

ИСКУССТВО ПАМЯТИ



Герметическое молчание. Из книги Ахилла Боккия
Symbolicarum quaestionum ... libri quinque, Болонья, 1555.

Френсис Йейтс

ИСКУССТВО ПАМЯТИ

Фонд поддержки
науки и образования
“Университетская книга“

Санкт-Петербург
1997

Frances A. Yates

The ART
of MEMORY

The University
of Chicago Press
Routledge and Kegan Paul Ltd

London
1966

*Оригинал-макет издания
подготовлен в пакете
Adobe FrameMaker 5.1.1
for Win95-NT*

Формат 84×108 ¹/₃₂

Шрифты:
NewBaskervilleC
BaskervilleSSi
Lidia (Rooz)

Перевод выполнен по изданию:

Frances A. Yates.

The Art of Memory.

The University of Chicago Press,
Routledge and Kegan Paul Ltd,
London, 1966

© Мальшикин Е., 1996, пер.

© Фонд поддержки науки и образования
“Университетская книга”, 1996

ПРЕДИСЛОВИЕ

Предмет этого исследования не знаком большинству читателей. Лишь немногие знают, что греки, изобретатели всевозможных искусств, открыли также искусство памяти, которое подобно другим было передано Риму и вошло затем в европейскую традицию. Это искусство памяти использовало технику запечатления в памяти неких “образов” и “мест”. Обычно оно квалифицировалось как “мнемотехника” и в новые времена представлялось весьма незначительной областью человеческой деятельности. Однако в эпоху, предшествовавшую изобретению книгопечатания, хорошо развитая память имела жизненно важное значение, и манипуляции с памятливыми образами должны были так или иначе захватывать всю душу целиком. Кроме того, искусство, использующее современную архитектуру для подыскания памятных мест и современную образность для формирования образов, должно подобно другим искусствам иметь свой классический период, свою собственную готику и свой Ренессанс. Хотя мнемотехническая сторона искусства памяти сохраняет свою актуальность и в античности, и в последующие времена и образует фактическую основу для его исследования, это исследование должно охватывать не только историю соответствующих технических приемов. По одному из греческих мифов, Мнемозина является матерью муз; история развития этой наиболее фундаментальной и трудноуловимой человеческой способности заставляет нас погрузиться на гораздо большую глубину.

Интерес к этому предмету возник у меня около пятнадцати лет назад, когда я обратилась к творчеству Джордано Бруно и, полная надежд, стремилась разобраться в его трудах, посвященных памяти. Система памяти, извлечен-

ная из “Теней” Дж. Бруно (Ил. 11), была впервые рассмотрена в лекции, прочитанной в Варбургском институте в мае 1952 года. Два года спустя, в январе 1955-го, также в Варбургском институте был представлен план Театра памяти Джулио Камилло. К этому времени мне стало ясно, что существует некая историческая связь между Театром Камилло, системами Бруно и Кампанеллы и театальной системой Роберта Фладда, которые, хотя и очень поверхностно, были сопоставлены в новой лекции. Вдохновленная видимостью некоторых успехов, я принялась писать историю искусства памяти начиная с Симонида. Эта стадия исследования отразилась в статье об искусстве памяти Цицерона, опубликованной в Италии, в альманахе, посвященном памяти Бруно Нарди (*Mediaevo e Rinascimento*, Florence, 1955).

После этого возникла довольно долгая пауза, обусловленная следующим затруднением: я никак не могла понять, что случилось с искусством памяти в Средние века. Почему Альберт Великий и Фома Аквинский считали использование в памяти “туллиевых” мест и образов моральной и религиозной обязанностью? Само слово “мнемотехника”, казалось, неспособно было оправдать схоластическую трактовку искусства памяти как части основной добродетели благоразумия. Постепенно родилась догадка, что Средние века могли рассматривать изображения добродетелей и пороков как памятные образы, созданные в соответствии с классическими правилами, а круги дантовского Ада — как места памяти. Попытка уловить суть средневековых преобразований искусства памяти была предпринята в лекции “О классическом искусстве памяти”, представленной Оксфордскому обществу медиевистов в марте 1958-го, и “О риторике и искусстве памяти”, прочитанной в Варбургском институте в декабре 1959 года. Эти лекции частично использованы в четвертой и пятой главах.

Оставалась наиболее значительная проблема — проблема магических или оккультных систем памяти, возникших в эпоху Ренессанса. Если изобретение книгопечатания сделало излишним великие готические системы искусной памяти Средних веков, то чем объяснить новую

вспышку интереса к искусству памяти, выразившуюся в столь странных формах, в каких мы встречаем его в ренессансных системах Камилло, Бруно и Фладда? Я вновь обратилась к Театру памяти Джулио Камилло и поняла, что ренессансная система оккультной памяти лежит в русле герметической традиции Ренессанса. Стало также ясно, что, прежде чем описывать ренессансные системы памяти, необходимо одно из исследований посвятить этой традиции. Посвященные Ренессансу главы предлагаемой книги нужно воспринимать в контексте моей ранней работы “Джордано Бруно и герметическая традиция” (London & Chicago, 1964).

Сначала я полагала, что луллизм лучше оставить за пределами моей книги и рассмотреть отдельно, но вскоре увидела, что это невозможно. Хотя луллизм происходит не из риторической традиции, как классическое искусство памяти, и хотя в нем используются совсем иные приемы и методы, все же в одном из своих аспектов он соотносится с искусством памяти и в эпоху Ренессанса оказывается сопряженным с классическим искусством. Интерпретация луллизма, данная в восьмой главе, основана на моих статьях “Искусство Раймунда Луллия в контексте луллиевой теории элементов” и “Раймунд Луллий и Иоанн Скот Эриугена” (Журнал институтов Варбурга и Курто, XVI, 1954 и XXIII, 1960).

На английском языке современная литература по искусству памяти полностью отсутствует, и ей посвящены лишь немногие статьи и книги на других языках. Когда я приступала к своему исследованию, я могла опереться только на давние монографии Х. Хайду и Л. Фолькмана, вышедшие на немецком в 1936 и 1937 годах. В 1960 году вышел в свет *Clavis universalis* Паоло Росси. Этот труд, написанный на итальянском, представляет собой серьезное исследование по истории искусства памяти; в нем в большом объеме воспроизводится материал источников и содержатся рассуждения о Театре Камилло, сочинениях Бруно, о луллизме и о многом другом. Исследование Росси оказало мне очень большую помощь, особенно в освещении семнадцатого столетия, хотя в нем преследуются совершенно иные цели, чем в моей книге. Я просмотрела

также большое количество статей Росси и одну небольшую работу Чезаре Вазоли (см. с. 105, 184, 194). Отчасти я опиралась также на каплановское издание *Ad Herennium* (1954), а также на работы У. С. Хауэлла “Логика и риторика в Англии, 1500–1700” (1956), У. Дж. Онга “Рамус” и “Метод и упадок диалога” (1958), Берил Смолли “Английское монашество и античность” (1960).

Хотя в этой книге используется обширный материал из более ранних моих сочинений, все же в том виде, какой она приобрела, она представляет собой новое исследование, которое я переписывала и дополняла свежими результатами в течение двух последних лет. Многое из того, что было затемнено, будто бы прояснилось, в частности, связь искусства памяти с луллизмом и рамизмом, а также происхождение “метода”. Кроме того, быть может, наиболее захватывающая часть этой книги определилась лишь совсем недавно благодаря осознанию того обстоятельства, что театральная система памяти Фладда может пролить свет на загадку шекспировского Глобуса. Сочтенная воображением архитектура искусной памяти сохранила память о реальном, хотя и давно разрушенном здании.

Подобно работе “Джордано Бруно и герметическая традиция”, предлагаемая книга стремится определить место Бруно в историческом контексте, а также дать общий обзор всей традиции. Прослеживая историю памяти, она пытается, в частности, осветить природу того влияния, которое Бруно оказал на елизаветинскую Англию. Я стремилась проложить путь в до сей поры пустынной местности, но на каждом этапе образ, встававший у меня перед глазами, нуждался в дополнении или уточнении посредством дальнейших изысканий. Здесь открывается необычайно богатое поле исследования, требующее сотрудничества представителей различных дисциплин.

Теперь, когда книга о памяти наконец завершена, со скорбью вспоминается покойная Гертруда Бинг. В те давние дни она читала и обсуждала со мной мои наброски, постоянно следила за моими успехами и неудачами, то вдохновляла меня своим искренним участием, то остужала мой пыл бдительным критицизмом. Она чувствовала, что

проблемы ментального образа, активности образов, схватывания реальности посредством образов — проблемы, актуальные для всей истории искусства памяти, — были близки тем вопросам, которые занимали Эби Варбурга, с которым я познакомилась только благодаря ей. Я уже никогда не узнаю, оправдала ли эта книга ее ожидания. Она не увидела даже первых трех глав, которые я собиралась послать ей как раз перед началом ее болезни. Свою книгу я посвящаю ее памяти с глубокой благодарностью за нашу дружбу.

Как всегда, глубокую благодарность я выражаю своим коллегам и друзьям по Варбургскому институту Лондонского университета. Директор Э. Х. Гомбрич своим пристальным вниманием поощрял мою работу, которая многим обязана его познаниям. Кажется, именно благодаря ему в моих руках впервые оказалась “Идея Театра” Джулио Камилло. Неоценимую услугу оказали мне частые беседы с Д. П. Уолкером, знатоком многих частных аспектов эпохи Ренессанса. Он просматривал мои ранние наброски, а также прочел всю книгу в рукописи, любезно исправив некоторые места из моих переводов. С Дж. Трэппом я обсуждала риторическую традицию, и наши беседы были для меня источником библиографических сведений. Некоторыми проблемами из области иконографии я делилась с Л. Эттлингером.

Все сотрудники библиотек проявили бесконечное терпение к предпринятому мною разысканию нужных книг. Весь штат фотографического отдела был не менее терпелив к моим поискам фотографий манускриптов и гравюр.

Я приношу благодарность Дж. Хиллгарту и Р. Принг-Миллу за поддержку в изучении системы Луллия, а также Э. Жаффе, сведущей в вопросах искусства памяти, за состоявшиеся беседы.

Моя сестра, Р. У. Йейтс, читала главы этой книги по мере их написания. Ее отклики на прочитанное оказались для меня ценным ориентиром, а мудрые советы заставили кое-что переделать. Со своим неизменным чувством юмора она находила возможность поддержать меня самыми различными способами. Кроме того, она помогала мне

составлять планы и зарисовки: ею был снят план Театра Камилло и сделан набросок шекспировского Глобуса. На протяжении памятных недель совместной работы мы делили с ней волнение, охватывавшее нас во время реконструкции Глобуса по Фладду. Сестре я должна выразить особую благодарность.

Я постоянно пользовалась услугами Лондонской библиотеки, сотрудникам которой я глубоко признательна. Само собой разумеется, что то же самое я должна сказать и в адрес сотрудников библиотеки Британского Музея. Я также благодарна сотрудникам библиотеки Бодли, Кембриджской университетской библиотеки, библиотеки Эммануэль-коллежда в Кембридже, а также зарубежным библиотекам: Национальной библиотеке Флоренции, библиотеки св. Амвросия в Милане, Национальной библиотеки Парижа, Ватиканской библиотеке в Риме и библиотеке св. Марка в Венеции.

Хочется выразить свою признательность также директорам Национальной библиотеки Флоренции, Земельной библиотеки в Карлсруэ, Австрийской Национальной библиотеки и обладателю картины Тициана в Швейцарии за любезно предоставленную возможность получить репродукции миниатюр и картин, находящихся в их распоряжении.

Фрэнсис Йейтс
Варбургский институт,
Лондонский университет

Глава I

ТРИ ЛАТИНСКИХ ИСТОЧНИКА КЛАССИЧЕСКОГО ИСКУССТВА ПАМЯТИ¹

На пиру, устроенном фессалийским аристократом по имени Скопас, поэт Симонид Кеосский исполнил лирическую поэму в честь хозяина, включавшую также фрагмент, в котором восхвалялись также Кастор и Поллукс. Скопас, по скаредности своей, объявил поэту, что выплатит ему за панегирик только половину условленной суммы, а недостающее ему надлежит получить у тех божественных близнецов, которым он посвятил половину поэмы. Спустя некоторое время Симонида известили о том, что двое юношей, желающих его видеть, ожидают у дверей дома. Он оставил пирующих, но, выйдя за дверь, никого не обнаружил. Во время его недолгого отсутствия в пиршественном зале обвалилась кровля, и Скопас со всеми своими гостями погиб под обломками; трупы были изуродованы настолько, что родственники, явившиеся, чтобы извлечь их для погребения, не могли опознать своих близких. Симонид же запомнил место каждого за столом и поэтому смог указать ищущим,

¹ Используемые здесь английские переводы трех латинских источников выпущены в издании классиков Loeb'a: перевод *Ad Herennium* выполнен Х. Каплан; *De oratore* — Э. У. Саттоном и Х. Рэкэмом; *Institutio oratoria* Квинтилиана — Х. Э. Батлером. Приводя цитаты по этим переводам, я иногда изменяла их, для того чтобы передать буквальный смысл, и частично, чтобы воспроизвести подлинную терминологию мнемотехники.

Лучшее из известных мне сочинений об искусстве памяти в эпоху античности — это труд Н. Hajdu, *Das Mnemotechnische Schrifttum des Mittelalters*, Vienna, 1936. Я кратко передала его содержание в статье "The Ciceronian Art of Memory" в *Medioeve e Rinascimento*, Studi in onore di Bruno Nardi, Florence, 1955, II, p. 871 и далее. В целом этому предмету не уделялось должного внимания.

кто из погибших был их родственником. Невидимые посетители, Кастор и Поллукс, щедро заплатили за посвященную им часть панегирика, устроив так, что Симониду удалось покинуть пир перед катастрофой. В этом событии поэту раскрылись принципы искусства памяти, почему о нем и говорится как об изобретателе этого искусства. Заметив, что именно удерживая в памяти места, на которых сидели гости, он смог распознать тела, Симонид понял, что для хорошей памяти самое важное — это упорядоченное изложение.

Он пришел к выводу, что желающим развить эту способность (памяти) нужно отобрать места и сформировать мысленные образы тех вещей, которые они хотят запомнить, и затем расположить эти образы на местах, так что порядок мест будет хранить порядок вещей, а образы вещей будут обозначать сами вещи, и мы станем использовать эти места и образы, соответственно, как восковые таблички для письма и написанные на них буквы.²

Эту удивительную историю о том, как Симонид изобрел искусство памяти, рассказывает Цицерон в сочинении “Об ораторе”, когда ведет речь о памяти как об одной из частей риторики. Этот рассказ содержит краткое описание мнемонических *мест* и *образов* (*loci* и *images*), которые использовались римскими риториками. Два других описания классической мнемоники, кроме приводимого Цицероном, дошли до нас также в риторических трактатах, где память рассматривается как часть риторики; одно из них содержится в анонимном сочинении *Ad C. Herennium libri IV*; другое — в *Institutio oratoria* Квинтилиана.

Первое, что должен запомнить изучающий историю классического искусства памяти, — это то обстоятельство, что оно находится в ведении риторики в качестве техники, используя которую оратор мог бы усовершенствовать свою память и произносить наизусть пространственные речи с неизменной аккуратностью. И именно как часть риторического искусства, искусство памяти сохранялось в европейской традиции, которая никогда, по крайней мере до сравнительно недавних времен, не забывала, что древние, эти верные наставники во всякой человеческой дея-

² Цицерон, *De Oratore*, II, LXXXVI, 351–354.

тельности, разработали правила и предписания для усовершенствования памяти.

Общие принципы мнемоники усвоить нетрудно. Первым шагом было запечатление в памяти ряда мест (*loci*). Наиболее распространенным, хотя и не единственным, применявшимся в системах мнемонических мест, был архитектурный тип. Яснее всего этот прием изложен в описании Квинтилиана.³ Для того чтобы сформировать в памяти ряд мест, говорит он, нужно вспомнить какое-нибудь здание, по возможности более просторное и состоящее из самых разнообразных помещений — передней, гостиной, спален и кабинетов, — не проходя также мимо статуй и других деталей, которыми они украшены. Образы, которые будут помогать нам вспоминать речь, — в качестве примера таких образов, говорит Квинтилиан, можно привести якорь или меч, — располагаются затем в воображении по местам здания, которые были запечатлены в памяти. Теперь, как только потребуется оживить память о фактах, следует посетить по очереди все эти места и востребовать у их хранителей то, что было в них помещено. Нам следует представить себе этого античного оратора мысленно обходящим выбранное им для запоминания здание, пока он произносит свою речь, извлекая из запечатленных мест образы, которые он в них расположил. Этот метод гарантирует, что все фрагменты речи будут воспроизведены по памяти в правильном порядке, поскольку этот порядок фиксируется последовательностью мест внутри здания. Квинтилиановы примеры образов, якорь и меч, позволяют предположить, что предметом речи в одном случае были вопросы мореплавания (якорь), а в другом — вопросы военных действий (меч).

Несомненно, этот метод будет полезен каждому, кто всерьез намерен заняться такой мнемонической гимнастикой. Я никогда не испытывала себя в этом деле, но мне рассказывали об одном профессоре, который зачастую развлекал на вечеринках своих студентов тем, что просил каждого назвать какой-нибудь предмет; один из присутст-

³ *Institutio oratoria*, XI, II, 17–22.

вующих записывал эти предметы в том порядке, в каком они были названы. Спустя некоторое время профессор вызывал всеобщее изумление, воспроизводя по памяти весь список предметов в правильном порядке. Он творил это маленькое чудо памяти, мысленно помещая эти предметы, в порядке их названия, на подоконник, на письменный стол, в корзину для мусора и т. д. Затем, словно следуя совету Квинтилиана, он обходил эти места и извлекал то, что было в них помещено. Никогда не слыхав о классической мнемонике, он открыл для себя эту технику совершенно самостоятельно. Если бы он направил свои усилия на закрепление каких-либо понятий за объектами, припоминаемыми на своих местах, он мог бы вызвать еще большее изумление, читая по памяти свои лекции, как классический оратор — свои речи.

Хотя очень важно сознавать, что классическое искусство основано на эффективных мнемотехнических принципах, может возникнуть иллюзия, что, назвав его “мнемотехникой”, мы выразили самую его суть. Может показаться, что классические источники описывают некие внутренние техники, которые предполагают почти невероятную интенсивность зрительных впечатлений. Цицерон подчеркивает, что изобретение Симонидом искусства памяти основывалось не только на выявлении того значения, которое имеет для памяти порядок, но и на отдавании предпочтения зрению как наиболее сильному из наших чувств.

Прозорливый Симонид подметил, или же это было открыто кем-либо другим, что наиболее совершенные образы возникают в наших умах для тех вещей, которые были переданы им и запечатлены в них чувством, но самое острое из всех наших чувств — чувство зрения, и, следовательно, восприятия, полученные при помощи слуха или благодаря размышлению, могут быть легче всего сохранены, если они также переданы нашим умам посредством зрения.⁴

Слово “мнемотехника” вряд ли способно передать, что представляла собой цицеронова искусная память, когда она передвигалась среди строений древнего Рима, *видя* различные места, *видя* образы, помещенные в этих местах, и обладая при этом острым внутренним зрением, которое

⁴ *De oratore*, II, LXXXVII, 357.

сразу передавало устам оратора мысли и слова его речи. Я предпочитаю называть все это “искусством памяти”.

В своей жизни и профессиональной деятельности мы, современные люди, вообще не обладающие памятью, можем подобно вышеупомянутому профессору использовать время от времени какую-нибудь собственную мнемотехнику, не имеющую для нас жизненной значимости. Но в древнем мире, незнакомом с книгопечатанием, не имеющим бумаги для записи и тиражирования лекций, развитая память имела жизненно важное значение. И древние развивали свою память в искусстве, которое представляло собой отражение искусства и архитектуры древнего мира. Это искусство основывалось на возможностях острой зрительной памяти, ныне нами утраченных. Слово “мнемотехника”, в целом верное для описательной характеристики классического искусства памяти, делает этот загадочный предмет более простым, чем он есть на самом деле.

Неизвестный римский учитель риторики⁵ составил около 86–82 гг. до Р. Х. пособие для студентов, обесмертившее не его собственное имя, но имя человека, которому было посвящено. Несколько удручает то обстоятельство, что у этого труда, жизненно важного для истории классического искусства памяти, труда, на который я буду постоянно ссылаться в ходе данного изложения, не сохранилось никакого другого названия, кроме мало что говорящего нам *Ad Herennium*. Деловитый и занятый преподаватель пробегает по пяти частям риторики (*inventio, dispositio, elocutio, memoria, pronuntiatio*) в несколько суховатой манере, каковая и подобает при составлении пособий. Переходя к памяти,⁶ как к существенной составляющей ораторского искусства он начинает свое изложение словами: “Теперь обратимся к сокровищнице находок, хранильнице всех частей риторики — к памяти”. Существуют два вида памяти, продолжает он, — естественная и искусная. Естественная память, присущая

⁵ Об авторстве *Ad Herennium* и других связанных с ним проблемах, см. превосходное введение Н. Carpan в издании Loeb'a (1954).

⁶ Раздел о памяти в *Ad Herennium*, III, XVI–XXIV.

нашему уму, рождается одновременно с мыслью. Искусная память — это память развитая и укрепленная упражнением. Хорошая естественная память может быть улучшена благодаря тренировке, а люди менее одаренные могут укрепить свою слабую память, если обратятся к искусству.

После этого краткого вступления автор неожиданно заявляет: “Теперь мы будем говорить об искусной памяти”.

Вес необъятного исторического прошлого ощущается в посвященном памяти разделе *Ad Herennium*. Раздел этот основан на греческих руководствах по искусству памяти, возможно содержащихся в греческих риторических трактатах, из которых ни один не дошел до нас. Это единственный латинский труд, посвященный искусству памяти, поскольку замечания Цицерона и Квинтилиана не представляют собой завершенных трактатов, и предполагают, что читатель уже знаком с искусной памятью и соответствующей терминологией.

Таким образом, это на самом деле основной и единственный завершенный трактат по искусству памяти, как в греческом мире, так и в латинском. Уникальна по своей значимости и его роль в передаче классического искусства Средним векам и Возрождению. *Ad Herennium* был хорошо известен и широко использовался в Средние века и был особо почитаем в ту эпоху, поскольку приписывался Цицерону. Поэтому бытовала вера, что наставления в искусной памяти, изложенные в нем, были предложены самим “Туллием”.

Короче говоря, все попытки разгадать, что представляло собой классическое искусство памяти, должны главным образом основываться на посвященном памяти разделе *Ad Herennium*, как и попытки проследить историю западной традиции этого искусства, предпринимаемые в нашей книге, должны постоянно соотноситься с текстом этого трактата, как основным источником традиции. В каждом сочинении, посвященном *ars memorativa*, содержащем правила “мест”, правила “образов”, рассуждения о “памяти для вещей” и “памяти для образов”, повторяется общий план, воспроизводится предметное содержание, а нередко и дословный текст *Ad Herennium*. И в удивительной ис-

тории развития памяти в XVI столетии, которая является основным предметом исследования этой книги, под всеми позднейшими напластованиями все же проступают очертания этого трактата. Даже самый необузданный полет фантазии, как, например, в *De umbris idearum* Дж. Бруно, не может скрыть того факта, что ренессансный философ всякий раз обращается к старым добрым правилам мест, правилам образов, к памяти для вещей, к памяти для слов.

Очевидно поэтому, что на нас возложена отнюдь не простая задача — сделать попытку разобраться в том разделе *Ad Herennium*, где рассматривается память. Не проста эта задача потому, что учитель риторики обращается не к нам, он не намерен объяснять, что представляла собой искусная память людям, которые ничего в ней не смыслят. Он обращается к своим ученикам, собиравшимся вокруг него около 86–82 гг. до Р. Х. и *понимавшим*, о чем он говорил. Ему нужно было лишь кратко изложить правила, а как их применять, ученикам было известно. Мы находимся в иной ситуации, и нас зачастую озадачивает то, сколь странно звучат некоторые из этих правил.

Ниже я попытаюсь передать содержание посвященного памяти раздела *Ad Herennium*, придерживаясь оригинальной манеры автора, но делая небольшие отступления, чтобы поразмыслить над тем, что он нам сообщает.

Искусная память состоит из мест и образов (*Constat igitur artificiosa memoria ex locis et imaginibus*) — классическое определение, повторяемое из века в век. *Locus* — это место, легко удерживаемое памятью, например дом, пространство между колоннами, угол, арка и т. п. Образ — это формы, знаки или подобию (*formae, notae, simulacra*) того, что мы желаем запомнить. Например, если мы хотим запомнить какую-нибудь лошадь, льва или орла, мы должны поместить в определенные места их образы.

Искусство памяти подобно внутреннему письму. Тот, кто знает буквы алфавита, может записать продиктованное ему и прочесть то, что записано. Точно так же тот, кто изучил мнемотехнику, может расставить по местам услышанное им и затем воспроизвести это по памяти. “Ибо места весьма подоб-

ны восковым табличкам или папирусу, образы — буквам, упорядочение и расположение образов — письму, а произнесение речи — чтению”.

Если потребуется запомнить некий обширный материал, нам нужно будет приготовить достаточное количество мест. Важно при этом, чтобы места образовывали ряды и чтобы они запоминались по порядку; тогда мы сможем, начав с любого *locus* в данном ряду, двигаться в прямом или обратном направлении от этого места. Если бы мы увидели несколько наших знакомых, выстроившихся в ряд, для нас не было бы никакой разницы, начинать ли перечисление их имен с первого или с последнего по порядку, или со стоящего в середине. Так же обстоит дело с запоминанием *loci*. “Если они были расставлены по порядку, мы сможем, вспоминая образы, воспроизвести в речи то, что было помещено в *loci*, двигаясь из любого *locus* в удобном нам направлении”.

Формирование мест имеет огромное значение, поскольку одно и то же расположение мест *loci* может многократно использоваться при запоминании различного материала. Образы, которые мы разместили в них для запоминания определенного ряда вещей, стираются и блекнут, если мы больше ими не пользуемся. Но места остаются в памяти и могут быть вновь использованы при размещении другого ряда образов, относящихся к другому материалу. *Loci* подобны восковым табличкам, которые сохраняются, после того как стерлось написанное на них, и могут быть пригодны для нового употребления.

Дабы удостовериться, что мы не допускаем ошибок при запоминании порядка мест, полезно пометать каждый пятый *locus* особым отличительным знаком. Пятый *locus*, можно, например, пометить образом золотой руки, а в каждом десятом разместить образ кого-либо из наших знакомых по имени Децим. Мы сможем тогда пометать в дальнейшем каждое пятое место другими знаками.

Loci для своей памяти лучше всего формировать в пустынных и уединенных местах, ибо толпы гуляк отрицательно сказываются на запоминании. Поэтому адепт искусства, желающий подобрать четкие и определенные *loci*,

выберет для запоминания мест какое-нибудь не слишком часто посещаемое здание.

Locī памяти не должны быть чрезмерно однообразными, например, не следует злоупотреблять слишком частым использованием межколонных пространств, ибо их взаимное сходство приведет к путанице. *Locī* должны быть среднего размера, чтобы помещенные в них образы не терялись из виду, и не слишком узки, чтобы образы их не переполняли. На них не должен падать чересчур яркий свет, чтобы помещенные в них образы не отсвечивали и не ослепляли своим блеском; они не должны быть также слишком затемнены, чтобы тень не покрывала образы. Промежутки между *locī* также должны быть умеренно велики, примерно около тридцати футов, “ибо как внешний, так и внутренний мысленный взгляд теряет свою силу, если вы слишком приблизили, либо чересчур отодвинули предметы, к которым вы устремляете ваш взор”.

Тот, чей опыт относительно широк, легко сможет найти для себя столько подходящих *locī*, сколько пожелает, а тот, кому покажется, что он не располагает достаточным их количеством, может поправить положение. “Ибо мысль может охватить любую область, какой бы она ни была, и создать в ней по своему усмотрению место для какого-нибудь предмета”. То есть мнемоника может использовать и те места, которые впоследствии были названы “фиктивными” в противоположность “реальным местам” традиционного метода.

Закончив изложение правил для мест, мне хотелось бы отметить, что больше всего меня поражает необычайная точность зрительного восприятия, которой они требуют. В классической трактовке искусной памяти расстояние между *locī* может быть измерено, учитывается также и степень их освещенности. В этих правилах обобщено видение мира, свойственное отошедшим в прошлое социальным установлениям. Кто же этот человек, медленно проходящий по опустевшему зданию и останавливающийся время от времени с выражением задумчивости на лице? Это студент-риторик, занятый подбором ряда *locī* для своей памяти.

“О местах было сказано достаточно”, — продолжает автор *Ad Herennium*, — “обратимся теперь к теории образов”. Далее следуют правила для образов, первое из которых гласит, что существуют два вида образов, один для “вещей” (*res*), другой для “слов” (*verba*). Это означает, что “память для вещей” использует образы, напоминающие о каком-либо доводе, понятии или “вещи”, а “память для слов” подбирает образы, позволяющие вспомнить каждое отдельное слово.

Здесь я ненадолго прерву поспешающего автора, чтобы напомнить читателю, что для студента-риторика “вещи” и “слова” были абсолютно точно определены в своем значении при пятичастном разделении риторики. Эти пять частей устанавливаются Цицероном в следующем порядке.

Нахождение есть отыскание истинных вещей, или вещей, подобных истинным, чтобы основание их было правдоподобным; расположение есть упорядочение открытых таким образом вещей; выражение есть приспособление подходящих слов к найденным (вещам); память есть четкое восприятие в душе вещей и слов; произнесение есть приведение голоса и тела в соответствие с достоинством вещей и слов.⁷

Таким образом, “вещи” — это предметное содержание речи, “слова” же — это язык, в который это предметное содержание облечено. Испытываете ли вы нужду в искусной памяти только для того, чтобы запомнить порядок следования понятий, доводов, “вещей”, из которых складывается ваша речь? Или вы стремитесь в нужном порядке запомнить каждое слово? Первая из упомянутых разновидностей памяти есть *memoria rerum*; вторая — *memoria verborum*. Следуя определению, данному Цицероном в приведенном фрагменте, идеалом было бы иметь в душе “четкое восприятие” как вещей, так и слов. Но “память для слов” значительно более трудоемка, чем “память для вещей”; очевидно, студенты-риторики из той слабосильной братии, для которой автор *Ad Herennium* составил это

⁷ *De invetione*, I, VII, 9 (перевод основан на выполненном Х. М. Хабблом в издании Loeb'a, но более точно воспроизводит технические термины *res* и *verba*).

пособие, с большим трудом удерживали в памяти образы для отдельных слов, да и сам Цицерон, как мы позднее увидим, признавал, что можно удовольствоваться одной лишь “памятью для вещей”.

Вернемся к правилам образов. Нам уже были предложены правила мест — какие именно места следует подбирать для запоминания. Каковы же правила, определяющие выбор образов, которые следует располагать в этих местах памяти? Мы приближаемся сейчас к одному из самых любопытных и удивительных мест трактата, где автор приводит психологические основания выбора мнемонических образов. Почему оказывается, спрашивает он, что одни образы столь ярки и отчетливы, столь пригодны для пробуждения памяти, в то время как другие столь слабы и немощны, что вообще вряд ли могут воздействовать на нее? Мы должны разобраться в этом, чтобы узнать, какие образы следует отвергать, а к каким — стремиться.

Ибо природа сама учит нас тому, что мы должны делать. Видя в повседневной жизни ничем не примечательные, обыкновенные, банальные вещи, мы вообще не запоминаем их, потому что наш ум не побуждается к этому чем-либо новым или чудесным. Но если мы видим или слышим что-либо чрезвычайно необычное, подлое, бесчестное, великое, невероятное или смешное, мы, скорее всего, надолго это запомним. Мы также часто забываем вещи, привычные для наших ушей и глаз, но, как правило, лучше всего помним события нашего детства. И причина этого заключается не в чем ином, как в том, что привычные вещи с легкостью ускользают из памяти, в то время как все новое и захватывающее дольше сохраняется в уме. Восход солнца, его движение по небосводу и закат ни для кого не удивительны, потому что повторяются изо дня в день. Но солнечные затмения служат источником изумления, потому что случаются редко, и на самом деле они более чудесны, чем лунные, которые гораздо более часты. Таким образом, природа сама показывает, что она пробуждается не обыкновенными событиями, а новыми и захватывающими происшествиями. Так пусть же искусство подражает природе, находит то, к чему она стремится, и следует в том направлении, которое она указывает. Ибо для нахождения природа вовсе не последнее дело, а образцованность — не первое; начала вещей возникают, скорее, из природного таланта, а завершение их достигается благодаря дисциплине.

Мы должны, следовательно, располагать на местах такие образы, которые могут дольше всего удерживаться в памяти. Так мы и будем поступать, устанавливая по возможности наиболее выразительные подобию: располагая по местам не смутные образы,

а активные (*imagines agentes*), пусть и не столь многочисленные; надевая их невиданной красотой или отвратительным уродством, увенчивая некоторые из них короной или облачая в пурпурную мантию, чтобы подобие стало более заметным для нас; или как-нибудь искажая их, используя, к примеру, образы, запятнанные кровью, перепачканные грязью или красной краской, чтобы их вид производил более необычное впечатление; или сопровождая образы неким комическим эффектом, ибо это также облегчит нам их припоминание. Те вещи, которые мы легко вспоминаем, когда они реальны, мы также без труда припомним и в том случае, когда они будут представлять собой лишь вымысел. Но главное — несколько раз мысленно обойти все найденные места, чтобы освежить в памяти помещенные в них образы.⁸

Наш автор, очевидно, придерживается той точки зрения, что воспоминанию помогает пробуждение эмоциональных аффектов благодаря воздействию этих поразительных и необычных образов, прекрасных и отвратительных, комических и непристойных. Ясно также, что он имеет в виду образы людей, человеческие фигуры, увенчанные короной или облаченные в пурпурную мантию, запятнанные кровью или запачканные краской, образы людей, страстно вовлеченных в какую-либо деятельность, — действующих людей. Мы оказываемся в каком-то удивительном мире, когда обходим его места вместе со студентом-риториком и представляем себе на этих местах столь странные образы. Квинтилиановы образы памяти, якорь и меч, хотя и менее необычны, все же более доступны пониманию, чем та населенная таинственными людьми память, с которой знакомит нас автор *Ad Herennium*.

Одна из многочисленных трудностей, с которыми сталкивается историк искусства памяти, состоит в том, что чаще всего трактат, посвященный *ars memorativa*, хотя и стремится всегда изложить правила, редко приводит примеры конкретного применения этих правил, иными словами, редко представляет вниманию читателя систему мнемонических образов, расставленных по своим местам. Эта традиция берет начало от самого автора *Ad Herennium*, который заявляет, что обязанности наставника в мнемоническом искусстве состоят в том, чтобы преподать метод

⁸ *Ad Herennium*, III, XII.

создания образов, привести несколько примеров и затем поощрить ученика к созданию собственных образов. Предлагая “введение”, говорит он, учитель не обязан составлять особые введения для тысячи различных случаев и требовать от ученика их заучивать наизусть; он преподает ему метод, после чего ученик должен положиться на собственную изобретательность. Так следует поступать и при обучении мнемоническим образам.⁹ Этот наставнический принцип замечателен, хотя можно и пожалеть о том, что он не позволяет автору показать нам всю последовательность, всю галерею удивительных и необычных *imagines agentes*. Нам придется довольствоваться тремя примерами, описание которых он приводит.

Первым следует пример образа “памяти для вещей”. Представим себе, что мы выступаем в качестве защитников на судебном процессе. “По словам обвинителя, подзащитный отравил свою жертву ядом; можно предположить, что мотивом преступления было стремление получить наследство; имеется также множество свидетелей и соучастников этого преступления”. Мы формируем систему памяти применительно к этому случаю в целом и хотим поместить в первый *locus* нашей памяти какой-нибудь образ, который напоминал бы обвинение, выдвинутое против нашего клиента. Вот этот образ:

Если мы лично знали этого человека, о котором идет речь, представим его больным и лежащим в постели. Если же мы не были знакомы с ним, выберем кого-нибудь на роль нашего больного, только не человека из низших классов, чтобы мы могли сразу его вспомнить. У края постели мы поместим подзащитного, держащего в правой руке кубок, в левой — восковые таблички, а на безымянном пальце этой руки — бараньи яички. Благодаря этому образу мы запомним человека, который был отравлен, наличие свидетелей и возможность получения наследства.¹⁰

⁹ Ibid, III, XXIII, 39.

¹⁰ Ibid, III, XX, 33. По поводу перевода *medico testiculos aritinos tenentem* как “на безымянном пальце бараньи яички” см. примечание переводчика в издании Loeb'a, p. 214. *Digitus medicinalis* — безымянный палец левой руки. Средневековые интерпретаторы, не понимая слова *medico*, вводили в эту сцену врача; см. ниже, с. 86.

Кубок напоминал бы от отравления, таблички — о завещании или наследстве, а бараньи яички, по созвучию с *testes* — о свидетелях. Больной должен напоминать или самого отравленного, или кого-либо другого, с кем мы знакомы (но не из среды анонимных низших классов). В последующие *loci* мы поместили бы остальные части обвинения или другие подробности рассматриваемого случая и, правильно запечатлев в памяти эти места и образы, с легкостью вспомнили бы любой пункт обвинения, к которому захотели бы вернуться.

Итак, перед нами пример классического образа памяти, составленного из человеческих фигур — деятельных, страстных, интригующих, и оснащенного деталями, которые позволяют вспомнить всю “вещь”, запечатленную в памяти. Но хотя все тут будто бы разъяснено, я все же испытываю сомнения в действенности этого образа. Кажется, что, как и многое из того, что говорится в *Ad Herennium* о памяти, он отсылает к миру, который либо вообще непостижим, либо не стал еще вполне понятным для нас.

Защитник в этом примере заботится не о припоминании речей, уместных в разбираемом случае, но о записи подробностей, или “вещей” этого дела. Все выглядит так, как будто некий юрист составляет в памяти картотеку таких случаев. Приведенный пример как ярлык помещен в самом начале этой картотеки памяти, на первом месте, где хранятся сведения о человеке, обвиненном в отравлении. Он хочет отыскать что-либо, относящееся к данному случаю, и прибегает к составному образу, в котором этот случай запечатлен, а в последующих местах находит все остальное. Если такая интерпретация, вообще говоря, корректна, искусная память могла использоваться не только для запоминания речей, но и для хранения массы материала, который можно было бы отыскать в любое время.

Слова Цицерона, описывающего в *De oratore* преимущества искусной памяти, могут служить подтверждением этой интерпретации. Только что мы вспоминали его слова о том, что места хранят порядок фактов, а образы передают сами факты, места же и образы подобны восковым табличкам, на которых написаны буквы. “Но к чему мне, — продолжает он, — говорить об особом значении

памяти для оратора, о ее пользе и эффективности? о значении удержания в памяти информации, полученной вами при начале расследования, и того мнения, которое вы составили о нем? о пользе прочной укорененности идей в вашем уме и искусного упорядочения всего вашего словарного запаса, об уделении столь пристального внимания показаниям вашего клиента и речи противной стороны, на которую вам предстоит ответить, что они не вливают вам в ухо свои речи, но запечатлевают их прямо в уме? Поэтому только люди, обладающие мощной памятью, знают, что именно они собираются сказать, и как долго они намерены говорить, и в каком стиле; на какие пункты обвинения они уже дали ответ и какие еще остались; они могут привести также многие аргументы, которые они выдвигали прежде, и многие из тех, что они слышали от других людей”.¹¹

Нам открываются здесь удивительные возможности памяти; и, по свидетельству Цицерона, эти природные символы использовались на деле в том типе тренировки памяти, который описан в *Ad Herennium*.

Рассмотренный выше пример образа относился к образам “памяти для вещей”; он предназначен для запоминания “вещей” или фактов, относящихся к данному случаю, причем предполагается, что в последующих *loci* той же системы сохранялись бы другие образы “памяти для вещей”, в которых запечатлены остальные факты, касающиеся данного случая, или доводы, используемые в речах защиты и обвинения. Другие два примера из *Ad Herennium* относятся к образам “памяти для слов”. Ученик, стремящийся овладеть “памятью для слов”, начинает с того же, что и обучающийся “памяти для вещей”, то есть запоминает места, в которых будут храниться его образы. Однако задача его более трудна, ведь для запоминания всех слов речи потребуются гораздо большее число мест, чем для запоминания предметов, о которых в ней говорится. Примеры образов “памяти для слов” относятся к тому же типу, что и приведенный выше образ “памяти для вещей”; другими словами, в них представлены человеческие

¹¹ *De oratore*, II, LXXXVII, 355.

фигуры, обладающие необычными и своеобразными характеристиками, действующие в захватывающих, драматических ситуациях — *imagines agentes*.

Допустим, нам нужно запомнить следующую стихотворную строку:

Iam domum itionem reges Atridae parant¹²
(Ныне цари-Атриды готовятся вернуться домой).

Эта строка известна только в цитации *Ad Herennium* и либо сочинена самим автором в целях демонстрации своей мнемонической техники, либо заимствована из какого-то утраченного источника. Запоминается она с помощью двух весьма необычных образов.

Один из них таков: “Домиций, воздевший руки к небесам, побиваем плетью Рексами из рода Марциев”. Переводчик и издатель текста в издании Loeb’a (Х. Каплан) сообщает в примечании, что “имя ‘Рекс’ принадлежало одной из наиболее знатных семей в роду Марциев; Доминианы же, хотя плебеи по происхождению, тоже были известны родом”. Этот образ мог быть навеян какой-нибудь уличной сценой, когда, например, Домиций из плебейского рода (быть может, перепачканный кровью, что сделало образ более запоминающимся) был побит некими представителями знатной семьи Рексов. Возможно, автор сам был свидетелем этого происшествия. А может быть, это была сцена из какого-нибудь спектакля. В любом случае, это была захватывающая сцена и потому годилась для мнемонического образа. Ее и следовало разместить в памяти для запоминания вышеприведенной строки. Яркий образ сразу же доводит до сознания связь “*Domipus-Reges*”, которая благодаря *звуковому подобию* напоминает фрагмент *domum itionem reges*. Так раскрываются принципы построения образа “памяти для слов”, который напоминает также искомое слово в силу его звукового подобию именам тех фигур, что представлены в образе.

Все мы хорошо знаем, сколь действенную помощь при отыскании в памяти нужного слова или имени может ока-

¹² *Ad Herennium*, III, XXXI, 34. См. прим. перев. на р. 216–217 в издании Loeb’a.

затя какая-нибудь совершенно бессмысленная или случайная ассоциация, что-нибудь “застрявшее” в памяти. Классическим искусством это явление было приведено в систему.

Образ для запоминания заключительной части строки таков: “Эзоп и Кимбер, одетые в костюмы Агамемнона и Менелая из ‘Ифигении’. Эзопом звали популярного трагического актера, друга Цицерона; Кимбер, судя по всему, тоже актер, упоминается только в *Ad Herennium*.¹³ Трагедия, в которой они готовятся исполнить свои роли, также неизвестна. Образ представляет этих актеров одетыми как сыновья Атрия, Агамемнон и Менелай. Любопытствующему взгляду за кулисами предстают два известных исполнителя, уже загримированных (согласно правилам, запоминанию образа соответствует красная краска, которой он перепачкан) и одетых для своих ролей. Такая сцена содержит все, что необходимо для мнемонического образа, поэтому мы используем ее для запоминания слов “*Atridae parant*”. Этот образ сразу вызывает в памяти слово *Atridae* (хотя и без содействия звукового подобия) и напоминает также о том, что они “готовятся” к возвращению домой, демонстрируя готовность актеров к выходу на сцену.

Такой метод запоминания стихов, утверждает автор *Ad Herennium*, не будет работать сам по себе. Мы должны прочесть стихотворение три или четыре раза, то есть выучить его наизусть обычным способом, и лишь тогда сможем представлять слова посредством образов. “Таким образом, искусство будет дополнять природу. Ибо само по себе ни то, ни другое не обладает достаточной силой, хотя следует заметить, что теория и техника гораздо более надежны”.¹⁴ Тот факт, что нам придется выучивать поэму еще и наизусть, вызывает некоторое недоверие к “памяти для слов”.

Размышляя над образами “памяти для слов”, мы замечаем, что наш автор заботится теперь будто бы не о

¹³ Издание Loeb'a, примечание переводчика, p. 217.

¹⁴ *Ad Herennium*, loc. cit.

припоминании речи студентами-риториками, а о запоминании стихов из поэм или трагедий. Чтобы запомнить таким образом всю поэму или трагедию, ученик должен заготовить в своей памяти “места”, можно сказать, простирающиеся на многие мили, “места”, которые он обходил бы, декламируя, и из которых он извлекал бы мнемонические намеки. И, быть может, слово “нарек” дает ключ к тому, как заставить этот метод работать. Не заучивалась ли поэма и в самом деле наизусть, и лишь в некоторых местах, через промежутки, подчиненные некоей стратегии, располагались эти образы-намеки?

Наш автор упоминает о том, что греками был разработан другой тип “памяти для слов”. “Я знаю, что большинство греков, писавших о памяти, избрали путь составления перечней образов, коим соответствовало великое множество слов, так что тот, кому вздумалось бы запомнить эти образы, нашел бы их готовыми, не тратя сил на поиски”.¹⁵ Возможно, эти греческие образы для слов представляли собой скорописные символы, или *notae*, использование которых входило в то время в моду и у латинян.¹⁶ Применительно к мнемонике это могло означать, что при помощи своего рода внутренней стенографии скорописные символы записывались в уме и запоминались в местах памяти. К счастью, наш автор отвергает этот метод, поскольку даже тысяча таких символов не смогла бы покрыть и ничтожной части всех используемых слов. В самом деле, он скорее снисходителен в отношении “памяти для слов”, что бы о ней ни говорилось; ей следует заниматься хотя бы потому, что она значительно сложнее “памяти для вещей”. Она должна использоваться в качестве упражнения для укрепления

¹⁵ Ibid, III, XXIII, 38.

¹⁶ По свидетельству Плутарха, Цицерон ввел в Риме скоропись; имя его вольноотпущенника, Тирона, стало ассоциироваться с так называемыми “тироновыми знаками”. См. *The Oxford Classical Dictionary*, article *Tachygraphy*; H. J. M. Milne, *Greek Shorthand Manuals*, London, 1934, introduction. Между появлением в латинском мире греческой мнемоники, что нашло свое отражение в *Ad Herennium*, и введением примерно в то же время скорописи может существовать какая-либо связь.

“другого вида памяти, памяти для вещей, имеющей практическое значение. Мы тогда сможем оставить эти трудные упражнения и с легкостью пользоваться тем, другим видом памяти”.

Раздел, посвященный памяти, заканчивается напоминанием о необходимости напряженного труда. “Во всякой дисциплине теория мало чем полезна без непрерывного упражнения, особенно же в мнемотехнике теория почти ничего не значит, пока ей не сопутствует прилежание, ревностное служение, напряженный труд и забота. Вы можете быть уверены в том, что располагаете по возможности наибольшим числом мест и что они полностью соответствуют правилам, но в размещении этих образов вы должны упражняться ежедневно”.¹⁷

Мы попытались осмыслить ту внутреннюю неприметную работу концентрации, которая более всего для нас поразительна, хотя правила и примеры из *Ad Herennium* позволили мельком увидеть таинственные силы и принципы организации памяти в эпоху античности. Мы размышляем о чудесах памяти, которые дошли до нас в рассказах древних, о том, как старец Сенека, наставник в риторике, мог повторить две тысячи имен в том порядке, в каком они были названы, или о том, как ему удавалось, — после того как ученики, составлявшие класс из двухсот или более человек, произносили по очереди каждый по одной стихотворной строке, — продекламировать все эти строки в обратном порядке, от самой последней, до самой первой.¹⁸ Или вспоминаем, что Августин, также сведущий в риторике, рассказывает о своем друге по имени Симплиций, который мог декламировать Вергилия, произнося строки в обратном порядке.¹⁹ Из нашего пособия мы усвоили, что, если нами правильно и твердо установлены места памяти, мы можем двигаться по ним в любом направлении, и вперед, и назад. Искусная память помогает понять внушающую благоговейный трепет способность

¹⁷ *Ad Herennium*, III, XXIV, 40.

¹⁸ Marcus Annaeus Seneca, *Controversiarum Libri*, Lib. I, Praef. 2.

¹⁹ Augustine, *De anima*, lib. IV, cap. VII.

декламировать поэмы в обратном порядке, которой обладали старец Сенека и Симплиций, друг Августина. Хотя такие подвиги могут казаться нам бессмысленными, они все же дают представление о том почтении, которое в древности оказывалось человеку с развитой памятью.

Это невидимое искусство памяти весьма своеобразно. В нем отражены виды античной архитектуры, но все они — не классические по духу; выбор падает на необычные здания, в которых не соблюден порядок симметрии. Эта память полнится образами людей, черты которых крайне своеобразны; мы отмечаем десятое место, располагая в нем образ человека, похожего на нашего друга Децима; мы видим несколько наших знакомых, выстроившихся в ряд; мы представляем себе образ некоего больного, похожего на какого-то определенного человека, или, если мы не знакомы с ним, — на кого-нибудь, кого мы знаем. Эти человеческие фигуры деятельны и драматичны, поразительно красивы или уродливы. Они более напоминают скульптуру готического собора, чем подлинно классическое искусство. Кажется, они лишены всякого морального значения, их функция сводится исключительно к приданию памяти эмоционального толчка, к возбуждению ее благодаря воздействию индивидуальных черт и странностей характера. Однако своим возникновением это впечатление обязано, быть может, тому обстоятельству, что нам не был приведен пример образа, с помощью которого можно вспомнить такие “вещи”, как справедливость или умеренность, а также их части, о которых автор *Ad Herennium* говорит в разделе о нахождении предметов речи.²⁰ Искусство памяти ускользает от понимания, что весьма затрудняет написание его истории.

Хотя, приписывая авторство *Ad Herennium* Туллию, средневековая традиция оказалась неправа, она все же не ошибалась, полагая, что последний сам практиковал и рекомендовал ученикам овладеть искусством памяти. В сочинении *De oratore* (оконченном в 55 г. до Р. Х.) Цицерон трактует пять частей риторики в свойственной ему изящ-

²⁰ *Ad Herennium*, III, III.

ной, обстоятельной и благородной манере, весьма отличной от сухого стиля нашего учителя риторики, — в этом труде он ссылается на мнемоническое искусство, основанное, по всей видимости, на тех же самых технических приемах, что и мнемоника, описанная в *Ad Herennium*.

Впервые мнемоника упоминается в речи Красса из первой книги, где он говорит, что вовсе не испытывает неприязни “к тому методу мест и образов, что преподается в искусстве”,²¹ поскольку он полезен для памяти. Позднее Антоний рассказывает о том, что Фемистокл не желал изучать искусство памяти, “которое в ту пору было введено впервые”, говоря, что предпочитает науку забывания науке запоминания. Антоний предупреждает, что эти легкомысленные слова не должны “понудить нас пренебречь искусством памяти”.²² Таким образом, читатель оказывается подготовлен к мастерскому изложению истории о роковом пире, на котором Симонид изобрел свое искусство, — истории, с которой мы начали эту главу. В ходе последующего рассуждения об искусстве памяти Цицерон приводит классическую версию правил.

Следовательно (чтобы не докучать в предмете привычном и хорошо знакомом), нужно иметь в своем распоряжении большое число мест, хорошо освещенных, расположенных в строгом порядке и на некотором расстоянии друг от друга (*locis est utendum multis, illustribus, explicatis, modicis intervallis*); а также образы — действенные, четко определенные, необычные, такие, которые могут выйти навстречу душе и проникнуть в нее (*imagibus autem agentibus, acribus, insignitis, quae occurrere celeriterque percutere animum possint*).²³

Он сократил количество правил мест и образов до минимума, чтобы не наскучить читателю повторением хорошо знакомых и привычных наставлений, содержащихся в пособии.

Далее он в несколько туманных выражениях говорит о неких крайне усложненных типах памяти для слов.

²¹ *De oratore*, I, XXXIV, 40.

²² *Ibid.*, II, IXXIV, 299–300.

²³ *Ibid.*, II, LXXXVII, 58.

Способность использовать эти (образы) разовьется благодаря практике, в которой вырабатывается привычка; (благодаря образам) подобных слов, измененным или неизменным, или следующим (от называния) части к называнию рода, а также благодаря использованию образа одного слова для припоминания целой фразы, как искусный художник различает положение предметов по видоизменению их форм.²⁴

Затем Цицерон говорит о том типе памяти для слов, который автор *Ad Herennium* называл “греческим” и в котором делается попытка запомнить отдельный образ для каждого слова, но, как и наш безымянный автор, приходит к заключению, что память для вещей представляет собой наиболее полезную для оратора отрасль искусства.

Память для слов, очень для нас важная, наделена отчетливостью благодаря большому числу различных образов (в противоположность использованию образа одного слова для всей фразы, о котором он только что говорил); ибо многие слова служат связками, соединяющими части фразы, и образы их не порождаются никаким употреблением — для них мы должны сформировать образы, которые будут использоваться постоянно; но память для вещей особенно важна для оратора — здесь мы запечатлеваем вещи в нашем уме при помощи искусного размещения нескольких масок (*singulis personis*), которые их представляют, так что можем постигать идеи при помощи образов, а их порядок — при помощи мест.²⁵

Употребление слова *persona* в трактовке образа памяти для вещей весьма любопытно. Не означает ли это, что необычное впечатление, производимое образом памяти, усиливается, если подчеркивается его трагический или комический аспект, как это происходит, когда актер выступает в маске? Не свидетельствует ли это о том, что театр был тем возможным источником, из которого черпались яркие образы памяти? Или это слово в данном контексте означает, что образ памяти подобен некоему знакомому лицу, на что указывает и автор *Ad Herennium*, но носит эту личину лишь для того, чтобы оказать воздействие на нашу память?

Цицерон оставил небольшой трактат “Об ораторе” (*De oratore*), где в сжатом виде содержатся все вопросы, связан-

²⁴ *Ibid.*, loc. cit.

²⁵ *Ibid.*, II, LXXXVIII, 359.

ные с искусством памяти, в их обычном порядке. После изложения истории Симонида он утверждает, что искусство складывается из мест и образов и подобно внутреннему письму на воске, после чего приступает к рассмотрению естественной и искусной памяти и приходит к известному выводу, что природа может быть усовершенствована при помощи искусства. Далее следуют правила мест и правила образов, за ними — разбор памяти для вещей и памяти для слов. Хотя Цицерон и соглашается с тем, что только память для вещей может оказать оратору существенную поддержку, ясно, что сам он прошел школу памяти для слов, где образы для слов передвигаются (?), изменяются (?), где целая фраза оказывается заключена в образе одного слова каким-то необычным способом, который он описывает как искусство некоего художника.

И лгут люди неученые, когда утверждают, что память гибнет под тяжестью образов, и даже то, что удалось запомнить благодаря одной лишь природе, погружается во тьму; ибо я встречался с выдающимися мужами, обладавшими почти божественной по силе памятью (*summos homines et divina prope memoria*), Хармадом Афинским и Метродором из Скепсиса в Азии, о котором говорят, что он до сих пор жив, и каждый из них рассказывал мне, что он записывает то, что хочет запомнить, на определенных местах, которыми он располагает, при помощи образов, как бы запечатлевая буквы на воске. Значит, эта практика не поможет развиться памяти, если она не дана от природы, но, несомненно, заставит ее проявиться, если она скрыта.²⁶

Из этих заключительных слов Цицерона об искусстве памяти нам становится ясно, что возражения против классического искусства, которые возникали на протяжении всей его истории, — и до сих пор возникают у всякого, кто знакомится с ним, — высказывались уже в античности. Во времена Цицерона встречались люди инертные, ленивые или неученые, которые разделяли точку зрения здравого смысла, — к которым всем сердцем присоединяюсь и я лично, поскольку, как уже было сказано, я только пишу историю этого искусства, но не являюсь его приверженцем, — точку зрения, согласно которой все эти

²⁶ *Ibid.*, II, LXXXVIII, 359.

места и образы погребут под грудой камней то, что немощному человеку под силу запомнить естественным путем. Цицерон же доверяет этому искусству и защищает его. Очевидно, от природы он обладал невероятно восприимчивой зрительной памятью.

Что же мы должны думать о тех выдающихся мужах, Хармаде и Метродоре, с которыми встречался Цицерон и память которых была “почти божественной” по силе? Будучи оратором с феноменально развитой памятью, Цицерон был к тому же платоником по своим философским воззрениям, а для платоников память обладала особым значением. Что же имеет в виду оратор и философ-платоник, говоря о чьей-либо памяти, что она “почти божественна”?

Отзвук имени загадочного Метродора из Скепсиса можно будет расслышать во многих последующих страницах этой книги.

Самым ранним риторическим сочинением Цицерона был трактат *De inventione*, который он написал за тридцать лет до *De oratore*, то есть примерно в то самое время, когда неизвестный автор *Ad Herennium* составил свое краткое руководство. В *De inventione* мы не находим ничего нового об искусстве памяти, поскольку речь там идет только о первой части риторики, а именно, об *inventio*, о нахождении или упорядочении предметного содержания речи, о собирании тех “вещей”, о которых в ней будет говориться. Тем не менее это сочинение сыграло, по всей видимости, очень важную роль во всей дальнейшей истории искусства памяти, поскольку именно благодаря цicerоновскому определению добродетелей, содержащемуся в *De inventione*, искусная память стала в средние века составной частью основной добродетели Благоразумия.

В конце *De inventione* Цицерон определяет добродетель как “некий склад ума, находящийся в гармонии с рассудком и порядком природы”; таково определение добродетели у стоиков. Затем он говорит, что добродетель складывается из четырех частей — благоразумия, справедливости, твердости духа и умеренности. Каждую из четырех основных добродетелей он также разделяет на части. Вот как определяется им благоразумие и его составляющие:

Благоразумие есть знание того, что есть добро, и что — зло, а также того, что не есть ни то, ни другое. Его составные части — память, рассудительность и предусмотрительность (*memoria, intelligentia, providentia*). Память есть способность, благодаря которой ум воспроизводит события прошлого. Рассудительность есть способность, благодаря которой он удостоверяется в том, что есть. Предусмотрительность есть способность, благодаря которой он видит, что нечто должно произойти, еще до того, как это действительно происходит.²⁷

Цицероновы определения добродетелей и их частей, содержащиеся в *De invetione*, оказались весьма важным источником для формирования тех понятий, которые впоследствии стали известны под именем четырех основных добродетелей. Дефиниции, данные “Туллеем” трем частям благоразумия, цитируют Альберт Великий и Фома Аквинский, когда рассуждают о добродетелях в своих *Summae*. И то обстоятельство, что “Туллий” определил память как часть благоразумия, заняло главное место в их похвалах искусной памяти. В Средние века оба эти довода были совершенно симметричны, поскольку тогда “Туллия” почитали и как автора *De inventione*, и как создателя *Ad Herennium*; эти сочинения были известны соответственно как Первая и Вторая туллеевы Риторик. В “Первой Риторике” “Туллий” заявляет, что память является частью благоразумия; во Второй он говорит, что естественная память может быть усовершенствована при помощи искусной. Поэтому практика искусной памяти представляет собой часть добродетели благоразумия. Альберт и Фома приводят правила искусной памяти и обсуждают их, говоря о памяти именно как о части благоразумия.

Процесс, в результате которого искусная память была перенесена схоластикой из риторики в этику, будет более подробно рассмотрен в одной из следующих глав.²⁸ Я лишь слегка коснусь этого предмета заранее, потому что у кого-нибудь может возникнуть вопрос, принадлежит ли трактовка, в которой искусная память связывается с благоразумием и становится категорией этики, целиком

²⁷ *De inventione*, II, III, 160.

²⁸ См. гл. III.

Средним векам, или она также уходит своими корнями в античность. Стоики, как известно, приписывали большое значение тому, чтобы фантазия ограничивалась моралью; этот моральный контроль они считали важной частью этики. Как уже упоминалось ранее, мы не в силах узнать, как эти “вещи” — благоразумие, справедливость, твердость духа и умеренность, а также их части, — были представлены в искусстве памяти. Быть может, благоразумие, к примеру, принимало некую необычайно прекрасную мнемоническую форму, некую *persona*, напоминающую кого-нибудь из наших знакомых, держащую в руках вспомогательные образы или окруженную ими, причем эти образы напоминали о частях, — по аналогии с тем, как различные детали судебного разбирательства по поводу обвинения в отравлении формировали составной мнемонический образ.

Квинтилиан, человек в высшей степени рассудительный и превосходный воспитатель, был самым известным учителем риторики в Риме в первом столетии после Р. Х. Его трактат *Institutio oratoria* появился спустя более полутора столетия после написания *De oratore*. Несмотря на то что древние со вниманием относились к похвалам, которые Цицерон воздает искусству памяти, может показаться, что значимость ее не признавалась как нечто само собой разумеющееся в риторических кругах Рима. Как говорит Квинтилиан, теперь некоторые разделяют риторику всего лишь на три части, на основании того, что *memoria* и *actio* даны нам “от природы, а не благодаря искусству”.²⁹ Собственное его отношение к искусной памяти не совсем ясно, тем не менее он уделяет ей пристальное внимание.

Подобно Цицерону, Квинтилиан начинает свое описание искусной памяти с истории ее изобретения Симонидом, его версия, хотя в основном и совпадает с рассказом Цицерона, все же расходится с ним в некоторых деталях. Он добавляет, к тому же, что в греческих источниках встречалось много вариантов этой истории и что своей

²⁹ *Institutio oratoria*, III, III, 4.

широкой известностью в современную ему эпоху она обязана Цицерону.

Изобретение Симонида появилось, как кажется, в результате наблюдения за тем, что запоминание значительно облегчается, когда в уме запечатлены места, которые, как мы знаем по опыту, заслуживают доверия. Ибо, возвратившись в какое-нибудь место после продолжительного отсутствия, мы не только узнаем то самое место, но вспоминаем также, что мы в этом месте делали, вспоминаем людей, с которыми там встретились, и даже невысказанные мысли, которые занимали наш ум в то время. Таким образом, как чаще всего и бывает, искусство возникает из опыта.

Выбранные места могут отличаться крайним разнообразием, например, это может быть просторный дом со множеством комнат. Каждая особенность выбранного строения старательно запечатлевается в уме, чтобы мысль могла беспрепятственно пробегать по всем его частям. Прежде всего следует убедиться в том, что при обегании этих мест не возникает никаких препятствий, ибо та память, которая призвана помогать другой памяти, должна быть наиболее просто установленной. Тогда то, что было написано или придумано, помечается знаком, который будет напоминать об этом. Этот знак может быть извлечен из целой “вещи”, например мореплавания или воинского искусства, или из какого-нибудь “слова”; ибо то, что ускользнуло из памяти, можно возвратить, опираясь на указание отдельного слова. Предположим, однако, что знак извлечен из мореплавания, как, например якорь; или из воинского искусства, например меч. Тогда эти знаки располагаются следующим образом. Первый предмет помещается, как он есть, в передней, второй, скажем, в атриуме, остальные располагаются по порядку вокруг имплевия и далее не только в спальнях и кабинетах, но также на статуях и других украшениях. После этого, когда потребуется пробудить воспоминание, нужно будет, начиная с первого места, обегать их все, востребуя то, что было им доверено, и о чем напомним образы. Итак, сколь многочисленны бы не были детали, которые нужно запомнить, все они связываются друг с другом, как и в хоре, то, что следует, не может отклоняться от того, что ему предшествовало и с чем оно связано; требуется только предварительно этому научиться.

То, что я говорил, было сделано в доме, могло быть также сделано и в общественных зданиях, или во время длительного путешествия, или на прогулке по городу, или при помощи картин. Либо же мы можем сами для себя вообразить такие места.

Таким образом, нам нужны места, реальные или вымышленные, а также образы или подобию, которые предстоит найти. Образы подобны словам, которыми мы обозначаем вещи, чтобы запомнить их, так что, как говорит Цицерон, “мы используем места в качестве восковых табличек, а образы — в качестве букв”. Можно привести и его собственные слова: “нужно иметь в своем распоряжении большое

число мест, хорошо освещенных, расположенных в строгом порядке на некотором расстоянии друг от друга; а также образы, — действительные, четко определенные, необычные, такие, которые могут выйти навстречу уму и проникнуть в него”. Что меня больше всего изумляет, так это, как Метродору удавалось найти 3060 мест в двенадцати знаках, через которые проходит Солнце. Без сомнения, все это — тщеславие и хвастовство человека, гордящегося более искусной, нежели природной памятью.³⁰

Сбитый с толку студент, изучающий искусство памяти, будет благодарен Квинтилиану. Если бы не его ясные предписания, как нам следует двигаться по комнатам в доме, или в общественном здании, или вдоль городской улицы при запоминании выбранных нами мест, мы никогда не разобрались бы в том, что имеют в виду “правила мест”. Он приводит весьма разумную причину, по которой места могут способствовать запоминанию, ведь мы знаем по опыту, что место будит в памяти ассоциации. И описываемая им система, в которой используются знаки для “вещей”, например якорь или меч, в которой с помощью такого знака вызывается всего лишь одно слово, позволяющее припомнить всю фразу, — такая система кажется вполне возможной и доступной для понимания. Именно это мы и будем называть мнемотехникой. В ту пору, в античности, существовала такая практика, в которой это слово употреблялось в том же самом смысле, в каком употребляем его мы.

У Квинтилиана не упоминаются странные *imagines agentes*, хотя он, конечно же, знает об их существовании, поскольку приводит краткое Цицероново изложение правил, которые сами почерпнуты из *Ad Herennium*, точнее, из того вида практического запоминания, оперирующего странными образами, который описывается в этом сочинении. Но, приведя Цицеронову версию правил, Квинтилиан отваживается резко возражать этому почтенному ритору, совершенно иначе оценивая искусство Метродора из Скепсиса. Для Цицерона память была “почти божественной”. По Квинтилиану, этот человек был хвастуном и отчасти шарлатаном. К тому же мы узна-

³⁰ *Ibid*, XI, II, 17–22.

ем от Квинтилиана один интересный факт, о котором речь пойдет позднее, а именно, что божественная или претенциозная (с различных точек зрения) система памяти Метродора из Скепсиса была основана на двенадцати знаках зодиака.

Квинтилиан завершает рассмотрение искусства памяти следующими словами:

Я вовсе не отрицаю, что такие приемы могут пригодиться для определенных целей, например, когда нам нужно воспроизвести множество названий вещей в том порядке, в каком мы их услышали. Те, кто пользуется такими вспомогательными средствами, располагают сами вещи на их памятных местах; стол, например, они помещают в передней, помост — в атриуме и, подобным образом — все остальное; и обегая все эти места, они найдут предметы там, где их разместили. Такой прием, быть может, применяли те, кто после аукциона преуспел в установлении, что именно из вещей было продано каждому покупателю, сверившись затем по учетным книгам; говорят, такая ловкость была проявлена Гортенziem. Однако все это мало поспособствует удержанию в памяти фрагментов речи. Ибо предметы речи не пробуждают образов в отличие от материальных вещей, и для них потребуются придумать что-нибудь другое, хотя и здесь отдельное место может заставить нас вспомнить, например, о каком-либо разговоре, в котором мы участвовали, когда находились в этом месте. Но как такому искусству ухватить всю последовательность связанных между собою слов? Я уже не говорю о том, что некоторые слова не представимы никаким подобием, например союзы. Мы можем, правда, располагать подобно скорописцам определенными местами для всевозможных вещей, можем располагать бесконечным числом мест, которые напоминали бы нам все слова из пяти книг второй речи против Верреса, мы можем даже вспомнить их все, как если бы они сохранялись в укромном месте. Но не прерывала ли бы течение нашей речи эта возложенная на память двойная задача? Ибо как можно ожидать, что наши слова польются единым потоком, если нам придется припоминать особые формы для каждого отдельного слова? Поэтому Харамад и Метродор из Скепсиса, о которых я только что упоминал, и которые, по словам Цицерона, пользовались этим методом, могут оставить свои системы при себе; мои предписания будут куда более просты.³¹

Метод аукциониста, располагающего на памятных местах образы реальных проданных им предметов, в точности подобен методу, примененному тем профессором, чей способ развлечь своих студентов мы описали выше. Этот метод, как говорит Квинтилиан, будет работать и может пригодиться для определенных целей. Но его применение для

³¹ *Ibid*, XI, II, 23–26.

запоминания речи с помощью образов для “вещей”, полагает автор, вряд ли будет оправдано, потому что вызовет много трудностей; ведь тогда потребуется придумывать все эти образы для “вещей”. Кажется, Квинтилиан не рекомендует использовать столь простые образы, как якорь и меч. Он ничего не говорит о фантастических *imagines agentes*, ни для вещей, ни для слов. Образы для слов он интерпретирует как скорописные *notae*, запоминаемые в местах памяти; это именно тот греческий метод, который отверг автор *Ad Herennium* и использование которого, по мнению Квинтилиана, Цицерон ставил в заслугу Хармаду и Метродору из Скепсиса.

“Более простые предписания” для развития памяти, которые Квинтилиан выдвигает на место искусства памяти, состоят главным образом в пропаганде тщательного и прилежного заучивания вещей наизусть, традиционным способом, но он допускает иногда использование некоторых упрощенных мнемонических приемов. Для запоминания каких-нибудь трудных пассажей можно пользоваться специальными знаками; знаки эти даже могут быть сообразованы с природой мысли. “Хотя и заимствованные из мнемонических систем”, эти знаки обладают все же некоторой ценностью. Но прежде всего ученику может помочь вот что:

а именно, выучивать фрагмент наизусть по той самой табличке, на которой он его записал. Ибо тогда он будет двигаться за памятью по четкому следу, и взор разума будет прикован не просто к страницам, на которых записаны слова, но к линиям индивидуального почерка, и временами он будет говорить, как бы читая вслух по написанному... Этот прием имеет некоторое сходство с мнемонической системой, о которой я упоминал выше, но если мой опыт чего-нибудь стоит, он и более прост в употреблении, и более эффективен.³²

Я понимаю эти слова в том смысле, что рекомендуемый метод заимствует из мнемонической системы прием визуализации записанного на “местах”, но вместо попытки наглядно представить скорописные *notae* в некоторой обширной системе мест,

³² *Ibid*, XI, II, 32–33.

он визуализует обычное письмо на реальной табличке или странице.

Было бы интересно узнать, следует ли, по Квинтилиану, подготавливая свою табличку или страницу для запоминания посредством нанесения на них знаков, *notae*, или даже *imagines agentes*, образованных согласно правилам, отмечать места, которых достигает память, когда она движется вдоль линий письма.

Таким образом, обнаруживается заметное различие между отношением к искусной памяти, с одной стороны, Квинтилиана, а с другой — Цицерона и автора *Ad Herennium*. Очевидно, *imagines agentes*, подающие нам странные знаки со своих мест и пробуждающие воспоминания посредством обращения к эмоциям, казались ему, как и нам, громоздкими и бесполезными для практических целей мнемоники. Быть может, римское общество все более увлекалось пустой софистикой, в результате чего была утрачена напряженная, архаическая, чуть ли не магическая непосредственная связь памяти с образом? Или все дело лишь в различии темпераментов? Не потому ли искусная память недооценивается Квинтилианом, что ему не доставало остроты зрительного восприятия, необходимой для визуального запоминания? В отличие от Цицерона он не упоминает о том, что открытие, сделанное Симонидом, основывалось на главенствующем положении зрения среди других чувств.

Из трех источников классического искусства памяти, рассмотренных в этой главе, не рассудительное критическое изложение Квинтилиана и не изящные, но темные определения Цицерона стали основой позднейшей западной традиции. Такой основой стали предписания, разработанные неизвестным учителем риторики.

Глава II

ИСКУССТВО ПАМЯТИ В ГРЕЦИИ: ПАМЯТЬ И ДУША

Мрачная история о том, как Симонид припоминал лица людей в том порядке, в каком они сидели на пире за мгновение до своей ужасной гибели, позволяет предположить, что образы людей были составной частью искусства памяти, доставшегося Риму от Греции. По Квинтилиану, в греческих источниках насчитывается несколько вариантов этой истории,¹ которая, вероятнее всего, выполняла обычную роль предисловия к разделу об искусной памяти в учебниках риторики. Их в Греции было, конечно, немало, но они не дошли до нас; отсюда то значение, которое три латинских источника имеют для любых наших высказываний о греческой искусной памяти.

Симонид Кеосский (ок. 556—468 до Р. Х.)² относится к досократикам. В годы его молодости, возможно, еще был жив Пифагор. Один из прекраснейших лирических поэтов Греции (сохранилось очень мало его стихов), он был прозван “медоречивым”, — *Simonid Melicus* в латинской транскрипции — и в особенности славился своими чудными образами. Множество новых начинаний приписывалось этому, по всей видимости, блестяще одаренному и оригинальному

¹ Квинтилиан говорит (*Institutio oratoria*, XI, II, 14–16), что греческие источники несогласны между собой в том, действительно ли пир происходил “у Парсалия, как на то, по-видимому, указывает Симонид в известном отрывке и как сказано у Аполлора, Эратостена, Эвфориона и Эврипила Ларисского, или же у Краннона, как утверждает Аполлий Калимах, за которым то же самое повторяет Цицерон.”

² Все упоминания о Симониде в античной литературе собраны вместе в *Lyra Graeca*, изданной и переведенной J. M. Edmonds, Loeb Classical Library, Vol. II (1924), 246 ff

нальному человеку. Говорили, что он был первым, кто стал требовать плату за поэзию; практическая хватка Симонида попала в историю изобретения им искусства памяти, завязка ее — в договоре о плате за оду. Еще одно нововведение приписывается ему Плутархом, который, по-видимому, полагал, что именно Симонид первым уравнил методы поэзии с методами живописи — теория, которую позднее коротко выразит Гораций в своем знаменитом изречении *ut pictura poesis*. Симонид, говорит Плутарх, “называл живопись безмолвной поэзией и поэзию — говорящей живописью; ведь действия, которые художниками изображаются происходящими, в словах описываются после их завершения”.³

То, что отцом сравнения поэзии с живописью называют Симонида, особенно значимо, поскольку само это сравнение стоит на одной доске с изобретением искусства памяти. По Цицерону, это изобретение основывается на открытии Симонидом превосходства зрения над всеми другими чувствами. Теория приравнивания поэзии к живописи также основана на преобладании зрительного чувства; поэт и художник, оба мыслят визуальными образами, один выражает их в поэзии, другой в картинах. Неуловимые связи со всеми другими искусствами, которые сопутствуют искусству памяти во всей его истории, представлены, таким образом, уже в его легендарных истоках, в рассказах о Симониде, которому поэзия, живопись и мнемоника рисовались в чертах напряженной визуализации. Обратившись ненадолго к Джордано Бруно, заключительной фигуре нашей книги, мы увидим, что в одной из своих мнемонических работ он говорит о принципе использования образов в искусстве памяти, в разделах “Фидий Скульптор” и “Зевксис Живописец”, в тех же разделах он размышляет и над теорией “*ut pictura poesis*”.⁴

Симонид — культовый герой, основатель искусства памяти, которое является предметом нашего исследования, изобретение им этого искусства подтверждают не только

³ Плутарх, *Слава Афин*, 3; см. R. W. Lee, *Ut pictura poesis: The Humanistic Theory of Painting*, Art Bulletin, XXII (1940), p. 197.

⁴ См. ниже, с. 320.

Цицерон и Квинтилиан, но и Плиний, Элиан, Аммиан Марцеллин, Суда и другие, а также одна древняя надпись. *Паросская Хроника*, мраморная доска примерно 264 года до Р. Х., которая была найдена на Паросе в семнадцатом веке, приводит даты легендарных открытий, таких как изобретение флейты, посев зерна Церерой и Триптолемом, ознакомление с поэзией Орфея; когда речь заходит о временах исторических, ударение делается на празднествах и наградах, присужденных на них. Интересующая нас запись такова:

Со времени, когда кеянин Симонид, сын Леопрена, изобретатель системы вспоможений памяти, получил приз хора в Афинах и были установлены статуи Гармонию и Аристокейтону, 213 лет (т. е. 477 г. до Р. Х.).⁵

Из других источников нам известно, что Симонид завоевал приз хора, будучи уже немолодым человеком: когда надпись наносилась на паросский мрамор, победитель уже был известен как “изобретатель вспоможений памяти”.

Мне кажется, можно верить тому, что Симонид действительно придал значительный импульс мнемонике, обучая или распространяя правила, которые, хотя и были, возможно, позаимствованы из более ранней устной традиции, но производили впечатление нового понимания. Мы не можем обсуждать здесь до-симонидовские источники искусства памяти; некоторые указывают в этой связи на Пифагора, другие отсылают к египетским влияниям. Можно представить, что какой-то зародыш искусства памяти существовал в форме очень древней техники, которая использовалась певцами и сказителями. Новшества, введенные, предположительно, Симонидом, могли быть признаками возникновения более высокоорганизованного общества. Поэты теперь занимали определенное место в социуме; мнемоника, практиковавшаяся в древней устной памяти, до появления письменности была кодифицирована в правилах. В эпоху перехода к новым культурным формам за какой-либо вы-

⁵ Цитируется по переводу в *Lyra Graeca*, II, p. 249. См. F. Jacoby, *Die Fragmente der Griechischen Historiker*, Berlin, 1929, II, p. 1000, а также *Fragmente, Kommentar*, Berlin, 1930, II, p. 694.

дающей индивидуальностью обычно закрепляется авторитет изобретателя.

Фрагмент, известный как *Dialexeis*, который датируется примерно 400 годом до Р. Х. и содержит совсем небольшой раздел о памяти:

Память есть великое и прекрасное изобретение, всегда полезное и для обучения, и в жизни.

Вот первейшая вещь: если ты внимателен (направляешь свой ум), суждению легче постичь вещи, проходящие сквозь него (ум).

Второе: повторяй услышанное, чтобы благодаря частому слышанию и произнесению одного и того же выученное тобой стало совершенным в твоей памяти.

В-третьих, услышанное помещай к известному тебе. Например, нужно запомнить *Hrusippos* (Хрисипп); мы разбиваем его на *hrysos* (золото) и *hyppos* (лошадь). Другой пример: мы размещаем *rutilampres* (жук-светляк) между *rut* (огонь) и *lampein* (светить).

Так для имен.

Относительно вещей (поступай) так: мужество (помещай) к Марсу и Ахиллесу; изделия из металла — к Вулкану; малодушие к — Эпею.⁶

Память о вещах; память о словах (или именах)! Технические термины двух видов искусной памяти употреблялись уже в 400 году до Р. Х. И в том и в другом случае используются образы; в одном представлению подлежат вещи, в другом слова; это опять-таки одно из знакомых правил. Правда, нет правил для мест; но описанная здесь практика помещения того понятия или слова, которое требуется запомнить, к образу будет воспроизводиться во всей истории искусства памяти и, очевидно, укоренена в античности.

Таким образом, в общих чертах правила искусной памяти уже были известны спустя около полувека после смерти Симонида. Это позволяет предположить, что им действительно были “изобретены” или узаконены правила, в основном в том виде, в каком мы находим их в *Ad Herennium*, хотя они и могли быть усовершенствованы и дополнены в более

⁶ Н. Diels, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Berlin, 1922, II, p. 345. См. Н. Gomperz, *Sophistik und Rhetorik*, Berlin, 1912, p. 149, где дан перевод на немецкий.

поздних текстах, неизвестных нам до того, как четыре века спустя они попали в руки учителя-латинянина.

В этом древнейшем трактате об *Ars memorativa* образы для слов формируются по простому этимологическому принципу рассечения слова. В приводимых примерах образов для вещей представлены такие “вещи”, как добродетель и порок (доблесть, трусость), а также искусство (металлургия). Они запоминаются вместе с образами богов и людей (Марс, Ахиллес, Вулкан, Эпей). Здесь мы, скорее всего, сталкиваемся с архаически простейшим видом тех представляющих “вещи” человеческих фигур, которые со временем разовьются в *imagines agentes*.

Считается, что во фрагменте *Dialexeis* отражено софистическое учение, и его раздел, посвященный памяти, возможно, связан с мнемоникой софиста Гиппия Элидского,⁷ о котором в псевдо-платоновских диалогах, носящих его имя, наряду с насмешками, говорится, что он обладал “наукой памяти” и гордился способностью запомнить пятьдесят произнесенных подряд имен, а также родословные героев, людей, даты основания городов и многое другое.⁸ Действительно, вполне правдоподобно, что Гиппий практиковал искусство памяти. Не исключено, что система софистического образования, против которой столь решительно выступал Платон, широко использовала новое “изобретение” ради поверхностного схватывания огромного числа самых разнообразных сведений. Замечателен и восторженный тон, которым открывается софистический трактат о памяти: “Величайшее и прекраснейшее изобретение есть память, пригодное всегда в обучении и жизни”. Так была ли в самом деле искусная память, эта чудесная недавняя находка, сколько-нибудь значительным элементом новой и успешно применяемой техники софистов?

Аристотель, без сомнения, был близко знаком с искусством памяти, о котором он упоминает четыре раза, но не как его толкователь (хотя Диоген Лаэртский сообщает, что он на-

⁷ См. Gomperz, p. 179 ff.

⁸ Гиппий Большой, 285 D—286 A; Гиппий Меньший, 368 D.

писал книгу по мнемонике, до нас не дошедшую),⁹ а при случае, когда иллюстрирует пункты рассуждения. Одно из этих упоминаний мы встречаем в “Топике”, когда он советует удерживать в памяти доводы, касающиеся вопросов, с которыми нам приходится сталкиваться чаще всего:

Так же, как человек с тренированной памятью вспоминает о самих вещах, лишь только упомянут об их местах (*topoi*), так те же навыки лучше подготовят и любого к рассуждению, поскольку он видит свои собственные предпосылки, расставленные перед его умственным взором, каждую под своим номером.¹⁰

Несомненно, эти *topoi*, которые используют люди с тренированной памятью, есть мнемонические *loci*, и вполне вероятно, что само слово “топики”, как оно употребляется в диалектике, происходит от мест мнемоники. Топики — это “вещи” или предмет диалектического рассуждения, которые стали известны как *topoi* благодаря местам, в которые помещались.

В *De insomnis* Аристотель говорит, что “некоторые во сне будто бы упорядочивают перед собой объекты в собственной мнемонической системе”¹¹ — надо думать, это, скорее, предостережение против чрезмерного увлечения искусной памятью, мало гармонирующее, однако, с тем тоном, каким он делает это замечание. И в трактате “О душе” встречаем похожее высказывание: “возможно расположить вещи перед нашими глазами так, как делают это те, кто изобретает мнемоники и создает образы”.¹²

Но наиболее важное из этих четырех упоминаний, оказавшее наибольшее влияние на позднейшую историю искусства памяти, содержится в *De memoria et reminiscencia* (“О памяти и припоминании”). Величайшие из схоластов, Альберт

⁹ Диоген Лаэртский, Жизнь Аристотеля (в “О жизни, учениях и изречениях великих философов”, v. 26). Работа, на которую указывается в приводимом здесь перечне аристотелевых трудов, является, возможно, сохранившейся *De memoria et reminiscencia*.

¹⁰ Топика, 163b 24–30.

¹¹ *De insomnis*, 458b 20–22 (перевод W. S. Hett, в издании Loeb’a, где содержатся также *De anima*, *Parva naturalia*, etc. 1935).

¹² О душе, 427 b 18–22.

Великий и Фома Аквинский, проницательность ума которых общеизвестна, знали, что философ в “О памяти и припоминании” говорит о том самом искусстве памяти, которому учит Туллий в своей Второй Риторике (*Ad Herennium*). Работа Аристотеля стала для них поэтому чем-то вроде трактата о памяти, который следовало объединить с правилами Туллия и который дает этим правилам философское и психологическое оправдание.

Аристотелевская теория памяти и припоминания основана, таким образом, на теории знания, изложенной в “О душе”. Восприятия, доставляемые пятью чувствами, первоначально преобразуются или перерабатываются способностью воображения, а затем уже оформленные образы становятся материалом для способности интеллектуальной. Воображение является посредником между восприятием и мышлением. Всякое знание всецело выводится из чувственных впечатлений, но мышление имеет дело не с сырыми ощущениями, а с переработанными или впитанными воображением образами. Именно та часть души, которая создает образы, дает работу высшим процессам мышления. Поэтому “душа не мыслит без мыслительных образов”;¹³ “мыслительная способность мыслит формы в мыслительных образах”;¹⁴ “никто не мог бы ни обучиться чему-либо, ни понять, если бы он не обладал способностью к восприятию; даже когда он созерцает умом, ему необходимо иметь перед собой некий мыслительный образ”.¹⁵

Для схоластики, как и для последующей традиции искусства памяти, точкой согласования мнемонической теории с аристотелевской теорией знания была та роль, которую и та и другая отводили воображению. Аристотелевское положение о невозможности мыслить без мыслительного образа постоянно приводилось в поддержку использования образов в мнемонике. С другой стороны, Аристотель сам прибегает к мнемоническим образам, иллюстрируя то, что он говорит о воображении и мышлении. Мышление, го-

¹³ *Ibid*, 432 a 17.

¹⁴ *Ibid*, 431 b 2.

¹⁵ *Ibid*, 432 a 9.

ворит он, есть нечто, к чему мы способны каждый раз, когда захотим, “поскольку возможно расположить вещи перед нашим взором, как делают это те, кто изобретает мнемоники и создает образы”.¹⁶ Тщательный отбор мыслительных образов, сопровождающих мышление, он сравнивает с тщательным построением мнемонических образов, посредством которых происходит запоминание.

“О памяти и припоминании” является приложением к “О душе” и открывается цитатой из этой работы: “Как уже сказано по поводу воображения в моей книге “О душе”, невозможно мыслить без мыслительного образа”.¹⁷ Память, продолжает он, принадлежит к той же части души, что и воображение; она есть собрание мыслительных образов из чувственных впечатлений, но с добавлением элемента времени, поскольку мыслительные образы памяти порождаются восприятием не присутствующих в настоящем, а ушедших в прошлое вещей. Поскольку память связана таким образом с чувственным впечатлением, она присуща не только человеку; некоторые животные также способны запоминать. Однако в памяти задействован и интеллект, поскольку мысль работает в ней над образами чувственного восприятия.

Мыслительный образ чувственного впечатления Аристотель уподобляет рисунку, “сохранность которого мы называем памятью”;¹⁸ оформление же мыслительного образа понимается им как движение, подобное изменению, производимому печатью в воске. Сохраняется ли впечатление в памяти надолго, или вскоре изглаживается, зависит от возраста и темперамента личности:

У некоторых людей значительные происшествия не оседают в памяти из-за болезни или возраста, как если бы чертили или ставили печать на водном потоке. У них знак не оставляет впечатления, поскольку они износились, как старые стены зданий, или затвердело то, что должно было получить впечатление. По этой причине у младенцев и стариков плохая память; они пребывают в состоянии по-

¹⁶ *Ibid.*.

¹⁷ *De memoria et reminiscencia*, 449 b 331.

¹⁸ *Ibid.*, 450 a 30.

стоянного изменения, младенец — поскольку он растет, старый — поскольку увядает. По схожей причине ни слишком подвижные ни слишком медлительные люди, кажется, не обладают хорошей памятью; первые более влажны, чем следует, вторые — более сухи; у первых образ лишен постоянства, у вторых — не оставляет впечатления.¹⁹

Аристотель различает память и реминисценцию, или припоминание. Припоминание есть возвращение знания или ощущения, которое у нас уже было. Это напряженное усилие поиска верного пути среди всего содержимого памяти, выслеживание того, что мы пытаемся припомнить. В этом усилии Аристотель выделяет два связанных между собою начала. Это принцип того, что мы называем ассоциацией, хотя Аристотель не употребляет этого слова, и принцип порядка. Начиная с “чего-либо подобного, или противоположного, или тесно связанного”²⁰ с искомым, мы выйдем на него. Это определение называли первым определением законов ассоциации через подобие, неподобие и смежность.²¹ Требуется также восстановить порядок событий или впечатлений, который приведет нас к тому, что мы отыскиваем, поскольку порядок припоминания следует порядку первоначальных событий, и поскольку упорядоченные вещи легче всего запомнить, как, например, положения математики. Но у нас должна быть отправная точка, чтобы припоминая, было от чего оттолкнуться.

Часто бывает, что человек не может припомнить что-либо сразу, но, поискав, находит желаемое. Это происходит, когда человек поддается множеству порывов, пока наконец не наткнется на тот, который приведет его к искомой цели. Ведь воспоминание в действительности зависит от потенциально существующей порождающей причины... Но он должен придерживаться отправной точки. По этой причине некоторые с целью припоминания используют места (тороп). Основание этому в том, что человек быстро переходит от одного шага к другому; например, от молока к белому, от белого к

¹⁹ *Ibid.*, 450 а 1–10.

²⁰ *Ibid.*, 451 б 18–20.

²¹ См. W. D. Ross, *Aristotle*, London, 1949, p. 144; также примечания Росса к этому отрывку в его издании *Parva Naturalia*, Oxford, 1955, p. 245.

воздуху, от воздуха к сырости; тут же нам вспоминается осень, если предположить, что мы пытались вспомнить это время года.²²

Здесь ясно видно, что Аристотель обращается к местам искусной памяти, чтобы проиллюстрировать свои замечания о роли ассоциации и порядка в процессе припоминания. Но, как отмечают издатели и комментаторы, смысл всего отрывка проследить очень трудно.²³ Возможно, шаги, которыми мы быстро переходим от молока к осени — если мы пытаемся припомнить это время года — будут зависеть от космической связи элементов и времен года. Или же рукопись повреждена, и этот отрывок, как он есть, вообще не поддается пониманию.

За этим пассажем сразу следует другой, в котором Аристотель говорит о припоминании от начальной точки, стоящей в каком-либо ряду.

Вообще говоря, срединная точка представляется хорошим началом, так как мы вспомним то, что нужно, когда достигнем этой точки, если не раньше, или же не вспомним по достижении какой-либо другой. Например, предположим, что мы мыслим ряд, который можно представить буквами ABCDEFH; если мы не припоминаем, чего хотим на E, то сделаем это на H; с первой из них можно двигаться в обоих направлениях, как к D, так и к F. Предположим, мы ищем G или F, тогда мы вспомним нужное по достижении C, если нам нужно G или F. Если же нет, то по достижении A. Это способ всегда будет успешным. Иногда возможно припомнить то, что мы ищем, иногда нет; причина в том, что можно двигаться более, чем в одном направлении. Например, от C мы можем дойти сразу до F или только до D.²⁴

Поскольку начальная точка припоминания раньше сравнивалась с местом мнемоники, в связи с этим совершенно запутанным пассажем мы можем припомнить, что одно из преимуществ искусной памяти было таково, что его обладатель мог начать с любого из своих мест и проходить по ним в любом направлении.

²² *De mem. et rem.*, 452 а 8–16.

²³ Обсуждение этого места у Аристотеля см. в примечании Росса к его изданию *Parva Naturalia*, p. 246.

²⁴ *De mem. et rem.*, 452 а 15–25. О возможных исправлениях в этом не совсем понятном буквенном ряду см. примечание Росса в его издании *Parva Naturalia*, p. 247–248.

Схоласты, к собственному удовлетворению, доказывали, что *De memoria et reminiscencia* дает философское и психологическое обоснование искусной памяти. Однако весьма сомнительно, это ли имел ввиду Аристотель. По-видимому, о мнемонической технике он вспоминает только для того, чтобы проиллюстрировать свои собственные доводы.

Встречающаяся во всех трех латинских источниках метафора, которая сравнивает внутреннюю запись или расстановку образов памяти по местам с записью на восковых дощечках, вызвана, разумеется, употреблением таких дощечек для письма. Вместе с тем она связывает мнемонику с античной теорией памяти, как это видел Квинтилиан, когда в предисловии к своему трактату отмечал, что не намерен подробно останавливаться на том, как именно действует память, “хотя многие придерживаются того мнения, что определенные впечатления появляются в уме аналогично тому, как печатка оставляет след на воске”.²⁵

В том отрывке, который мы уже цитировали, Аристотель применяет эту метафору в отношении образов чувственного восприятия, подобных печати, остающейся на воске. Для Аристотеля такие впечатления являются основным источником всякого знания; хотя они очищаются и обобщаются мыслящим интеллектом, без них невозможны были бы ни мысль, ни знание, поскольку всякое знание зависит от чувственных восприятий.

Платон также использует метафору печати в том знаменитом месте в *Тезетете*, где Сократ предполагает, что в наших душах находится кусок воска — у разных людей он отличается по качеству — и что это “дар Памяти, матери всех муз”. Когда мы видим, слышим или мыслим что-либо, мы подкладываем этот воск под наши чувства и мысли и запечатлеваем их на нем, так же, как оставляем след печатью.²⁶

Но Платон в отличие от Аристотеля полагает, что существует знание, не выводимое из чувственных впечатлений,

²⁵ *Institutio oratoria*, XI, II, 4.

²⁶ *Тезетет*, 191 C–D.

что в нашей памяти хранятся формы или шаблоны идей, сущностей, которые душа знала до того, как была низвергнута сюда. Подлинное знание заключается в приведении отпечатков, оставляемых чувствами, в соответствие с шаблоном или отпечатком высшей реальности, которую отображают вещи здесь, внизу. В *Федоне* доказывается, что чувственные объекты соотносимы с определенными типами, подобием которых они являются. Мы не видели и никто нас не учил различать типы в этой жизни, но мы видели их перед тем, как началась наша жизнь и знание о них врождено в нашу память. В качестве примера Платон указывает на соотношенность наших чувственных восприятий одинаковых предметов с врожденной идеей тождества. Мы постигаем тождественное в тождественных предметах, например, в одинаковых деревянных брусках, поскольку идея тождества была запечатлена в нашей памяти, и эта печать хранится в воске нашей души. Подлинное знание состоит в подгонке отпечатков от чувственных восприятий к основополагающей печати или следу Формы или Идеи, которой соответствуют предметы наших чувств.²⁷ В *Федре*, где Платон выражает свое отношение к риторике — которая побуждает людей к познанию истины — он снова развивает ту мысль, что знание истины и души заключено в памяти, в припоминании некогда виденных всеми душами идей, смутными копиями которых являются все земные вещи. Всякое знание и всякое научение есть попытка припомнить сущности, привести в единство множество чувственных восприятий посредством соотношения их с сущностями. “В земных копиях справедливости, умеренности и других идей, которые дороги душам, нет света, и лишь немногие, приблизившись к этим образам с помощью несовершенных чувств, способны разглядеть в них природу того, чему они подражают”.²⁸

Диалог *Федр* является трактатом о риторике, где последняя рассматривается не как искусство убеждения, которое следует применять ради достижения личной или общест-

²⁷ *Федон*, 75 В–D.

²⁸ *Федр*, 249 E–250 D.

венной выгоды, но как искусство выражения истины в речи и побуждения слушателей к поиску истины. Сила ее основывается на знании души, а знание истины о душе заключается в припоминании идей. В этом трактате памяти не отводится “раздел” как одной из частей риторического искусства; память в платоновском смысле это основа всего целого.

Ясно, что искусная память для Платона, как она используется софистами, есть анафема, осквернение памяти. На самом деле, платоновские насмешки над софистами, к примеру, над их бессмысленным употреблением этимологии, можно объяснить, если просмотреть софистический трактат о памяти, где такие этимологии используются как память для слов. Платоническая память должна быть устроена не в тривиальной манере подобных мнемотехник, а в соответствии с сущностями.

Грандиозная попытка построить именно такую память в структуре искусства памяти была предпринята неоплатониками Ренессанса. Одно из наиболее впечатляющих проявлений ренессансного применения этого искусства — Театр Памяти Джулио Камилло. Используя образы, расположенные на местах неоклассического театра — то есть точно следуя технике искусной памяти — система памяти у Камилло основывается, по его убеждению, на архетипах реальности, в соответствии с которыми вспомогательные образы охватывают всю сферу природы и человека. Камилловский подход к памяти по существу платоничен, хотя в Театре мы встречаемся и с герметическими и каббалистическими влияниями, и нацелен он был на построение искусной памяти, основанной на истине. “И если ораторы античности”, говорит он, “день за днем размещая части своей речи, которую им надлежало запомнить, вверяли их шатким местам и ненадежным вещам, то поистине, мы, желая навечно сохранить вечную природу всех вещей, выражаемую в речи... должны отвести им вечные места”.²⁹

В *Федре* Сократ рассказывает следующую историю:

Так вот, я слышал, что близ египетского города Навкрасиса родился один из древних тамошних богов, которому посвящена птица, на-

²⁹ См. ниже, с. 138.

зывается ибисом. А самому божеству имя было Тевт. Он первый изобрел счет, геометрию, астрономию, добавил игру в шашки и кости, а также и письмо. Царем над всем Египтом был тогда Тамус, правивший в великом городе верхней области, который греки называют египетскими Фивами, а его бога — Аммоном. Придя к царю, Тевт показал свои искусства и сказал, что их надо передать остальным египтянам. Царь спросил, какую пользу приносит каждое из них. Тевт стал объяснять, а царь, смотря по тому, говорил ли Тевт, по его мнению, хорошо или нет, кое-что порицал, а кое-что хвалил. По поводу каждого искусства Тамус, как передают, много высказал Тевту хорошего и дурного, но это было бы слишком долго рассказывать. Когда же дошел черед до писем, Тевт сказал: “Эта наука, царь, сделает египтян более мудрыми и памятьливыми, так как найдено средство для памяти и мудрости”. Царь же сказал: “Искуснейший Тевт, один способен порождать предметы искусства, а другой — судить, какая в них доля вреда или выгоды для тех, кто будет ими пользоваться. Вот и сейчас ты, отец писем, из любви к ним придал им прямо противоположное значение. В души научившихся им они вселят забывчивость, так как будет лишена упражнения память: припоминать станут извне, доверяясь письму, по посторонним знакам, а не изнутри, сами собою. Стало быть, ты нашел средство не для памяти, а для припоминания. Ты даешь ученикам мнимую, а не истинную мудрость. Они у тебя будут многое знать понаслышке, без обучения, и будут казаться многознающими, оставаясь в большинстве невеждами, людьми трудными для общения; они станут мнимомудрыми вместо мудрых”.³⁰

Предполагается, что в этом отрывке говорится об устной традиции памяти того времени, когда письменность не сделалась еще общим достоянием.³¹ Но Сократ о памяти древнейших египтян говорит как о памяти истинных мудрецов, соприкасавшихся с сущностями. Древняя египетская практика запоминания предстает подлинно глубоким учением.³² К этому месту у Платона обращался ученик Джордано Бруно, распространявший в Англии бруновскую герметическую и “египетскую” версию искусной памяти как

³⁰ *Федр*, 274 С—275.

³¹ См. J. A. Notopoulos, *Mnemosyne in Oral Literature*, Transactions and Proceedings of the American Philological Association, LXIX (1938), p. 476.

³² Сертиус (E. R. Curtius, *European Literature in the Latin Middle Ages*, London, 1953, p. 304) указывает на этот отрывок как на “типично греческое” пренебрежительное отношение к письму и книгам в сравнении с подлинно глубокой мудростью.

“внутренней письменности”, наделенной мистическим значением.³³

Как позднее увидит читатель, задача этой главы — понять, как греки относились к памяти, чтобы выяснить моменты, важные для всей последующей истории искусства памяти. Аристотель определяет схоластическую и средневековую форму этого искусства, Платон — ренессансную.

И теперь мы знакомимся с именем, которое вновь и вновь будет встречаться нам в важнейших точках нашей истории — Метродором Скепсийским, о котором Квинтилиан замечает, что он основал свою память на зодиаке.³⁴ Все, кто впоследствии будет опираться на небесную систему памяти, называли Метродора классическим авторитетом, введшем звезды в искусство памяти. Кто был этот Метродор Скепсийский?

Он принадлежит очень позднему периоду греческой риторики, который по времени совпадает с бурным развитием риторики латинян. Как мы уже знаем со слов Цицерона, Метродор был еще жив в его время. Он был одним из греческих ученых, приглашенных Митридатом Понтийским в свою свиту.³⁵ Пытаясь возглавить восток в борьбе против Рима, этот царь стремился прослыть новым Александром и старался придать блеск эллинистической культуры пестрому ориентализму своего двора. Из греков Метродор, по-видимому, был его главным орудием в этом деле. Он играл значительную политическую и культурную роль при дворе Митридата, безграничным расположением которого он одно время пользовался, хотя Плутарх сообщает, что в конце концов он был изгнан своим блестящим, но жестоким хозяином.

От Страбона мы знаем, что Метродор являлся автором одного или нескольких трудов по риторике. Из Скепсиса, говорит Страбон, “вышел Метродор, муж, который оставил

³³ См. ниже, с. 335.

³⁴ См. выше, с. 38.

³⁵ Основной источник, в котором рассказывается о жизни Метродора, — это плутарховское описание Луккула.

свои занятия философией ради политической жизни и в своих письменных трудах учил по большей части риторике; пользовался он новым жгучим стилем и ослепил многих”.³⁶ Из этого можно заключить, что Метродорова риторика относилась к напыщенному “азианскому” типу и вполне вероятно, что в своих трудах по риторике, в разделе о памяти, как одной из ее частей, он излагал свою мнемонику. К утраченным сочинениям Метродора, возможно, обращался автор *Ad Herennium*, их, быть может, читали Цицерон и Квинтилиан. Но все, чем располагаем мы, это замечание Квинтилиана о том, что Метродор “нашел триста и шестьдесят мест в двенадцати знаках, через которые проходит Солнце”. Современный исследователь, Л. А. Пост говорит о природе Метродоровой системы следующее:

Мне думается, что Метродор был искушен в астрологии, поскольку астрологи делят зодиак не только на 12 знаков, но и на 36 декад, каждая из которых объемлет десять уровней; каждая декада связывалась с определенным изображением. Метродор, по-видимому, сгруппировал под каждым изображением по десять искусственных мест (*loci*). Так он получил ряд *loci*, расчисленный от 1 до 360, и мог использовать его сообразно собственным задачам. С помощью несложного подсчета он каждый раз мог выходить на нужное ему место (*locus*) по его порядковому номеру и при этом быть совершенно уверенным, что ни одно место не пропущено, поскольку все они располагались в числовом порядке. Система его могла, таким образом, ярко продемонстрировать поразительные возможности памяти.³⁷

Пост полагает, что Метродор использовал астрологические образы в качестве мест, придающих памяти упорядоченность, так же как обычные места, запоминаемые в строениях, сохраняли верный порядок связанных с ними образов или вещей. Порядок следования знаков, Овен, Телец, Близнецы и т. д., легко запомнить; и если Метродор удерживал в памяти также и образы декад — по три к каждому знаку, он, как утверждает Пост, вносил в память и порядок астрологических образов, которые, если использо-

³⁶ Strabo, *Geographi*, XIII, I, 55 (цитируется по переводу в издании Лоеба).

³⁷ L. A. Post, *Ancient Memory Systems*, Classical Weekly, New York, XV (1932), p. 109.

вать их как места, давали ему фиксированный в определенном порядке ряд мест.

Это вполне вероятное предположение и нет никакой причины, по которой астрологические образы нельзя было бы использовать абсолютно рационально, как порядок легко запоминаемых и пронумерованных мест. Это предположение может служить также ключом к малопонятному, ставившему меня в тупик образу для запоминания судебного процесса, который описывается в *Ad Herennium* — а именно, к образу бараньих яичек. Если мы через созвучие *testes* (свидетели) с *testicles* (яички) запоминаем, что тому событию было множество свидетелей, почему нужно, чтобы эти яички были именно бараньи? Быть может, причина в том, что Овен является первым знаком и что упоминание о баране, внесенное в образ, помещаемый на первом месте при запоминании судебного процесса, позволяло сделать акцент на порядковом номере этого процесса, подчеркнуть, что оно именно первое? Возможно, без утерянных предписаний Метродора и других греческих знатоков памяти мы не вполне понимаем *Ad Herennium*.

Квинтилиан, по-видимому, полагал, что, когда Метродор, по словам Цицерона, “вписывал” в память все, что хотел запомнить, он делал в уме запись при помощи стенографических знаков, расположенных по их местам. Если это так и если прав Пост, нам представляется, что Метродор делал в уме стенографическую запись на образах знаков и декад, фиксированных им в памяти для упорядочивания мест. Это открывает перед нами несколько неожиданную перспективу; к тому же автор *Ad Herennium* развенчивает греческий метод запоминания знаков для каждого слова.

Плиний Старший, сын которого посещал Квинтилианову школу риторики, в своей Естественной истории собрал небольшую антологию рассказов о возможностях памяти. Кир знал поименно всех солдат своей армии; Луций Сципион — имена всех жителей Рима; Киней мог повторить имена всех сенаторов; Митридат Понтийский знал языки всех двадцати двух народов, обитавших в его владениях; грек Хармад помнил содержание всех книг своей библиотеки. И после этого перечня *exempla* (который позднее

будет постоянно воспроизводиться в трактатах о памяти), Плиний сообщает, что искусство памяти

изобретено было медоречивым Симонидом и доведено до совершенства (*consummata*) Метродором Скепсийским, который мог повторить услышанное в тех же словах.³⁸

Подобно Симониду Метродор сделал новый шаг в искусстве памяти. Новшество это касается памяти для слов, расширенной, возможно, запоминанием *notae* или скорописных символов стенографии, и было связано со знаками зодиака. Больше нам ничего не известно.

Метродоровская мнемоника не обязательно должна быть иррациональной. И все же память, основанная на зодиаке, внушает скорее благоговейный страх и вызывает мысль о действующих в ней магических силах памяти. И если Метродор действительно опирался в своей системе на образы декад, конечно же, существовала вера в их магичность. Позднего софиста Дионисия Милетского, процветавшего во времена правления Адриана, обвиняли в том, что он преподает своим ученикам мнемонику “халдейских искусств”. Филострат, передающий эту историю, опровергает обвинение,³⁹ однако это показывает, что подозрения такого рода могли возникать в отношении мнемоники.

В поздней античности, с возрождением пифагореизма, возобладала тренировка памяти, направленная на религиозные цели. Ямвлих, Порфирий и Диоген Лаэртский отмечают этот аспект пифагорейского учения, хотя не упоминают при этом самого искусства памяти. Но Филострат, рассказывая о памяти первого мудреца, или Мага-неопифагореиста — Аполлония Тианского — называет имя Симонида.

На вопрос Евксема, почему он ничего еще не написал, хотя полон глубоких мыслей и изъясняется столь ясно и легко, Аполлоний отвечал: “Потому что давно я не упражнялся в молчании”. С того времени он решил безмолвствовать и не говорить совсем, хотя гла-

³⁸ Плиний, *Естественная история*, VII, cap. 24.

³⁹ Philostratus and Eunapius, *The Lives of the Sophists* (Life of Dionysius of Miletus), Loeb Classical Library, p. 91–93.

за его и ум постигали все вокруг и укрывали в памяти. Даже когда исполнилось ему сто лет, помнил он лучше, чем Симонид, и воспе-
вал память в гимнах, где говорил, что все вещи канут во времени, но
время само неуносимо и бессмертно в припоминании.⁴⁰

Путешествуя, Аполлоний посетил Индию, где беседовал с брамином, который сказал ему: “Я вижу, ты обладаешь прекрасной памятью, Аполлоний, а этой богине мы поклоняемся более всех”. Беседы Аполлония с брамином были весьма глубоки и в особенности касались астрологии и предсказаний; брамин дал ему семь колец с выгравированными на них именами планет, которые Аполлоний носил каждое в свой день недели.⁴¹

Из этой атмосферы несколько, быть может, выбивается формирование той традиции, которая, оставаясь столетия скрытой и незаметно изменяясь, появляется в Средние века как *Ars Notoria*,⁴² магическое искусство памяти, создание которого приписывается Аполлонию или иногда Соломону. Практикующий *Ars Notoria* за чтением магических молитв созерцает разнообразно размеченные рисунки или диаграммы, которые называются “*notae*”. Он стремится обрести таким способом знание или память обо всех искусствах и науках, закрепляя различные “*notae*” за каждой дисциплиной. *Ars Notoria*, вероятно, является побочной дочерью классического искусства памяти или тем сложным ее ответвлением, в котором применялись стенографические *notae*. Оно рассматривалось как некая разновидность черной магии и было со всей суровостью проклято Фомой Аквинским.⁴³

Наиболее близкий к последующей истории искусства памяти на романизированном Западе период развития этого искусства в античные времена — это его применение в великую эпоху латинских ораторов, как оно отображено в *Ad Herennium* и в указаниях Цицерона. Память искусственного

⁴⁰ Филострат, *Жизнь Аполлония Тианского*, I, 14.

⁴¹ Там же, III, 16, 41.

⁴² Об *Ars Notoria* см. Lynn Thorndike, *History of Magic and Experimental science*, II, Chap. 49.

⁴³ См. ниже, с. 263.

оратора того времени должна нам представляться в виде архитектурного строения с порядками запоминаемых мест, которые непостижимым для нас способом заполнены образами. Из приведенных выше примеров нам понятно, насколько высоко ценились достижения памяти. Квинтилиан говорит об изумлении, которое вызывала сила памяти ораторов. Он также указывает, что феноменальное развитие ораторской памяти привлекло внимание латинских мыслителей к философскому и религиозному аспектам памяти. Квинтилиан говорит об этом в возвышенных выражениях:

Никогда нам не случилось бы осознать, насколько велика сила (памяти) и насколько она божественна, если бы не та память, что вознесла красноречие на его славную вершину.⁴⁴

Этому указанию на то, что практический латинский ум принужден был обратиться к памяти, поскольку она развивалась в наиболее важной области, открытой для карьеры римлянина, не уделялось, возможно, должного внимания. Не стоит придавать ему слишком большого значения, однако интересно было бы взглянуть на философию Цицерона с этой точки зрения.

Цицерон сыграл первейшую роль не только в трансляции греческой риторики в латинский мир; возможно, еще более важную роль, чем кто-либо другой, он сыграл в популяризации платоновской философии. В “Тускуланских беседах”, одной из работ, написанной уже в уединении, когда он содействовал распространению греческой философии среди своих соплеменников, Цицерон занимает платоновскую и пифагорейскую позицию в отношении души, утверждая, что она бессмертна и имеет божественное происхождение. Доказательством этого является то, что душа наделена памятью, “которую Платон желал представить как припоминание предыдущей жизни”. После долгого объяснения о полной приверженности именно платоническому подходу к этому предмету, мысль Цицерона обращается к тем, кто был знаменит силой своей памяти:

⁴⁴ *Institutio oratoria*, XI, II, 7.

Что до меня, я все больше удивляюсь памяти. Для чего мы способны помнить, какой характер имеет память или каково ее начало? Я не спрашиваю о той силе памяти, которой, как говорят, был наделен Симонид или Теодект, или о памяти Кинея, которого Пирр направил послом в Сенат, или, уже в недавнее время, о памяти Хармада, или Скепсийца Метродора, который дожил до глубокой старости, или нашего Гортензия. Я говорю об обычной памяти человека, в особенности такого, кто вовлечен в высокие области познания или искусства, и умственные способности которого едва ли поддаются оценке, так много он помнит.⁴⁵

Затем он обращается к не-платоновским исследованиям психологии памяти, аристотелевским и стоическим, приходя к выводу, что в них не учитываются огромные силы души, сокрытые в памяти. Следующим шагом он задает вопрос, что есть та сила в человеке, которая проявляется во всех его открытиях и изобретениях, тут же перечисленных;⁴⁶ человек, который первым дал имя всему; человек, который впервые объединил все человеческие сообщества и организовал социальную жизнь; человек, изобретший письменные знаки для выражения устной речи; человек, который обозначил пути блуждающих звезд. Еще раньше это были “те люди, что открыли плодородие земли, одеяния, жилища, порядок жизненного пути, защиту от диких тварей — люди, благодаря цивилизирующему и облагораживающему влиянию которых мы постепенно продвинулись от самых что ни на есть простейших ремесел к возвышенным искусствам”. Например, к искусству музыки и к “должным сочетаниям музыкальных тонов”. И к открытию обращения небес, каковое совершил Архимед, когда он “обозначил на сфере движения Луны, Солнца и пяти блуждающих звезд”. Следом — еще более достойные сферы деятельности, поэзия, красноречие, философия.

Сила, способная порождать такое количество важных деяний, по моему разумению, совершенно божественна. Для чего предназначена память о словах и вещах? Что есть изобретение? (*Quid est enim memoria rerum et verborum? quid porro inventio?*) Воистину, даже в Боге не может быть постигнута большая ценность, нежели эта... И по-

⁴⁵ *Tusculan Disputationis*, I, XXIV, 59.

⁴⁶ *Ibid.*, I, XXV, 62–64.

тому душа есть, как я говорю, божественное, и как согласно утверждает Еврипид, Бог...⁴⁷

Память для вещей; память для слов! Без сомнения, примечательно, что технические термины искусной памяти приходят на ум оратору, когда он, как философ, доказывает божественность души. Это доказательство входит в ведение двух частей риторики, *memoria* и *inventio*. Замечательная способность души помнить вещи и слова является доказательством ее божественности; то же и относительно ее способности изобретать, не в смысле изобретения аргументов или предметов речи, а в общем смысле изобретения, открытия. Вещи, которые Цицерон выстраивает в определенном порядке как изобретения, представляют историю человеческой цивилизации от примитивных до наиболее развитых эпох. Сама способность сделать это является свидетельством силы памяти; в риторической теории изобретения укрываются в сокровищнице памяти. Так *memoria* и *inventia*, в том смысле, в котором они употребляются в “Тускуланских беседах”, из частей риторики становятся разделами, в которых доказывается божественность души в соответствии с платоновскими предпосылками философии оратора.

Работая над “Беседами”, Цицерон, вероятно, удерживал в уме образ совершенного оратора, как о нем говорил его учитель Платон в *Федре*, оратора, которому открыта истина, который знает природу души и потому способен склонять души к истине. Мы можем сказать, что римский оратор, когда он мыслил о божественных силах памяти, не мог также не вспоминать о тренированной ораторской памяти, с ее обширной и вместительной архитектурой мест, на которых располагаются образы вещей и слов. Память оратора, умело подготовленная к выполнению практических задач, становится платоновской памятью философа, которая свидетельствует ему о божественности и бессмертии души.

Немногим мыслителям глубже удавалось продумывать проблемы памяти и души, чем Августину, языческому преподавателю риторики, чей путь обращения в христианство запечатлен в его Исповеди. Удивительный отрывок из

⁴⁷ *Ibid.*, I, XXV, 65.

этой работы, посвященный памяти, на мой взгляд, убедительно свидетельствует о том, что Августин владел тренированной памятью, вышколенной по всем законам классической мнемоники.

Прихожу к равнинам и обширным дворцам памяти (*campos et lata praetoria memoria*), где находятся сокровищницы (*thesauri*), куда свезены бесчисленные образы всего, что было воспринято. Там же сложены и все наши мысли, преувеличившие, преуменьшившие и вообще как-то изменившие то, о чем сообщили наши внешние чувства. Туда передано и там спрятано все, что забвением еще не поглощено и не погребено. Находясь там, я требую показать мне то, что я хочу; одно появляется тотчас же, другое приходится искать дольше, словно откапывая из каких-то тайников; что-то вырывается целой толпой, и вместо того, что ты ищешь и просишь, выскакивает вперед, словно говоря: “Может, это нас?”. Я мысленно гоню их прочь, и наконец то, что мне нужно, проявляется и выходит из своих скрытых убежищ. Кое-что возникает легко и проходит в стройном порядке, который и требовался: идущее впереди уступает место следующему сзади и, уступив, скрывается, чтобы выступить вновь, когда я того пожелаю. Именно так и происходит, когда я рассказываю о чем-либо по памяти.⁴⁸

Так открывается размышление о памяти, и в первой фразе рисуется ее образ — ряды строений, “обширные дворцы”, к содержимому которых прилагается слово “сокровищницы”, напоминающее о риторическом определении памяти как “сокровищнице изобретений и всех частей риторики”.

В этих начальных параграфах Августин говорит об образах чувственных восприятий, которые помещены в “широкий двор памяти” (*in aula ingenti memoriae*), в ее “просторную и бескрайнюю обитель” (*penetrabile amplum et infinitum*). Заглядывая внутрь, он видит всю вселенную, отраженную в образах, которые представляют не только вещи, но и пространство между ними с поразительной точностью. Но этим не исчерпывается мощь памяти, поскольку она содержит также

все сведения, полученные при изучении наук и еще не забытые; они словно засунуты куда-то внутрь, в какое-то место, которое не является местом: я несу себе не образы их, а сами предметы.⁴⁹

⁴⁸ *Исповедь*, X, 8 (цит. по перев. с латин. М. Е. Сергеевко).

⁴⁹ Там же, X, 9.

Память хранит также склонности ума.

Проблема образов проходит через все рассуждение. Когда мы называем имя камня или солнца, сами эти вещи не встают перед нашими чувствами, в памяти возникают их образы. Но когда мы упоминаем “здоровье”, “память”, “забвение”, присутствуют ли они как образы в памяти или нет? По-видимому, он различает далее память о впечатлениях и память об искусствах и привязанностях:

Широки поля моей памяти, ее бесчисленные пещеры и ущелья полны неисчислимого, бесчисленного разнообразия: вот образы всяких тел, вот подлинники, с которыми знакомят нас науки, вот какие-то отметины или заметки, оставленные душевными состояниями, — хотя душа их сейчас и не переживает, но они хранятся в памяти, ибо в памяти есть все, что только было в душе. Я пробегаю и проношу повсюду, проникаю даже вглубь, насколько могу, — и нигде нет предела...⁵⁰

Затем он все дальше углубляется в память в поисках Бога, но не в качестве образа и ни в каком месте.

Ты удостоил мою память своего пребывания, но в какой части ее Ты пребываешь? Я прошел в поисках через те ее части, которые есть у животных, и не нашел Тебя там, среди образов телесных предметов; пришел к тем частям, которым доверил душевные свои состояния, но и там не нашел Тебя. Я вошел в самое обитель души моей... но и там Тебя не было... И зачем я спрашиваю, в каком месте ее Ты живешь, как будто там есть места?..⁵¹

Августин отыскивает Бога в памяти как христианин и как христианин-платоник убежден, что памяти присуще знание божественного. Обширная и наполненная отголосками память — не это ли память тренированного оратора? Какой величайший выбор мест памяти был предоставлен тому, кто воочию видел строения античности, во всем их великолепии! “Когда вызываю я в уме какую-либо арку, прекрасную и симметричную, что довелось мне видеть, скажем, в Карфагене”, говорит Августин в другом сочинении и в ином контексте, “особая реальность, что дана была уму глазами и занесена была в память, порождает определенную направленность воображения”.⁵² Кроме того, рефрен

⁵⁰ Там же, X, 17.

⁵¹ Там же, X, 25–26.

⁵² *De Trinitate*, IX, 6, XI.

“образов” проходит в “Исповеди” через все размышления о памяти, и вопрос, запоминаются ли понятия вместе с образами или без них, мог возникнуть в связи с попытками ораторской мнемоники отыскать образы для понятий.

Переход от Цицерона, искусственного риторика и религиозного приверженца Платона к также опытному риторику, но платонику-христианину Августину произошел плавно, и в “Тускуланских беседах” очевиден общий подход Цицерона и Августина к памяти. Более того, Августин сам говорит, что чтение не дошедшей до нас работы Цицерона “Тортензий” (названной по имени одного из друзей Цицерона, славившегося своей памятью) впервые подвигло его к серьезным размышлениям о религии, которая “изменила мои привязанности и обратила молитвы мои к Тебе, о Господи”.⁵³

Августин не говорит об искусной памяти и не указывает на нее в тех отрывках, которые мы цитировали. Она почти бессознательно подразумевается в его обращении к памяти, которая несравнима с нашей по своим необычным возможностям и организации. Взгляды на память влиятельнейшего из латинских отцов церкви вызвали размышления о том, на что может быть пригодна христианизированная искусная память. Следует ли образы таких “вещей”, как Вера, Надежда, Милосердие, других добродетелей или пороков либо свободных искусств “размещать” в подобной памяти и можно ли теперь места для запоминания подыскивать в церквях?

Изучавших это самое неуловимое из всех искусств, на протяжении всей его истории преследуют вопросы того же рода. Единственное, что мы можем сказать, это то, что неясные его вспышки, мерцающие нам перед его погружением вместе со всей античной цивилизацией в Темные века, имеют величественный характер. И вместе с тем мы не должны забывать, что Августин признает за памятью величайшую честь быть одной из трех способностей души — Память, Рассудок и Воля,— которые являются образом Троицы в человеке.

⁵³ *Исповедь*, III, 4.

Глава III

ИСКУССТВО ПАМЯТИ В СРЕДНИЕ ВЕКА

Аларих предал Рим разграблению в 410 году, а в 429 вандалы завоевали Северную Африку. В 430 году, во время осады вандалами Гиппона, умер Августин. В какие-то из дней этой ужасной эпохи разрушений Марциан Капелла написал свое сочинение *De nuptiis Philologicae et Mercurii* в виде сжатого очерка, сохранившее для средних веков древнюю систему образования, основанную на семи свободных искусствах (грамматике, риторике, диалектике, арифметике, геометрии, музыке и астрономии). В своем перечислении частей риторики Марциан в разделе, посвященном памяти, привел краткое описание искусной памяти. Таким образом, он передал Средним векам искусство памяти, которое в системе свободных искусств занимало свое строго определенное место.

Марциан был жителем Карфагена, где возникли великие риторические школы, в которых до своего обращения в христианство обучался Августин. Трактат *Ad Herennium*, конечно же, был известен в кругу риториков Северной Африки, высказывалось даже предположение, что именно там он был восстановлен и оттуда возвращен обратно в Италию.¹ С ним был знаком Иероним, который упоминает о нем дважды и, подобно всей средневековой традиции, приписывает его “Туллию”.² Однако знание искусства памяти было почерпнуто такими сведущими в риторике отцами церкви, как Августин и Иероним, или язычником Марцианом Капеллой не из этого современного им текста. Несомненно,

¹ F. Marx, введение к изданию *Ad Herennium*, Leipzig, 1894, S. 1; H. Caplan, введение к изданию Loeb’a, p. XXXIV.

² *Apologia adversus libros Rufini* I, 16; In Abdiam Prophetiam (Migne, Pat. lat., XXIII, 409; XXV, 10980).

технические приемы этого искусства были известны всем изучающим риторику еще во времена Цицерона и дошли до Марциана благодаря непосредственному контакту с повседневной жизнью античной цивилизации, которая не была еще полностью уничтожена нашествиями варваров.

Рассматривая по порядку пять частей риторики, Марциан достигает четвертой части — *memoria*, о которой говорит следующее:

Теперь настал черед наставлений памяти, которая хотя и является природным даром, может, несомненно, поддерживаться искусством. Это искусство основано всего на нескольких правилах, но требует постоянных упражнений. Достоинство его в том, что с его помощью слова и вещи схватываются разумением быстро и прочно. Не только то, что мы придумали сами, должно оставаться (в памяти), но и те доводы, которые наш противник приводит нам в споре. Симонида, поэта и философа, считают изобретателем правил этого искусства: однажды, когда обвалилась кровля в пиршественном зале, и родственники погибших не могли опознать (тела), он восстановил последовательность, в которой гости сидели за столом и их имена, занесенные им в свою память. Из этого опыта он понял, что именно порядок лежит в основе правил запоминания. Об этих правилах следует размышлять в хорошо освещенных местах (*in locis illustribus*), в которых должны быть размещены образы вещей. Например, чтобы запомнить какую-нибудь свадьбу, нужно удерживать в памяти девушку в свадебном уборе; а чтобы запомнить убийцу — меч или другое оружие; образы, размещенные в каком-либо месте, это место возвратит памяти. Ведь как то, что написано, отпечатывается буквами на воске, так и то, что передается памяти, запечатлевается на местах, как на воске или странице. Запоминание вещей зиждется на образах, как если бы они были буквами.

Но как сказано выше, для этого требуется много упражнений и труда, почему обычно и советуют записывать то, что нужно крепко запомнить, так что, если материал обширен, его легче удержать (в памяти), разделив на части. Полезно помещать какие-нибудь *notae* напротив отдельных пунктов, которые мы желаем запомнить. (При заучивании записи) не следует зачитывать вслух, а лучше повторять шепотом, вдумываясь в содержание. И, очевидно, лучше упражнять память не днем, а ночью, когда вокруг разлито молчание, с тем чтобы ошущения не отвлекали наше внимание.

Существует память для вещей и память для слов, но слова не всегда должны запоминаться. Если не (хватает) времени на размышления, достаточно будет удержать в памяти сами вещи, особенно если память от природы не так хороша.³

Здесь мы можем довольно ясно распознать традиционную тематику искусной памяти, хотя и в очень сжатом изложении. Правила мест сведены к одному-единственному (хорошо освещенные), о правилах привлечения, *imagines agentes*, не говорится вовсе, хотя один из образов, приведенных в качестве примера, представляет человеческую фигуру (девушка в свадебном наряде); другой (оружие) относится к квинтилианову типу. Никто не смог бы упражняться в этом искусстве, руководствуясь столь скудными указаниями, но сказанного достаточно, чтобы понять, о чем идет речь, если под рукой, как это и было в Средние века, находится подробное описание из *Ad Herennium*.

Однако Марциан, по всей видимости, отдает предпочтение квинтилианову типу запоминания при помощи воображаемой таблички или страницы манускрипта, на которой в виде четко отделенных друг от друга фрагментов с пометками, или *notae*, в некоторых местах записан материал, передаваемый памяти негромким нашептыванием. Мы видим автора погруженным в старательно подготовленные им самим страницы и слышим, как он нарушает тишину ночи своим бормотаньем.

Софист Гиппий Элидский в античные времена считался создателем системы всеобщего образования, основанной на семи свободных искусствах;³ Марциану Капелле они были известны в позднейшем латинском варианте, бытовавшем как раз перед развалом всей системы образования, сопровождавшим гибель древнего мира. Труд, посвященный этим искусствам, написан им в романтической аллегорической манере, что было весьма привлекательно для средневекового читателя. На “свадьбе Филологии и Меркурия” невеста получает в качестве подарка семь свободных искусств, персонифицированных в образе женщин. Грамматика представлена как суровая старуха, держащая в руках нож и скребок, чтобы устранять ими грамматические ошибки, совершаемые детьми; Риторика — высокая красивая женщина, облаченная в богатый наряд, украшенный фигурами

³ Martianus Capella, *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, ed. A. Dick, Leipzig, 1925, p. 268–270.

⁴ См. Curtius, *European Literature in the Latin Middle Ages*, p. 36.

речи, и держащая оружие, чтобы поражать им своих противников. Персонифицированные свободные искусства вполне соответствуют правилам образов в искусной памяти — прекрасные и ужасающе безобразные, дополненные вторичными образами, которые напоминают об их частях, подобно человеку, включенному в образ судебного процесса. Средневековый студент, сравнивая изложение искусства памяти в своем *Ad Herennium* с трактатом Марциана, мог бы подумать, что ему предлагают подлинно классические образы для запоминания этих “вещей”, то есть свободных искусств.

В мире, завоеванном варварами, голоса ораторов умолкли. Когда повсюду таится опасность, люди не могут спокойно собираться, для того чтобы выслушивать речи. Образование нашло прибежище в монастырях, а искусство памяти, имевшее риторическое значение, стало ненужным, хотя, быть может, запоминание страниц написанного текста все еще использовалось в соответствии с советом Квинтилиана. Кассиодор, один из учредителей монашества, не упоминает искусную память в риторическом разделе своей энциклопедии свободных искусств. Ничего не сказано о ней также ни у Исихора Севильского, ни у Беда Достопочтенного.

Одним из наиболее примечательных моментов в истории западной цивилизации было приглашение Карлом Великим Алкуина во Францию, с тем чтобы он помог восстановить античную систему образования в новой каролингской империи. Алкуин написал для своего монаршего повелителя диалог “О риторике и добродетелях”, в котором Карл Великий просит дать ему руководство к пяти частям риторики. Добравшись до памяти, собеседники рассуждают о ней следующим образом:

- | | |
|---------------|---|
| Карл Великий: | Итак, что же вы скажете о Памяти, которая, как я полагаю, является благороднейшей частью риторики? |
| Алкуин: | Как же, в самом деле, сказать, если не словами Марка Туллия, что “память есть сокровищница всех вещей, и если она не служит хранилищем всех продуманных вещей и слов, то мы уверены, что все прочие части ораторского искусства, как бы отчетливо они ни были определены, не приведут ни к чему”. |

Карл

Великий: Не существуют ли другие наставления, которые поведали бынам о том, как ее можно сохранить или приумножить?

Алкуин:

На этот счет нет других наставлений, помимо известных: упражняйте ее в запоминании, тренируйте в письме, применяйте в своих занятиях и избегайте пьянства, которое приносит самый великий вред всякому добродетельному занятию...⁵

Искусная память исчезла! Ее правила вытеснены призывом “избегай пьянства”! Алкуин располагал немногими книгами, он скомпилировал свою риторику, опираясь лишь на два источника: *De inventione* Цицерона и риторику Юлия Виктора, иногда обращаясь к Кассиодору и Исидору.⁶ Из них только Юлий Виктор упоминает об искусной памяти, и то лишь походя и вскользь.⁷ Ясно, что Карл Великий, ожидавший, что могут существовать другие наставления в памяти, был обречен на разочарование. Зато ему рассказали о добродетелях: о благоразумии, о справедливости, о твердости духа и об умеренности. Когда же он спросил, из скольких частей складывается благоразумие, он получил точный ответ: “из трех: *memoria, intelligentia, providentia*”.⁸ Алкуин, конечно же, пользовался тем, что было сказано о добродетелях в *De inventione* Цицерона, но, по всей видимости, вовсе не видал второго коня из этой упряжки — *Ad Herennium*, которому суждено было высоко вознести искусную память как часть благоразумия.

То, что Алкуин не был знаком с *Ad Herennium*, довольно любопытно, поскольку этот труд упоминается еще в 830 году Люпусом Феррьерским, и некоторые сохранившиеся рукописные копии относятся к IX веку. Наиболее ранние ману-

⁵ W. S. Howell, *The Rhetoric of Charlemagne and Alcuin* (латинский текст, перевод на английский и предисловие), Princeton and Oxford, 1941, p. 136–139.

⁶ См. Предисловие Хауэлла, p. 22 ff.

⁷ “Ибо многие рекомендуют для запоминания наблюдение мест и образов, которые не кажутся мне сколько-нибудь полезными” (Carolus Halm, *Rhetores Latini*, Leipzig, 1863, p. 440).

⁸ Alkuin, *Rhetoric*, ed. cit., p. 146.

скрипты ущербны, в них отсутствуют некоторые разделы первой книги, но не той, где содержится раздел, посвященный памяти. Полные же манускрипты сохранились до наших дней и датируются самое раннее XII столетием. О популярности этого труда свидетельствует необычайно большое число сохранившихся манускриптов; большинство из них относится к XII—XIV векам, когда, судя по всему, он и был наиболее популярен.⁹

Все манускрипты приписывают это сочинение “Туллию” и все чаще объединяют его с подлинным *De inventione* Цицерона; традиция объединения двух этих трудов при переписке окончательно установилась в XII столетии.¹⁰ Сначала следует *De inventione*, определяемый как “Первая”, или “Старая Риторика”, а сразу за ней — *Ad Herennium*, как Вторая, или Новая Риторика.¹¹ Можно привести множество свидетельств того, что такая классификация была принята повсеместно. Очевидно, например, что Данте как о чем-то само собой разумеющемся говорит о *prima rhetorica*, указывая место, к которому отсылает цитата из *De inventione*.¹² Прочное единство этих двух трактатов сохранялось еще в 1470 году, когда в Венеции вышло первое печатное издание *Ad Herennium*; это сочинение было опубликовано вместе с *De inventione*, обе работы были представлены на титульном листе в традиционной манере как *Rhetorica nova et vetus*.

⁹ См. Предисловия Маркса и Каплан к изданиям *Ad Herennium*. Замечательное исследование распространения *Ad Herennium* проводит в своей неопубликованной диссертации Гроссер (D. E. Grosser, *Studies in the influence of the Rhetorica ad Herennium and Cicero's De Inventione*, Ph. D. Thesis, Cornell University, 1953). Мне была представлена счастливая возможность ознакомиться с этой диссертацией по микрофильму, за что и выражаю здесь свою благодарность.

¹⁰ Marx, *op. cit.*, p. 51 ff. Традиция связывания *Ad Herennium* с *De inventione* в рукописях прослеживается в диссертации Гроссера, упомянутой в предыдущем примечании.

¹¹ Курциус (*op. cit.*, p. 153) сравнивает обозначение обеих риторик как “старой” и “новой” с подобными соответствиями между *Digestum vetus* и *novus*, *Methaphysica vetus et nova* Аристотеля, с Ветхим и Новым Заветами.

¹² *Monarchia*, II, cap. 5, где он цитирует *De inv.*, I, 38, 68; Cf. Marx, *op. cit.*, p. 53.

Весьма значимо объединение этих двух трактатов для понимания средневековой формы искусной памяти. Так, в своей “Первой Риторике” Туллий много внимания уделяет этике и добродетелям как “предметам” (*inventiones*) или “вещам”, о которых оратор будет говорить в своей речи. А во “Второй Риторике” Туллий излагает правила, соблюдая которые можно сохранить в сокровищнице памяти найденные “вещи”. Каковы же были те предметы, которые аскетическое Средневековье стремилось запомнить прежде всего? Конечно, они относились к спасению, проклятию, предметам веры, путям на небеса под руководством добродетели и в преисподнюю по стезе порока. Именно это запечатлено в скульптурах, размещенных на зданиях соборов и церквей, и изображено на витражах и фресках. И именно это более всего хотели запомнить, прибегая к искусству памяти, которое приходилось использовать, чтобы закрепить в памяти весь материал средневековой дидактической мысли. Слово “мнемотехника”, с его современными ассоциациями, неадекватно выражает суть этого процесса, который лучше назвать преобразованием классического искусства.

Очень важно подчеркнуть, что средневековая искусная память, насколько мне известно, целиком основывалась на посвященном памяти разделе *Ad Herennium*, который изучали, не прибегая к двум другим источникам сведений о классическом искусстве. Быть может, неправомерно было бы утверждать, что эти два источника были совершенно неизвестны в Средние века: трактат “Об ораторе” был знаком многим средневековым ученым, особенно в XII веке,¹³ хотя, возможно, лишь в неполных списках; однако рискованно будет настаивать и на том, что полный текст был найден только в 1422 году в Лоди.¹⁴ То же относится и к *Institutio* Квинтилиана: хотя и не полностью, но он был известен в Средние века; возможно, что фрагмент, касающийся мнемоники, сохранился только в полном варианте текста, который, как

¹³ Он был известен Лупу Феррьерскому в IX веке, см. C. H. Beeson, *Lupus of Ferrières as Scribe and Text Critic*, Mediaeval Academy of America, 1930, p. 1 ff.

¹⁴ О судьбе трактата “Об ораторе” см. J. E. Sandys, *History of Classical Scholarship*, I, pp. 648 ff.; R. Sabbadini, *Storia e critica di testi latini*, pp. 101 ff.

хорошо известно, был найден Поджо Браччолини в монастыре св. Галла в 1416 году.¹⁵ Все же, хотя и не следует исключать возможность того, что отдельным немногочисленным интеллектуалам доводилось сталкиваться с высказываниями Цицерона и Квинтилиана о мнемонике,¹⁶ можно с уверенностью утверждать, что эти источники не были общеизвестны в рамках традиции памяти вплоть до начала эпохи Возрождения. Средневековый студент, ломая голову над правилами для мест и образов в *Ad Herennium*, не мог обратиться к вразумительному описанию процесса запоминания, данному Квинтилианом; не было известно ему и его трезвое рассуждение о достоинствах и недостатках мнемотехники. Для студента Средневековья предписания, содержащиеся в *Ad Herennium*, были указаниями Туллия, которым следует подчиняться, даже если понимаешь их не вполне. Единственным доступным источником был для него, кроме этого, Марциан Капелла со своей невразумительной аллегорической версией этих правил.

Альберт Великий и Фома Аквинский, конечно же, не знали никаких других источников, помимо сочинения, на которое они ссылались как на “Вторую Риторику Туллия”. Это означает, что им было известно только то, что говорится об искусной памяти в *Ad Herennium*, и что они понимали это искусство в рамках прочно установившейся уже в раннем

¹⁵ О передаче Квинтилиана см. Сандис, *op. cit.*, I, p. 655 ff.; Priscilla S. Boskoff, *Quintilian in the Late Middle Ages*, Speculum, XXVII (1952), p. 71 ff.

¹⁶ Одним из них был, возможно, Иоанн Солсберийский, очень хорошо знавший классиков и знакомый с “Об ораторе” Цицерона и Квинтилиановой *Institutio*.

В *Metalogicon* (Lib I, cap. XI) Иоанн говорит об “искусстве” и воспроизводит некоторые места, встречающиеся в классических источниках, во фрагментах, знакомящих нас с искусной памятью (он цитирует “Об ораторе” и, возможно, *Ad Herennium*), но не упоминает о местах и образах и не приводит их правил. Далее в одной из глав (Кн. IV, гл. XII) он пишет, что память есть часть благоразумия (цитируя, конечно, *De inventione*), но ничего не говорит об искусной памяти. Подход Иоанна Солсберийского, на мой взгляд, отличен от средневековой традиции толкования *Ad Herennium* и более близок к тому, что позднее говорил об искусстве памяти Луллий. Луллиева книга *Liber ad memoriam confirmandam* (о которой см. ниже, p. 191 и далее), по-видимому, повторяет некоторые термины из *Metalogicon*.

Средневековые традиции, в контексте “Первой Риторики”, то есть *De inventione* с его определением четырех основных добродетелей и их частей. Получается, следовательно, что схоластические трактаты, посвященные *ars memorativa*, написанные Альбертом Великим и Фомой Аквинатом, не относятся к риторическим в отличие от древних источников. Искусная память переместилась из риторики в этику. Насколько можно судить по трудам Альберта и Фомы, она являлась частью благоразумия, и одно это указывает уже, что средневековая искусная память — не совсем то, что мы называем “мнемотехникой”, которую, хотя она и может оказаться полезной, мы поостереглись бы определять как часть одной из основных добродетелей.

Весьма маловероятно, что это существенное смещение произошло по наитию Альберта и Фомы. Гораздо более правдоподобно, что в раннем Средневековье уже прижилось представление об искусной памяти как об этической категории — части благоразумия. На это явственно указывают соответствующие фрагменты досхоластического трактата о памяти, которого мы коснемся, прежде чем перейти к схоластике, дабы получить представление о том, чем была средневековая память до того, как она оказалась во власти схоластов.

Как известно, в раннем Средневековье классическая традиция риторики приняла форму *Ars dictaminis*, то есть искусства написания писем и овладения стилем административных процедур. Один из крупнейших центров этой традиции находился в Болонье, и в конце XII—начале XIII века болонская школа *dictamen* стала известна по всей Европе. Выдающимся представителем этой школы был Бонкомпаньо да Синья, автор двух сочинений по риторике, второе из которых, *Rhetorica novissima*, было написано в Болонье в 1235 году. В своем исследовании, посвященном Гвидо Фабе, другому представителю этой школы, жившему примерно в то же время, Э. Канторович указывает на свойственную этой школе склонность к мистицизму, стремление придать риторике характер космичности, возвысить ее до “сферы мнимой святости, вывести на один уровень с теологией”.¹⁷ Эта тенден-

¹⁷ E. N. Kantorowicz, *An “Autobiography” of Guido Faba*, *Mediaeval and Renaissance Studies*, Warburg Institute, I (1943), p. 261–262.

ция очень ярко выражена в *Rhetorica novissima*, где внушается мысль о сверхъестественном происхождении, например, убеждения, *persuasio*, которое должно было существовать на небесах, так как без него Люцифер не смог бы убедить ангелов, павших вместе с ним. Метафора же, то есть *transumptio*, без сомнения, появилась только в земном раю.

Следуя, в том же экзальтированном состоянии духа, от одной части риторики к другой, Бонкомпаньо доходит до памяти, которая, по его утверждению, относится не только к риторике, но и ко всем искусствам и занятиям, в которых требуется работа запоминания.¹⁸ Эта тема вводится следующим образом:

Что есть память. Память есть замечательный, прекрасный дар природы, благодаря которому мы вспоминаем прошедшее, постигаем настоящее и предвидим будущее на основании его сходства с прошедшим.

Что есть естественная память. Естественная память возникает исключительно из природного дара, без помощи какого бы то ни было искусства.

Что есть искусная память. Искусная память есть помощник естественной... она называется искусной по слову "искусство", потому что обретается искусственно, посредством утонченности ума.¹⁹

Это определение памяти может напомнить о трех частях благоразумия; определение естественной и искусной памяти, конечно же, является отголоском начальных строк посвященного памяти раздела *Ad Herennium*, который был хорошо известен в традиции *Ars distaminis*. Здесь, по-видимому, мы обнаруживаем прообраз схоластического понимания благоразумия и искусной памяти, и остается узнать, как же Бонкомпаньо сформулирует правила памяти.

Но мы ждем напрасно, поскольку то, что Бонкомпаньо понимает под памятью, имеет мало общего с искусной памятью, как она представлена в *Ad Herennium*.

В результате грехопадения, уведомляет нас Бонкомпаньо, человеческая природа утратила свое первоначальное подобие ангельской, что пагубно отразилось и на памяти. В

¹⁸ Bomcompagno, *Rhetorica Novissima*, ed. A. Gaudentio, *Bibliotheca Iuridica Medii Aevi*, II, Bologna, 1891, p. 225.

¹⁹ *Ibid.*, p. 275.

соответствии с “философской дисциплиной” душа, до того как она попала в тело, знала и помнила все, но с момента проникновения в тело ее знание и память приходят в расстройство; однако, это утверждение должно быть немедленно опровергнуто, так как оно противоречит “наставлению в теологии”. Из четырех типов темперамента для памяти наиболее благоприятны сангвинический и меланхолический; особенно хорошо всё помнят меланхолики, благодаря своей твердой и сухой конституции. Автор верит в то, что звезды оказывают влияние на память, однако, как именно это происходит, известно только Богу, мы же не должны слишком стремиться к такому познанию.²⁰

Против доводов тех, кто считает, что “естественная память не может получить никакой помощи от искусства”, можно привести тот факт, что такие случаи упоминаются в Священном Писании. Так, например, апостолу Петру крик петуха напомнил слова Иисуса и это был “памятный знак”, лишь один из “памятных знаков”, встречающихся в Библии, длинный список которых приводит Бонкомпаньо.²¹

Но самым поразительным в отведенном памяти разделе труда Бонкомпаньо является, как мы увидим, то, что он включает в него память о Рае и Аде в связи с памятью как таковой и памятью искусной.

О памяти о Рае. Сподобившиеся святости... утверждают с уверенностью, что божественное величие восседает на величайшем троне, перед которым стоят Херувимы, Серафимы и все остальные ангелы. Мы читаем также, что там несказанная красота и вечная жизнь... Искусная память бессильна помочь человеку, когда он сталкивается с такими невыразимыми предметами...

О памяти о преисподней. Я помню, что видел гору, которую в книгах называют Этной, а в просторечьи — Вулканом, из которой, как я увидел, подплыв ближе, извергались серные испарения, пылающие и раскаленные; говорят, что так было всегда. Поэтому многие уверены, что тут-то и находится спуск в преисподнюю. Однако, где бы она ни располагалась, я твердо знаю, что Сатана, князь демонов, в ее пучине вместе со своими прислужниками.

О несомненно еретических утверждениях, будто существование Рая и Ада есть вопрос мнений. Некоторые афиняне, изучавшие философские дисциплины и запутавшиеся в чрезмерных тонкостях, отрицали

²⁰ *Ibid.*, p. 275–276.

²¹ *Ibid.*, p. 227.

телесное Воскресение... каковой проклятой ереси предаются многие и сегодня... Мы, однако, беспредельно верны католической вере и ДОЛЖНЫ НЕУСТААННО ПОМНИТЬ О НЕЗРИМЫХ РАДОСТЯХ РАЯ И ВЕЧНЫХ МУКАХ АДА.²²

С первостепенной необходимостью помнить о Рае и Аде как основным пунктом применения памяти, несомненно, связан перечень добродетелей и пороков, приводимый Бонкомпаньо; он называет их “памятными знаками”, которые мы можем назвать указателями или значками и посредством которых мы чаще можем указывать себе пути “воспоминания”. Среди этих “памятных знаков” встречаются следующие:

... мудрость, невежество, проницательность, опрометчивость, святость, порочность, доброта, жестокость, добродушие, свирепость, хитрость, простота, гордость, смиренность, смелость, боязливость, дерзость, страх, великодушие, малодушие...²³

Хотя Бонкомпаньо обладал несколько эксцентричным характером и не может считаться типичным представителем своего времени, все же некоторые соображения заставляют предположить, что благочестивое и морализирующее понимание памяти и области ее применения послужило фоном, на котором Альберт и Фома формулировали свои тщательно переработанные правила памяти. В высшей степени вероятно, что Альберту Великому была знакома мистическая риторика болонской школы, поскольку в Болонье находился один из крупнейших центров, утвержденных св. Домиником для подготовки ученого монашества для своего ордена. Вступив в доминиканский орден в 1223 году, Альберт обучался в доминиканском монастыре в Болонье. Маловероятно, чтобы между болонскими доминиканцами и местной школой *dictamen* не было никаких контактов. Бонкомпаньо определенно благоволил к монахам: в своем сочинении *Candelabrium eloquentiae* он с похвалой отзывался о доминиканских и францисканских проповедниках.²⁴ Возможно, поэтому, что раздел о памяти в риторике Бонком-

²² *Ibid.*, p. 278.

²³ *Ibid.*, p. 279.

²⁴ См. R. Davidsohn, *Firenze ai tempi di Dante*, Florence, 1929, p. 44.

паньо предвещает те приведенные в огромном количестве упражнения для памяти, которые Альберт и учившийся у него Фома рекомендовали в своих *Summa* как пример добродетельного знания. Можно быть уверенным в том, что Альберт и Фома считали чем-то само собою разумеющимся — и это согласуется с традицией раннего Средневековья, — что “искусная память” соотносится с воспоминанием о Рае и Аде и с добродетелями и пороками как “памятными знаками”.

Кроме того, мы обнаружим, что в более поздних трактатах о памяти, несомненно принадлежащих традиции, которая берет свое начало в схоластическом понимании памяти, и в некоторых случаях сопровождаются схемами этих “мест” для их использования в “искусной памяти”.²⁵ Как выяснится позже, Бонкомпаньо предвосхитил и другие черты позднейшей традиции памяти.

Поэтому мы должны быть настороже и отвергать предположение о том, что, если Альберт и Фома так твердо отстаивают необходимость развития “искусной памяти” как части благоразумия, они имеют в виду именно то, что мы называем “мнемотехникой”. Речь может идти, помимо прочего, о том, чтобы запечатлеть в памяти образы добродетелей и пороков, сделать их живыми и впечатляющими в соответствии с классическими правилами, чтобы они как “памятные знаки” помогали нам достичь небес и избежать преисподней.

Возможно, схоластики отводили особое место уже существующим представлениям об “искусной памяти” или переиначивали эти представления в рамках пересмотра всей системы добродетели и пороков. Эти общие изменения стали необходимы, после того как средневековая мысль открыла для себя Аристотеля, чей вклад в общую сумму знаний, которые надлежало удерживать в рамках католицизма, был в области этики не менее значителен, чем в других областях. “Никомахова этика” усложнила представления о добродетелях и пороках, как и об их частях, и новая оценка благоразумия, данная Альбертом и Фомой, следовала их об-

²⁵ См. ниже, с. 122, 140, 151, рис. 7.

чему стремлению привести представления о добродетелях и пороках в соответствие с требованиями времени.

Примечательным новшеством была их интерпретация наставлений в искусной памяти в терминах психологии, как она представлена в аристотелевском труде “О памяти и припоминании”. Их триумфальный вывод о том, что Туллиевы правила подтверждены Аристотелем, в корне изменил отношение к искусной памяти. Вообще-то риторика занимала в схоластике не слишком почетное место по сравнению с гуманизмом XII столетия. Но искусная память как часть риторики утвердилась в системе свободных искусств и стала не только частью одной из основных добродетелей, но и достойным объектом диалектического анализа.

Обратимся к тому, как истолковывают искусную память Альберт Великий и Фома Аквинский.

Сочинение Альберта Великого *De bono*, как следует из названия, это трактат “о добре”, то есть трактат по этике.²⁶ Его основу составляют разделы о четырех основных добродетелях: твердости духа, умеренности, справедливости, и благоразумии. Эти добродетели представлены с помощью определений, приводимых в “Первой Риторике” Туллия; из *De inventione* взяты и их части или подразделения. Конечно, автор ссылается и на другие авторитетные источники — как на отцов церкви, так и на язычников — Августина, Боэция, Макробия и Аристотеля, но структура четырех разделов этой книги, посвященных четырем добродетелям, и основные определения заимствованы из *De inventione*. Создается впечатление, что Альберт почти столь же страстно стремиться привести этику Нового Аристотеля в соответствие с этикой, содержащейся в Тулливой “Первой Риторике”, сколь и с этикой отцов церкви.

При рассмотрении частей благоразумия Альберт заявляет, что будет следовать разделением, приводимым Туллием, Макробием и Аристотелем, и начинает с деления, данного

²⁶ Albertus Magnus, *De bono*, in *Opera omnia*, ed. H. Kuele, C. Feckes, B. Geyer, W. Kuebel, Monasterii Westfallorum in aedibus Aschendorff, XXVII (1951), p. 82 ff.

Туллим в конце Первой Риторике, где он говорит, что части благоразумия суть *memoria, intelligentia, providentia*.²⁷

Далее он пишет, что сначала необходимо выяснить, что собой представляет память, которая только у Туллия рассматривается как часть благоразумия. Затем нам следует разобраться в том, что такое *ars memorandi*, о котором говорит Туллий. По этим двум пунктам, или *articuli*, и развертывается рассуждение.

В первом *articulus* отменяются возражения, которые могут возникнуть по поводу включения памяти в добродетель благоразумия. Их, вообще говоря, два, хотя они и приводятся под пятью заголовками. Первое состоит в том, что память относится к чувственной части души, в то время как благоразумие — к разумной. Ответ: воспоминание, по определению философа (Аристотеля), находится в разумной части души, а воспоминание — это вид памяти, который является частью благоразумия. Второе возражение: память как запись прошлых впечатлений и событий не является неким приобретенным свойством, в то время как благоразумие есть моральное свойство. Ответ: память может быть моральным свойством, если она используется для припоминания прошедшего с тем, чтобы благоразумно предвидеть будущее.

Заключение: память, как реминисценция, и память, используемая при извлечении полезных уроков из прошлого, есть часть благоразумия.²⁸

Во втором *articulus* обсуждается *ars memorandi*, представленная во “Второй Риторике” Туллия. Здесь приводится двадцать один пункт, в которых из *Ad Herennium* дословно цитируются правила мест и образов, снабженные комментариями и критическими замечаниями. В заключении, выносимом применительно к каждому пункту, все вопросы снимаются, критические замечания отводятся, и правила оказываются подтверждены.²⁹

Рассуждение начинается с определения естественной и искусной памяти. Как уже установлено, искусная память яв-

²⁷ *Ibid.*, p. 245.

²⁸ *Ibid.*, p. 245–246.

²⁹ *Ibid.*, p. 246–252.

ляется приобретенным свойством, и в то же время относится к разумной части души, поскольку связана с тем, что Аристотель называет реминисценцией. “То, что он (Туллий) говорит об искусстве памяти и что подтверждается индукцией и предписанием разума... относится не к памяти, а к припоминанию, как утверждает Аристотель в своем сочинении ‘О памяти и припоминании’”.³⁰ Таким образом, в начале мы сталкиваемся с попыткой объяснить то, что Аристотель говорил о припоминании, с тем, что говорится о тренировке памяти в *Ad Herennium*. Насколько мне известно, такая связь впервые была установлена Альбертом.

Затем речь заходит о предписаниях и, конечно, в первую очередь о правилах мест. Разбирая отрывок из *Ad Herennium*, где дается описание подходящих памятных мест, отличающихся “*breviter, perfecte, insigniter aut natura aut manu*”, Альберт спрашивает, как место может быть одновременно и “*brevis*” и “*perfectus*”? Кажется, Туллий противоречит здесь сам себе.³¹ Однако, согласно Туллию, место должно быть “*brevis*” для того, чтобы “душа не слишком утомлялась, проносясь по таким воображаемым местам как, например, лагерь или город”.³² Отсюда можно заключить, что сам Альберт советует пользоваться только “реальными” местами памяти, запечатленными в реально существующих зданиях, а не возводить в памяти некие воображаемые конструкции. Поскольку в предыдущем ответе он упомянул о том, что наиболее “волнующими”³³ будут места “уединенные и редкие”, можно предположить, что зданием, наиболее подходящим для памятных мест, окажется церковь.

Далее, что имеет в виду Туллий, когда утверждает, что эти места должны быть запоминающимися “*aut natura aut manu*”?³⁴ Туллию следовало бы пояснить, что это значит, но в тексте ничего об этом не говорится. Ответ заключается в том, что местом, запоминающимся по природе, является,

³⁰ *Ibid.*, Пункт 3, р. 246.

³¹ *Ibid.*, Пункт 8, р. 247.

³² *Ibid.*, Заключение, пункт 8.

³³ *Ibid.*, *loc. cit.*, Заключение, пункт 7.

³⁴ Пункт 10, *ibid.*, р. 247.

например, поле, а местом, запоминающимся благодаря человеческому искусству — здание.³⁵

Далее приводится пять правил выбора мест. Эти места должны быть, во-первых, тихими, чтобы ничто не мешало напряженному сосредоточению, которое необходимо для запоминания; во-вторых, не слишком однообразными, например, не годятся промежутки между колоннами, расположенными на одинаковом расстоянии друг от друга; в-третьих, не слишком широкими и не слишком узкими; в-четвертых, не слишком освещенными и не слишком затемненными; в-пятых, промежутки между ними должны быть средней величины, около тридцати футов.³⁶ Затем следует возражение, указывающее на то, что повседневный опыт запоминания не соответствует приведенным правилам, «многие используют для запоминания места, совсем не похожие на только что описанные».³⁷ Но в заключение говорится, что, по мысли Туллия, разные люди и выбирают различные места, одни — поле, другие — храм, третьи — больницу в соответствии с тем, что больше их «волнует», — все же эти пять указаний остаются в силе, каков бы ни был характер системы мест, выбираемых отдельным человеком.³⁸ Как философ, занятый теоретическим рассмотрением души, Альберт должен остановиться и спросить себя самого, что же он собственно делает. Места, которые должны столь прочно запечатлеться в памяти, — это места телесные (*loca corporalia*),³⁹ следовательно, они запоминаются воображением, воспринимающим телесные формы с помощью чувственных впечатлений, а не разумной частью души. Это так, но мы говорим не о памяти, а о припоминании, которое опирается на *loca imaginabilia* для целей разума.⁴⁰ Альберту нужно вновь убедить себя в этом, прежде чем рекомендовать искусство,

³⁵ Заключение, пункт 10, *ibid.*, р. 251.

³⁶ Пункт 11, *ibid.*, р. 247.

³⁷ Пункт 15, *ibid.*, р. 247.

³⁸ Заключение, пункт 15, *ibid.*, р. 251.

³⁹ Пункт 12, *ibid.*, р. 247.

⁴⁰ Заключение, пункт 12, *ibid.*, р. 251.

которое словно возводит несколько заземленную силу воображения в более высокую разумную часть души.

И прежде чем перейти, как и собирался, к правилам образов, то есть ко второй области искусной памяти, Альберт должен прояснить еще одну запутанную проблему. Как он утверждает в своем сочинении *De anima* (на которое теперь ссылается), память есть хранилище не только форм и образов (как воображение), но и *intentiones*, извлекаемых из них силой суждения. Следует ли из этого, что искусная память нуждается в дополнительных образах, чтобы напоминать об *intentiones*?⁴¹ К счастью, ответ на это дается отрицательный, так как памятный образ содержит *intentio* образ в самом себе.⁴²

С другой стороны, эта скупость оказывается необходимой, поскольку такой образ памяти становится более мощным. Образ, напоминающий нам обличье волка, будет также содержать *intentio*, говорящую о том, что волк — опасное животное, встречи с которым благоразумнее избегать; на уровне памяти, присущей животным, образ волка, возникающий у ягненка, содержит эту *intentio*.⁴³ На более же высоком уровне, применительно к памяти разумного существа, это будет означать, что образ, выбранный, скажем, для того, чтобы напомнить о добродетели и справедливости, содержит *intentio* стремления приобрести эту добродетель.⁴⁴

Наконец, Альберт обращается к правилам “образов, которые следует расположить в указанных местах”. Туллий говорит, что существует два вида образов — для вещей и для слов. Память для вещей старается при помощи образов напомнить только нужные нам предметы; память для слов стремится вспомнить с их помощью каждое слово. Кажется, что совет Туллия скорее мешает памяти, чем оказывает ей поддержку, во-первых, потому что нам потребуется столько же образов, сколько у нас предметов и слов, и это может привести к путанице; во-вторых, потому, что метафоры создают менее

⁴¹ Пункт 13, *ibid.*, р. 247.

⁴² Заключение, пункт 13, *ibid.*, р. 251.

⁴³ Этот пример приводится Альбертом при рассмотрении *intentiones* в его сочинении *De anima*.

⁴⁴ Это мой собственный вывод, такого примера у Альберта нет.

точное представление о вещи, чем описание самой этой вещи (*metaphorica minus repraesentant rem quam propria*). Но Туллий заставляет нас переводить *propria* в *metaphorica*, утверждая, например, что для запоминания судебного процесса, где одного человека обвиняют в отравлении другого с целью получения наследства, чему было много свидетелей, нужно поместить в память образы лежащего в постели больного, обвиняемого, стоящего рядом с кубком в руках, и врача, держащего бараньи яички (Альберт перевел *medicus*, то есть безымянный палец, как “врач” и ввел в эту сцену еще одно действующее лицо). Но не проще ли было запомнить все это как реальные факты (*propria*) и не обращаться к помощи метафор (*metaphorica*)?⁴⁵

По прошествии столетий мы благодарны Альберту Великому, проявившему ту заботу о классическом искусстве памяти, которая сродни нашим собственным усилиям. Но его вывод полностью опровергает вышеприведенные замечания, поскольку, во-первых, образы являются вспомогательными средствами памяти; во-вторых, многие *propria* запоминаются с помощью немногих образов; и, в-третьих, хотя *propria* дают более точную информацию о самой вещи, все же *metaphorica* “больше волнуют душу и поэтому лучше помогают памяти”.⁴⁶

Далее Альберт вступает в схватку с такими образами для слов, как “Домиций, побиваемый Марциями Регами” и “Эзоп и Кимбер, одетые для исполнения своих ролей в ‘Ифигении’”.⁴⁷ Его задача была еще сложнее, чем наша, поскольку он пользовался искаженным текстом *Ad Herennium*. По-видимому, в его сознании присутствовали два весьма туманных образа: образ какого-то человека, избиваемого сыновьями Марса и, с другой стороны, образы Эзопа, Кимбера и странствующей Ифигении.⁴⁸ Он делает все возможное, чтобы привести эти образы в соответствие с целями запоминания, но в конце концов не может скрыть досады: “Эти метафоры темны и нелемки для запоминания”. Тем не менее — столь велико было его доверие к Туллию — в заключении он утверждает, что *metaphorica*, подобные этим, должны исполь-

⁴⁵ Пункт 16, там же.

⁴⁶ Заключение, пункты 16 и 18, там же.

⁴⁷ Пункт 17, там же.

зоваться как образы памяти, так как удивительное больше волнует память, чем привычное. И именно поэтому первые философы выражали свои мысли в поэтической форме, ведь, как говорит философ (имеется в-виду место из “Метафизики” Аристотеля), миф волнует нас больше всего, поскольку он создается на основе удивительного.⁴⁹

То, что мы здесь узнали, и в самом деле необычно. Ведь схоластика в своей приверженности рациональному и абстрактному как наиболее подобающим разумной душе предметам отвергала метафору и поэзию, относящихся к низшему уровню — воображению. Грамматика и риторика, имевшие дело с такими предметами, должны были отступить перед госпожой Диалектикой. И все эти мифы о древних богах, к которым поэзия имела непосредственное отношение, весьма порицались с точки зрения морали. Затронуть, взволновать воображение с помощью метафоры — значит воспользоваться суггестивным приемом, идущим врозь с схоластическим пуританством, внимание которого приковано к будущей жизни, к преисподней, чистилищу и Раю. И все же, хотя мы практикуем искусную память как часть благоразумия, правила образов допускают применение метафоры и элементов мифа, учитывая ту силу, с которой они воздействуют на нас.

И теперь на сцену выходят *imagines agentes* в том самом виде, в каком они описаны у Туллия.⁵⁰ Необычайно прекрасные или отвратительные, в коронах и пурпурных одеяниях, изуродованные и перепачканные кровью или красной краской, комичные или просто смешные, — они, как актеры из-за кулис, неприметно пробиваются из античных времен на страницы схоластического трактата о памяти как части бла-

⁴⁸ (См. пред. стр.) Альберт пользовался текстом, в котором *ititionem* (в стихотворной строке, которую следовало запомнить) было прочитано как *ultionem* (мечь) и где вместо *in altero loco Aesopum et Cimbrum subornari ut ad Iphigeniam in Agamemnonem et Menelaum — hoc erit “Atridae parant”* стояло *in altero loco Aesopum et Cimbrum subornari vagantem Iphigeniam, hoc erit “Atridae parant”*. Примечание Маркса в его издании *Ad Herennium* свидетельствует о том, что некоторые манускрипты приводили такое прочтение.

⁴⁹ Заключение, пункт 17, *De bono, ed. cit.*, p. 251; Метафизика, 982 b 18–19.

⁵⁰ Пункт 20, *De bono, ed. cit.*, p. 248.

горазумия. В заключении подчеркивается, что основанием для выбора таких образов является то, что они производят “сильное впечатление” и благодаря этому проникают в душу.⁵¹

В споре о том, следует ли высказаться за или против искусной памяти, вердикт, вынесенный в строгом соответствии с правилами схоластического исследования, звучит следующим образом:

Мы утверждаем, что *ars memorandi*, которой учит Туллий, есть наилучшее, и особенно для запоминания предметов, относящихся к жизни и суждению (*ad vitam et iudicium*), и такая (то есть искусная) память свойственна нравственному человеку и оратору (*ad ethicum et rhetorem*), потому что, коль скоро действие человеческой жизни (*actus humanae vitae*) состоит из частей, необходимо, чтобы оно запечатлевалось в душе посредством телесных образов; без их помощи оно не сохранилось бы в памяти. Поэтому мы утверждаем, что из всего, что относится к благоразумию, самым необходимым является память, потому что мы от прошедшего направляемся к настоящему и нет иного, окольного пути.⁵²

Таким образом, искусная память добилась морального триумфа; вместе с благоразумием она восседает в колеснице, которой правит Туллий, погоняющий двух своих коней — Первую и Вторую Риторику. И если благоразумию придан удивительный и необычный телесный образ, например, образ женщины с тремя глазами, напоминающими о том, что ее взору доступны прошлое, настоящее и будущее, то это соответствует правилам искусной памяти, которые рекомендуют *metaphorica* для запоминания *propria*.

Как явствует из *De bono*, Альберт в своих доводах в пользу искусной памяти во многом полагается на различие между памятью и реминисценцией, описанное Аристотелем. Он внимательно изучил трактат “О памяти и припоминании”, к которому составил комментарий и где обнаружил, как ему представлялось, изложение того же самого вида искусной памяти, который описан у Туллия. И действительно, из предыдущей главы нам известно, что, снабжая примерами свои аргументы, Аристотель ссылается на мнемонику.

⁵¹ Заключение, пункт 20, там же.

⁵² *Ibid.*, p. 249. Это первые слова заключения.

В своем комментарии к “О памяти и припоминании”⁵³ Альберт рассматривает душевные способности (более подробно описанные в сочинении *De anima*, каковым описанием он, несомненно, обязан Аристотелю и Авиценне), в котором чувственные впечатления проходят различные стадии от *sensus communis* до *memoria*, подвергаясь постепенной дематериализации в ходе этого процесса.⁵⁴ Различение, проводимое Аристотелем между памятью, которая находится в чувственной части души, несмотря на то что она более духовна, нежели первичные способности, и припоминанием, которое относится к интеллектуальной части, хотя и хранит отпечатки телесных форм, получает у него свое дальнейшее развитие. Так, припоминание требует, чтобы вещи, которые нужно вспомнить, выходили за пределы следующих одна за другой способностей чувственной части души и достигали владений различающего интеллекта, где и совершается припоминание. В этом месте Альберт неожиданно упоминает об искусной памяти.

Те, кто стремится к припоминанию (то есть стремится достичь чего-то более духовного, чем простое припоминание), удаляются от уличного света в тень уединенности: ведь в уличном свете образы чувственных вещей (*sensibilia*) рассредоточены и их движение не упорядочено. В полутьме же они собираются в единое целое и двигаются упорядоченно. Вот почему Туллий в *ars memorandi*, входящей во Вторую Риторику, предписывает нам найти или вообразить темные, слабо освещенные места. А поскольку для припоминания требуется не один, а множество образов, нам следует вообразить множество подобий и объединить сочетанием образов то, что мы хотим сохранить в памяти или воспроизвести в ней (*reminisci*). Например, если мы хотим запомнить то, что вменялось нам в вину на судебном процессе, мы должны представить себе барана с огромными рогами и яичками, приближающегося к нам во тьме. С помощью рогов в памяти запечатлеются наши обвинители, а с помощью яичек — свидетельские показания.⁵⁵

⁵³ Albertus Magnus, *De memoria et reminiscencia, Opera omnia*, ed. Borgnet, IX, p. 97 ff.

⁵⁴ О способностях души, выделяемых Альбертом, см. M. W. Bundi, *The Theory of Imagination in Classical and Mediaeval Thought*, University of Illinois Studies, XII (1927), p. 187 ff.

⁵⁵ Borgnet, IX, p. 108.

Такой баран нагонит страх на кого угодно! Как удалось ему вырваться из образа судебного процесса, чтобы теперь кружить во тьме, пугая встречных своими рогами? И почему правило, гласящее, что места должны быть не слишком освещенными, в сочетании с правилом, в котором говорится, что запоминать следует в тихих местах,⁵⁶ порождает этот мистический страх и уединенность, в которых объединяются *sensibilia* и становится виден их порядок? Если бы речь шла об эпохе Возрождения, а не о Средних веках, мы могли бы спросить, не подразумевает ли здесь Альберт зодиакальный знак Овна, объединяющий при помощи магических звездных образов содержимое памяти. Но, возможно, он просто переусердствовал, упражняя свою память по ночам, когда всюду разлито молчание, как советовал Марциан Капелла, и потому образ судебного процесса принял у него столь странные очертания.

Еще одна особенность, отличающая комментарий Альберта к “О памяти и припоминании”, состоит в том, что упоминается о связи памяти с меланхолическим темпераментом. По известной теории темпераментов, меланхолия, имеющая сухую и холодную природу, благоприятствует памяти, так как меланхолик прочно усваивает впечатления, получаемые от образов и удерживает их в памяти дольше, чем обладатели других видов темперамента.⁵⁷ Но, говоря о типе меланхолического темперамента, наделенного *reminiscibilitas*, Альберт имеет в виду не обычную меланхолию. Он утверждает, что способность к припоминанию более всего присуща меланхоликам, которых Аристотель “в книге *Problemata*” относит к типу *fumosa et fervens*.

Таковы те, кому свойственны случайные проявления меланхолии, при ее смешении с сангвиническим и холерическим (темперамента-

⁵⁶ Оба этих правила верно цитируются Альбертом в *De bono*, ed. cit., p. 247.

⁵⁷ О меланхолии как темпераменте, благоприятствующем хорошей памяти, см. E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn and Melancholy*, Nelson, 1964, p. 69, 337. Стандартное определение дано Альбертом в *De bono* (ed. cit., p. 240): “память хороша, когда содержится в тепле и холоде, потому меланхоликов называют обладателями наилучшей памяти”. См. также выше, с. 78, о том, что говорит Бонкопаньо о памяти и меланхолии.

ми). Фантазмы волнуют этих людей более, чем остальных, потому что они оставляют более глубокий отпечаток в сухой затылочной части мозга: жар *melancholia fumosa* приводит их (*phantasmata*) в движение. Эта подвижность вызывает припоминание, которое есть исследование. Сухость сохраняет в целости многие (*phantasmata*), отчего и происходит (припоминание).⁵⁸

Таким образом, благоприятствующий припоминанию темперамент — это не обычная сухая и холодная меланхолия, которая обеспечивает хорошую память; это сухая и горячая ее разновидность, меланхолия интеллектуальная и вдохновенная.

Поскольку Альберт так настойчиво утверждает, что искусная память соотносится с припоминанием, можно ли отсюда заключить, что его *ars reminiscendi* является прерогативой тех, кому свойственна вдохновенная меланхолия? Это, по всей видимости, остается не более, чем предположением.

Ранние биографы Фома Аквинского утверждают, что он обладал изумительной памятью. Еще в школьные годы, в Неаполе, он запоминал все, что говорил учитель, а позже, в Кельне, развивал свою память под руководством Альберта Великого. “Собрание изречений отцов церкви о четырех Евангелиях, подготовленное им для папы Урбана, было составлено из того, что он запомнил, *просматривая* рукописи в различных монастырях, *не переписывая* их.” О его памяти говорили, что она обладает такой силой и цепкостью, что в ней сохраняется все, что ему доводилось читать.⁵⁹ Цицерон называл бы такую память “почти божественной.”

Подобно Альберту, Аквинат в *Summa Theologiae* рассматривает искусную память как часть добродетели благоразумия. Как и Альберт, он составил комментарий к “О памяти и припоминании” Аристотеля, где упоминается это Туллиево искусство. Лучше всего обратиться сначала к соот-

⁵⁸ Borgnet, IX, p. 117. Об Альберте Великом и “вдохновенной” меланхолии в *Problemata* псевдо-Аристотеля см. *Saturn and Melancholy*, pp. 69 ff.

⁵⁹ E. K. Rand, *Cicero in the Counroom of St. Thomas Aquinas*, Milwaukee, 1946, p. 72–73.

ветствующим строкам комментария, поскольку они могут пролить свет на изложение правил памяти в *Summa*.

В качестве введения к истолкованию памяти и припоминания у Аристотеля⁶⁰ Аквинат напоминает, что память определена в “Первой Риторике” как часть благоразумия. В начале комментария выдвигается требование соотнести содержащееся в “Этике” утверждение Аристотеля о том, что присущий человеку разум есть то же самое, что и добродетель благоразумия, с Туллеевым определением частей благоразумия: *memoria, intelligentia, providentia*.⁶¹ Мы становимся уже на знакомый путь и можем ожидать того, что, без сомнения, последует за этими словами. К ожидаемому нас подводит анализ образа, возникающего из чувственного впечатления как основы знания, материала, над которым трудится интеллект. “Человек не в состоянии понять что-либо без помощи образов (*phantasmata*), образ есть подобие телесной вещи, интеллект соотносится со всеобщим, которое извлекается из единичных вещей”⁶² Здесь сформулировано основное положение теории знания у Аристотеля и Аквината. На первых страницах комментария Аквинат настойчиво повторяет: “*Nihil potest homo intelligere sine phantasmate*”.⁶³ Что же такое память? Она находится в чувственной части души, которая формирует образы из чувственных впечатлений, следовательно, она относится к той же части души, что и воображение, но также *per accidentis* присутствует и в интеллектуальной ее части, так как в ней *phantasmata* обрабатываются абстрагирующим интеллектом.

Из вышесказанного становится ясно, к какой части души относится память — именно к той же, что и воображение. И те вещи, которые

⁶⁰ Ук. изд., Thomas Aquinas, *In Aristotelis libros De sensu et sensato, De memoria et reminiscencia commentarium*, ed. R. M. Spiazzi, Turin—Rome, 1949, p. 85 ff.

⁶¹ *Ibid.*, p. 87.

⁶² *Ibid.*, p. 91.

⁶³ *Ibid.*, p. 92. Этот комментарий следует сопоставить с толкованием психологии в комментарии Аквината к “О душе”. Аквинат пользовался латинским переводом Аристотеля, выполненным Вильямом Морбекским, где слова Аристотеля приводятся в таком виде: *Numquam sine phantasmate intelligit anima* или *intelligere non est sine phantasmate*.

существуют в воображении, то есть чувственные вещи, запоминаются *per se*. Умопостигаемые же вещи запоминаются *per accidens*, поскольку их невозможно постичь без посредства образа. А из этого явствует, что мы с большим трудом запоминаем вещи, которые тонки и духовны, и легче — вещи объемные и чувственно воспринимаемые. Если же мы хотим с меньшими усилиями запомнить умопостигаемые предметы, мы должны связать их с какими-то образами, чему учит нас в своей Риторике Туллий.⁶⁴

А вот и она, неизбежная ссылка на Туллиеву искусную память из “Второй Риторики”. Приведенный отрывок, почему-то не привлекающий внимания современных томистов, но очень известный и постоянно цитируемый в старой традиции памяти, говорит нам о том, что Фома оправдывал использование образов в искусной памяти. Это уступка человеческой слабости, природе человеческой души, которая легко воспринимает простые, чувственные вещи, но не может, не прибегая к образу, запомнить “вещи тонкие и духовные”. Поэтому для их запоминания мы должны следовать совету Туллия и связывать такие “вещи” с образами.

В своем комментарии Аквинат рассматривает далее два главных пункта аристотелевской теории припоминания, основанной на ассоциации и порядке. Он повторяет сформулированные Аристотелем три закона ассоциации, приводит примеры и подчеркивает важность порядка. При этом приводится высказывание Аристотеля о математических теоремах, которые легко запоминаются благодаря своей упорядоченности, и его слова о необходимости установления некоей исходной точки памяти, следуя из которой припоминание будет двигаться по цепи ассоциаций, пока не найдет того, что ищет. В этом месте, где сам Аристотель говорит о *topos* греческой риторики, Аквинат вводит Туллиеву *loci*.

Для реминисценции необходимо принять что-либо за исходную точку, откуда можно было бы начать двигаться к ней. По этой причине некоторые, как известно, выбирают места, где что-то было сказано, сделано или помыслено, и используют это место как таковое в качестве исходной точки припоминания, поскольку достижение этого места подобно исходной точке всех тех ве-

⁶⁴ Aquinas, *De mem. et rem.*, ed. cit., p. 93.

щей, которые в нем возникли. Поэтому Туллий в своей Риторике учит, что для легкого запоминания следует представить себе места, расположенные в определенном порядке, в соответствии с которым будут возникать образы всех вещей, которые мы желаем вспомнить.⁶⁵

Таким образом, места искусной памяти представлены в соответствии с аристотелевской рациональной теорией припоминания, основанной на порядке и ассоциации.

Итак, Аквинат продолжает традицию Альберта, соединяя идеи Туллия и Аристотеля, но делает это более тщательно и тонко. Нам предоставлена свобода воображения мест и образов для “чувственной” оснастки ума и памяти, устремленных к уопостижаемому миру.

Но Аквинат не торопится проводить резкое различие между памятью в чувственной частию души и припоминанием (включая искусную память как искусство припоминания) в интеллектуальной части — то различие, на котором настаивал Альберт. Припоминание действительно свойственно лишь человеку, в то время как памятью обладают и животные, и сам процесс припоминания, начинающийся и развертывающийся из исходной точки, можно уподобить силлогизму в логике, а *“sillagirare est actus rationis”*. Тем не менее тот факт, что человек, пытаясь что-либо вспомнить, ударяет себя по голове или начинает оживленно двигаться (Аристотель упоминает об этом), свидетельствует о том, что это в некоторой мере и телесное действие. Его более высокий и отчасти разумный характер определяется вовсе не нахождением его вне чувственной части души, а более высоким уровнем чувственной части у человека по сравнению с животным, поскольку в ней задействована человеческая разумность.

Это замечание показывает, что Фома избежал той ловушки, в которую чуть не угодил Альберт, относившийся к искусной памяти с благоговейным трепетом. У Аквината нет ничего, что можно было бы сравнить с Альбертовым превращением памятного образа в мистическое ночное ви-

⁶⁵ *Ibid.*, p. 107. Сразу после этого Аквинат дает толкование слов Аристотеля о переходе от молока к белому, к воздуху, к осени (см. выше, с. 51) как примеров закона ассоциации.

дение. И хотя, говоря о памяти, он также упоминает о меланхолии, он не ссылается на ее трактовку в *Problemata* и не высказывает предположения, что эта “вдохновенная” меланхолия соотносится с припоминанием.

В *Secunda Secundae*, во втором разделе второй части *Summa* Аквинат говорит о четырех основных добродетелях. Он заимствует у Альберта их определения и имена, которые тот в свою очередь почерпнул в *De inventione*, называя ее Риторикой Туллия. Процитируем по этому поводу Э. К. Ранда: “Он (Аквинат) начинает с определений добродетелей, данных Цицероном, и разбирает их в том же порядке... Называются они по-прежнему: *Prudentia* (не *Sapientia*), *Justitia*, *Fortitudo*, *Temperantia*”.⁶⁶ Подобно Альберту, Аквинат использует много других источников по этой проблеме, но главным образом опирается на *De inventione*.

Говоря о частях благоразумия,⁶⁷ он упоминает сначала три части, которые приводит Туллий, затем шесть частей, приписываемых этой добродетели Макробием, и, наконец, часть, указываемую Аристотелем, которая отсутствует в других используемых им источниках. За основу он берет шесть Макробиевых частей, присоединяя к ним *memoria* Туллия и *solertia* Аристотеля. Таким образом, он утверждает, что благоразумие складывается из восьми частей, а именно, *memoria*, *ratio*, *intellectus*, *docilitas*, *solertia* (умение), *providentia*, *circumspectio*, *cautio*. Из этого перечня *memoria* приводится в качестве основной части только у Туллия, а все восемь частей можно вполне выразить приводимыми у него же *memoria*, *intelligentia*, *providentia*.

Свое рассмотрение частей благоразумия Фома начинает с *memoria*.⁶⁸ Прежде всего ему нужно определить, является ли память одной из этих частей. Ниже следуют аргументы против:

- (1) Философ утверждает, что память находится в чувственной части души. Поэтому она не является частью благоразумия.

⁶⁶ Rand, *op. cit.*, p. 26.

⁶⁷ *Summa Theologiae*, II, II, quaestio XLVIII, *De partibus Prudentiae*.

⁶⁸ Questio XLIX, *De singulis Prudentiae partibus*: articulus I, Utrum memoria sit pars Prudentiae.

- (2) Благоразумие приобретается посредством опыта и упражнений, память же дана нам от природы. Поэтому она не является частью благоразумия.
- (3) Память относится к прошлому, благоразумие — к будущему. Поэтому память не является частью благоразумия.

НО НЕСМОТРЯ НА ЭТО ТУЛЛИЙ ОТНОСИТ ПАМЯТЬ К ЧАСТЯМ БЛАГОРАЗУМИЯ.

Чтобы подтвердить правоту Туллия, на три вышеприведенных возражения даются следующие ответы:

- (1) Благоразумие применяет универсальное знание к особенному, которое выводится из чувств. Поэтому многое из того, что относится к чувственной части, относится к благоразумию, в том числе и память.
- (2) Как и благоразумие, память является природной способностью, развиваемой посредством упражнений. “Ибо Туллий (и еще один автор) в своей Риторике утверждает, что совершенство памяти определяется не только природой, но также в значительной степени искусством и прилежанием.
- (3) Благоразумие использует опыт прошлого для предвидения будущего. Поэтому память есть часть благоразумия.

Аквинат отчасти следует за Альбертом, но кое в чем расходится с ним; как и следовало предполагать, он не обуславливает включенность памяти в благоразумие различением, проводимым между памятью и припоминанием. С другой стороны, он даже более определенно, чем Альберт, заявляет, что искусная память, как память развитая и усовершенствованная искусством, служит подтверждением того, что память вообще относится к частям благоразумия. Слова, приводимые в доказательство этого, перефразируют *Ad Herennium* и даны в виде изречения из “Туллия (*alius actor*)”. Под “еще одним автором”, возможно, подразумевается Аристотель, высказывание которого о памяти объединено с высказыванием “Туллия”, приводимым при обсуждении правил памяти в формулировке Фомы Аквинского.

Именно отвечая на второе возражение, Аквинат излагает свои собственные предписания для памяти.

Туллий (и еще один автор) в своей Риторике утверждает, что память определена не только природой, но также в значительной степени искусством и прилежанием: и вот четыре (наставления), следуя которым можно усовершенствовать способность запоминания:

- (1) Из них первое — это то, что ему следует отыскать какие-либо подходящие подобия вещей, которые он желает запомнить; они не должны быть слишком известными, поскольку нас более интересуют непривычные вещи, они более глубоко и четко запечатлеваются в душе; этим объясняется то, что мы лучше всего запоминаем увиденное в детстве. Следуя этому, необходимо придумать подобия и образы, потому что как простые, так и духовные занятия легко выскальзывают из души, не будучи как таковые связаны с какими-либо телесными подобиями, ведь чувственные вещи более доступны человеческому познанию. Отсюда следует, что эта (способность) запоминания находится в чувственной части души.
- (2) Во-вторых, необходимо, чтобы этот человек расположил в определенном порядке те (вещи), которые он желает запомнить, так, чтобы от одного закрепленного в памяти предмета можно было легко перейти к следующему. Поэтому философ в книге *De memoria* говорит: “некоторые люди, как известно, запоминают при помощи мест. Это объясняется тем, что они быстро переходят от одного (места) к другому”.
- (3) В-третьих, ему нужно постоянно заботиться и испытывать привязанность к тому, что он стремится запомнить, ведь то, что сильно запечатлелось в душе, не так легко из нее ускользает. Поэтому Туллий в своей Риторике говорит, что “забота сохраняет совершенные образы подобий”.
- (4) В-четвертых, необходимо часто размышлять о том, что мы желаем запомнить. Поэтому философ в книге *De memoria* говорит, что “размышление сохраняет память”, поскольку, как он утверждает, “привычка подобна природе. Поэтому те вещи, о которых мы часто думаем, запоминаются нами легко, мы переходим при этом от одной из них к другой, как бы следуя порядку природы”.

Внимательно рассмотрим эти четыре предписания. В общих чертах они соотносятся с двумя основными частями искусной памяти, с местами и образами.

Сначала Фома говорит об образах. Его первое правило соотносится с *Ad Herennium* в отношении выбора броских и необычных образов, которые наиболее прочно врезаются в память. Но образы искусной памяти превратились в “телесные подобия”, препятствующие тому, чтобы как “простые”, так и “духовные понятия” ускользали из души. Здесь автор вновь проводит то основание для использования “телесных подобий”, которое было дано в комментарии к Аристотелю: так как человеческому познанию более доступны чувственные объекты, то “вещи, имеющие тонкую и духовную

природу”, лучше запечатлеваются в душе, принимая телесные формы.

Второе правило заимствовано из аристотелевского рассуждения о порядке. Из комментария к Аристотелю нам известно, что Фома связывал цитируемый им фрагмент об “исходной точке” с тем, что пишет Туллий о местах. Поэтому второе правило — это правило мест, хотя оно и приводится Аристотелем в рассуждении о порядке.

Весьма любопытно третье правило, которое неверно цитирует одно из правил мест трактата *Ad Herennium*, а именно то, согласно которому места следует искать в пустынной местности, “поскольку ‘суета’ снующих взад-вперед людей сбивает с толку и ослабляет впечатление, производимое образами, одиночество же сохраняет четкость их очертаний” (*solitudo conservat integras simulacrorum figuras*).⁶⁹ У Аквината это место искажено: “*sollicitudo conservat integras simulacrorum figuras*”, — “одиночество” превращается в “заботу”, и в результате правило памяти, предписывающее всем, кто стремится запечатлеть в памяти места, делать это в уединении, чтобы ничего не препятствовало мнемоническим усилиям, превращается в правило “заботы”. Быть может, допустимо утверждать, что результат будет одним и тем же, так как уединившемуся свойственно одновременно быть и озабоченным запоминанием. Однако я так не думаю, поскольку “забота” Аквината включает в себя “привязанность” к вещам,” подлежащим запоминанию, что создает атмосферу благочестивости, которая совершенно не ощущается в классической версии правила.

Такая ошибка в переводе и неверное истолкование правила мест тем более интересны, что мы встречались с подобного рода искажениями понимания этого правила у Альберта, придавшего “не слишком темным и не слишком освещенным”, а также “уединенным” местам характер некой мистической отстраненности.

Четвертое правило о постоянном размышлении и повторении, взятое из *De memoria* Аристотеля, дает предписание, сходное с тем, которое приведено в *Ad Herennium*.

⁶⁹ *Ad Herennium*, III, XIX, 31. См. выше, с. 7.

В итоге создается впечатление, что правила Фомы, хотя они и основаны на местах и образах искусной памяти, трактуют эти места в измененном виде. Хорошо запоминаемые образы римского ораторского искусства средневековая набожность превратила в “телесные подобиya” “тонких и духовных понятий”. Оказалось возможным иное понимание правил мест. По-видимому, мнемотехнический характер этих правил, гласящих, что места должны быть не однообразными, умеренно освещенными и тихими, чтобы все способствовало прочному запоминанию, не был до конца осознан ни Альбертом, ни Фомой, к тому же они интерпретировали правила мест в религиозном духе. Создается также впечатление, что особую важность приобретает порядок. В частности, у Фомы телесные подобиya, вероятно, располагались в правильном, “природном” порядке, а не следовали произвольному порядку изучаемых правил, смысл которых, как в случае *solitudo—sollicitudo*, он изменил в силу своей религиозности.

Как же мы должны представлять себе схоластическую искусную память, которая до некоторой степени следует правилам Туллия, но преобразует их, руководствуясь соображениями морали и благочестия? Во что при такой трактовке памяти превращаются удивительно прекрасные и ужасающе безобразные *imagines agentes*? Ответ на этот вопрос подсказывает непосредственно предсхоластическая традиция памяти Бонкомпаньо, с ее добродетелями и пороками как “памятными знаками”, которые помогают нам стать на тропу воспоминаний, напоминая о путях на небеса и в преисподнюю. *Imagines agentes* становятся моральными символами, прекрасные или уродливые образы людей выступают как “телесные подобиya” “духовных стремлений — стремления достичь Рая небес и избежать преисподней — и остаются в памяти выстроенными по порядку в некоем “священном” здании.

Как было сказано в последней главе, при чтении посвященного памяти раздела *Ad Herennium* нам оказывает очень большую услугу возможность обратиться к ясному описанию мнемотехнического процесса у Квинтилиана. Вспомним: постепенный обход здания в поисках мест, образы, запоминаемые на этих местах и соотносимые с предметами речи. У

средневекового читателя *Ad Herennium* не было этого преимущества. Он изучал эти странные правила мест и образов без помощи какого-либо другого текста по классическому искусству памяти, и, более того, в эпоху, когда исчезло и уже нигде не практиковалось классическое ораторское искусство. Он изучал эти правила, не имея никакого представления о живой ораторской практике, но зато в тесной связи с этическим учением Туллия, изложенным в “Первой Риторике”. Мы видели, каким образом по этим причинам возникали неверные толкования. Как уже предполагалось, возможно даже, что использование классического искусства для этических, дидактических или религиозных целей началось гораздо раньше, может быть, в раннем христианстве с ним произошли некие метаморфозы, о которых мы ничего не знаем, но которые могло унаследовать раннее Средневековье. Следовательно, весьма вероятно, что явление, которое я называю преобразованием классического искусства памяти в эпоху Средневековья, берет свое начало не с Альберта и Фомы, но уже существовало до того, как они с новым усердием и старательностью принялись за свое дело.

Возвращение схоластов к искусству памяти и их настоятельные рекомендации к овладению им очень важны для истории этого искусства, свидетельствуя об одной из вершин его влиятельности. И мы видим, как оно вписывается в общую картину развития мысли XIII столетия. Ученые монахи-доминиканцы, выдающимися представителями которых были Фома и Альберт, стремились использовать новое учение Аристотеля для сохранения и защиты церкви, чтобы церковь, впитавшая это учение, способствовала его переосмыслению в духе христианства. Колоссальная диалектическая работа, проделанная Фомой, как известно, имела целью опровергнуть учения еретиков. Именно Фома превратил Аристотеля из потенциального противника в союзника церкви. Труды других великих схоластов, в которых этика Аристотеля прилагалась к уже существующей системе добродетелей и пороков, в наше время изучаются меньше, но, может быть, они казались современникам столь же, если не более важными. Деление добродетелей на части, включение их в классическую систему Туллия, их анализ в

свете учения Аристотеля о душе — все это входит в *Summa Theologiae* и свидетельствует о стремлении впитать учение Аристотеля в не меньшей мере, чем другие, более известные аспекты философии и диалектики Томизма.

Точно так же, как добродетели Туллия нуждались в пересмотре в соответствии с аристотелевской психологией и этикой, требовала переосмысления и Туллиева искусная память. Усвоив то, что говорилось об искусстве памяти в “О памяти и припоминании”, монахи превратили этот труд в основу для оправдания Туллиевых мест и образов, посредством пересмотра их психологической реальности и с привлечением высказываний Аристотеля о памяти и реминисценции. Эта работа была проделана параллельно с возвращением к изучению добродетелей в свете трудов Аристотеля. Одно было тесно связано с другим, так как искусная память была частью одной из основных добродетелей.

Иногда раздаются возгласы удивления по поводу того, что век схоластики с его приверженностью к абстракции, низкой оценкой поэзии и метафоры, был также эпохой необычайного расцвета образного мышления и новой образности в религиозном искусстве. Разыскивая объяснения этого явного парадокса в сочинениях Фомы Аквинского, мы приводили фрагмент, где он оправдывает использование метафоры и образности в Священном Писании. Аквинат задается вопросом, почему в священных текстах используется образность, ведь “повествование, пользующееся различными уподоблениями и изображениями, относится к поэзии, низшей из всех наук”. Он размышляет о связи поэзии с грамматикой, низшим из свободных искусств, и спрашивает, почему же Священное Писание прибегает к столь низким областям знания. Ответ гласит, что Библия повествует о духовных предметах, скрытых под личиной телесных вещей, “потому что для человека естественно стремиться к умопостигаемому, обращаясь к помощи чувственно воспринимаемого, так как всякое наше знание начинается с ощущения”.⁷⁰ Это очень напоминает аргумент, оправдывающий использование образов в искусной памяти. Очень странно, что те, кто ищет в схоластике объяснение религиозного использования

⁷⁰ *Summa Theologiae*, I, I, quaestio I, articulus 9.

образов, проходят мимо подробного исследования этого вопроса Альбертом и Фомой. Что-то все время упускается из виду и это “что-то” — именно память. Память, которая имела не только огромное практическое, но также религиозное и этическое значение для человека минувших эпох. Августин, великий христианский ритор, считал память одной из трех способностей души, а Туллий, эта христианская душа дохристианской эпохи, определил ее как одну из трех частей благоразумия. Он же дал рекомендации, как запечатлеть “вещи” в памяти. Посмею предположить, что христианское дидактическое искусство, требовавшее, чтобы автор излагал свое учение в удобной для запоминания манере, выразительно демонстрируя “вещи”, содействующие добродетельному и недобродетельному поведению, возможно, больше, чем мы можем предположить, обязано классическим правилам, которые никогда не имеют в виду в этом контексте, — тем самым поразительным *imagines agentes*, которые, как мы видели, переместились со страниц учебника по риторике в схоластический трактат по этике.

По словам Э. Панофского, кафедральный собор высокой готики, возведенный в соответствии с “системой однородных частей и частей этих частей”, подобен схоластической *summa*.⁷¹ Напрашивается странная мысль: если Фома Аквинский запечатлевает в памяти свою собственную *Summa* в “телесных подобиях”, расположенных в порядке следования ее частей, то такая абстрактная *Summa* могла материализоваться в памяти в виде чего-либо подобного готическому собору, наполненному образами, которые располагаются в установленных местах. Мы воздержимся от слишком большого количества гипотез, но все же несомненно, что *Summa*, в одной из своих обойденных вниманием частей, оправдывает и поощряет использование прежней образности и создание новой.

На стенах капитула доминиканского монастыря Санта Мария Новелла во Флоренции сохранилась фреска XIV века (ил. 1), прославляющая мудрость и добродетельность Фомы Аквинского. Фома изображен сидящим на троне в окруже-

⁷¹ E. Panofsky, *Gothic Architecture and Scholasticism*, Latrobe, Pennsylvania, 1951, p. 45.

нии парящих фигур, символизирующих широту его знаний. Те семь, что справа, — свободные искусства. Самое отдаленное — наиболее низкое из них, Грамматика, рядом с ней — Риторика, затем Диалектика, Музыка (с органом) и т. д. Перед каждой из них восседает знаменитый представитель данного искусства: перед Грамматикой — Донат, перед Риторикой — Туллий, перед Диалектикой —

Аристотель, в широкой шляпе и с наколотым на вилку куском белого хлеба, и далее подобные изображения рядом с фигурами остальных искусств. Затем идут семь женских фигур; хотя и не предпринималось попытки систематического их истолкования, они считаются символами теологических наук или теологической части учения Фомы. Перед ними сидят представители этих разделов учения, епископы и другие, точно не установленные лица.

Очевидно, что эта схема далеко не во всем оригинальна. Что может быть привычнее семи добродетелей? Семь свободных искусств вместе с их представителями, — это тематика древности (читатель может вспомнить о портике Шартрского собора), еще семь фигур, символизирующих другие науки, и их представители являются просто ее продолжением. Но художники середины XIV века и не стремились к оригинальности. Фома защищает и поддерживает традиции церкви, используя свою огромную ученость.

Познакомившись в этой главе со средневековым Туллеем, мы, может быть, с удвоенным интересом взглянем на него, скромно сидящего слева от Риторики, занимающей довольно невысокое положение в системе свободных искусств, лишь на одну ступень выше, чем Грамматика, и ниже Диалектики с Аристотелем. Может быть, он все же более значителен, чем кажется? А эти четырнадцать женщин, сидящие по порядку, как в церкви, на своих местах, — не символизируют ли они не только ученость Фомы, но и его метод запоминания? Не являются ли они, другими словами, “телесными подобиями”, созданными отчасти по хорошо известным канонам свободных искусств, приспособленным для индивидуального восприятия, а отчасти с помощью вновь найденных образов?

Я оставляю эти вопросы открытыми, и хочу лишь подчеркнуть, что средневековый Туллий — очень важная

1. Мудрость Фомы Аквинского. Фреска
Андреа да Фиренце в соборе Санта
Мария Новелла, Флоренция (фотокопия).



2.

*Справедливость и Мир.
Фреска Амброджо
Лоренцетти (деталь),
Сиена. (фотокопия:
Алинари).
Палаццо Публико,*



фигура в схоластической системе вещей. Разумеется, именно он сыграл первостепенную роль в средневековом преобразовании классического искусства памяти. И хотя следует самым тщательным образом отделять искусство как таковое от искусства памяти, которое является невидимым искусством, их сферы, конечно же, пересекаются. Ведь когда людей обучают создавать образы для запоминания, трудно предположить, что эти внутренние образы не прорываются иногда наружу и не получают внешнего выражения. Или наоборот, если “вещи”, которые нужно было запомнить, обладали теми же свойствами, что и “вещи”, которые с помощью образов внушало христианское дидактическое искусство, то места и образы этого искусства сами по себе могли отражаться в памяти и становиться благодаря этому “памятью искусной”.

СРЕДНЕВЕКОВАЯ ПАМЯТЬ И
ФОРМИРОВАНИЕ ОБРАЗНОСТИ

Настоятельный призыв к овладению искусством памяти в виде упорядоченных телесных подоби́й, прозвучавший в сочинениях великого святого схоластики, привел к далеко идущим последствиям. Если Симонид был изобретателем искусства памяти, а “Туллий” — первым учителем этого искусства, то Фома Аквинский стал чем-то вроде его святого патрона. Ниже следует несколько выбранных из гораздо более обширного материала примеров, показывающих, насколько имя Фомы господствовало в истолковании памяти в последующие столетия.

В середине XV века Джакопо Рагоне, открывая свой трактат под названием *Ars memorativa*, писал в посвящении, предназначенном для Франческо Гонзаги: “Светлейший князь, искусная память совершенствуется благодаря двум вещам, называемым *loci* и *imagines*, как учит Цицерон и подтверждает святой Фома Аквинский”.¹ Несколько позже, в 1482 году, в Венеции вышел в свет прекрасный образец раннего книгопечатания; это было сочинение по риторике Якоба Публиция, которое в качестве приложения содержало первый отпечатанный на станке трактат *Ars memorativa*. Хотя эта книга и выглядит как продукт эпохи Возрождения, она исполнена влиянием томистского подхода к искусной памяти; правила для образов начинаются со слов: “Как простые, так и духовные интенции быстро исчезают из памяти, если они не привязаны к телесным подобиям”.² Один из наиболее полных и широко цитируемых трактатов о памяти был опу-

¹ Jacopo Ragone, *Artificialis memoriae regulae*. Написана в 1434 году. Цитируется по рукописи из Британского Музея, Ad. 10, 438, folio 2 verso.

ликован в 1520 году доминиканцем Иоганном Ромберхом. В своих правилах для образов Ромберх отмечает: “Цицерон в *Ad Herennium* говорит, что память совершенствуется не только от природы, но и через вспоможения. Св. Фома касается этого в II, II, 49 (т. е. в соответствующей части *Summa*), где он говорит, что духовные и простые интенции легко выскальзывают из души, если не подкрепляются соответствующими материальными подобиями”.³ Ромберховские правила для *мест* основаны на сопоставлении Фомой Аквинским текстов Туллия и Аристотеля, содержащемся в комментариях к *De memoria et reminiscencia*.⁴ От доминиканца, каковым был Ромберх, вполне можно было ожидать, что он прибегнет к помощи св. Фомы, но интерес последнего к искусству памяти был широко известен и за пределами доминиканской традиции. Популярный свод знаний, опубликованный в 1578 году Томазо Гарцони под названием *Piazza Universale*, содержал специальную главу, посвященную памяти, в которой Фома Аквинский причислен к числу самых выдающихся учителей памяти.⁵ Ф. Джезуальдо в своей *Plutosofia* 1592 года соединяет вместе Цицерона и св. Фому, когда у него заходит речь о памяти.⁶ Переходя к началу XVII столетия, мы обнаруживаем книгу, латинское название которой могло бы быть переведено как “Основы искусства памяти по Аристотелю, Цицерону и Фоме Аквинскому”.⁷ Приблизительно в это же время один писатель, защищавший искусство памяти от нападок, обращается к тому, что писали на эту тему Цицерон, Аристотель и св. Фома, и подчеркивает, что св. Фома называл в II, II, 49 искусную память частью Благоразумия.⁸ Гратароло в сочинении, переведенном на ан-

² Jacobus Publicius, *Oratoriae artis epitome*, Venice, 1482 & 1485; ed. 1485, sig. G 4 recto.

³ J. Romberch, *Congestorium artificiosa memoriae*, Venice, 1533, p. 8.

⁴ *Ibid.*, p. 16 etc.

⁵ T. Garzoni, *Piazza universale*, Venice, 1578, Discorso LX.

⁶ F. Gesulado, *Plutosofia*, Padua, 1592, p. 16.

⁷ Johannes Paep, *Artificiosae memoriae fundamenta ex Aristotele, Cicerone, Thomae Aquinatae, alisque praestantissimis doctoribus*, Lyons, 1619.

⁸ Lambert Schenkel, *Gazophylacium*, Strasburg, 1610, p. 5, 38 etc.; французская версия: *Le Magazin de Sciences*, Paris, 1623, p. 180 etc.

лийский язык в 1562 году Уильямом Фулвудом под названием “Замок памяти”, отмечает, что Фома Аквинский рекомендовал использование *мест* в памяти;⁹ это место из Фулвуда приведено в трактате по искусству памяти, опубликованном в 1813 году.¹⁰

Итак, роль Фомы Аквинского, прославившегося в эпоху Памяти, была все еще не забыта и в начале XIX века, — та роль, о которой, насколько мне известно, никогда не упоминают современные томисты. И хотя книги об искусстве памяти признают II, II, 49 в качестве важного текста по истории этого искусства,¹¹ до сих пор не было предпринято серьезных усилий, чтобы исследовать причины такой ответственности томистских правил для памяти.

К чему же привели настойчивые рекомендации Альберта и Фомы, утверждавших, что правила памяти — это часть Благоразумия? Исследование этого вопроса следовало бы начать со времен, близких к источнику их влияния. Схоластические правила были провозглашены в XIII веке, и мы могли бы ожидать, что обнаружим их влияние сразу же после этого и далее, на протяжении XIV столетия. В этой главе я намереваюсь поднять вопрос о том, каковы были причины этого непосредственного влияния и где мы можем наблюдать его результаты. Поскольку мне вряд ли удастся осветить этот вопрос во всей полноте, я постараюсь всего лишь наметить возможные варианты ответов или, скорее, направления исследования. И если некоторые из моих предположений покажутся слишком смелыми, то они во всяком случае заставят задуматься над вопросом, над темой, продуду-

⁹ W. Fulwood, *The Castel of Memorie*, London, 1562, sig. Gv, recto.

¹⁰ Gregor von Feinaigle, *The New Art of Memory*, 3-rd ed., London, 1813, p. 206.

¹¹ Например, H. Hajdu, *Das Mnemotechnische Schrifttum des Mittelalters*, Vienna–Amsterdam–Leipzig, 1936, p. 68 ff.; Paolo Rossi, *Clavis Universalis*, Milan–Naples, 1960, p. 12 ff. Росси рассматривает суждения Альберта и Фомы о памяти, содержащиеся в их “Суммах” и комментариях к Аристотелю. Эта работа по своему уровню превосходит все прочие, однако в ней ничего не говорится о *images agentes* и не ставится вопрос об их интерпретации в Средние века.

манной далеко не до конца. Эта тема — роль искусства памяти в формировании образности.

Эпоха схоластики была временем бурного развития знаний. Кроме того, это была эпоха Памяти, а в такие эпохи для запоминания новых знаний должна создаваться новая образность. Конечно, главные темы христианского вероучения и морали остались в основе своей неизменны, однако их понимание в ту эпоху значительно усложнилось. В частности, сделалась более полной, а также с большей строгостью была определена и структурирована схема соотношения добродетелей и пороков. Нравственному человеку, пожелавшему избрать путь добродетели и стремившемуся помнить о пороке и избегать его, приходилось запечатлевать в памяти гораздо больше, чем в более ранние и простые времена.

Монахи возродили ораторское искусство в форме проповеди, а именно ради проповеди и был прежде всего основан Доминиканский орден, орден Проповедников. Эти проповеди, средневековый вариант ораторских речей, конечно, подлежали запоминанию, для чего использовались средневековые разновидности искусства памяти.

Успехи доминиканского образования в деле реформы проповеди были параллельны грандиозным философским и теологическим достижениям. *Summae* Альберта и Фомы содержат абстрактные философские и теологические определения, а в области этики — такие чисто абстрактные положения, как, например, разделение добродетелей и пороков по частям. Но проповеднику нужны были другие *Summae*, *Summae* примеров и подобию,¹² с помощью которых он мог бы легко найти телесные формы, для того чтобы запечатлеть облеченные в них духовные интенции в душах и памяти своих слушателей.

Основные усилия проповедников были направлены на утверждение догматов веры вместе с суровыми этическими предписаниями, в которых добродетели и пороки четко очерчивались и противопоставлялись друг другу, причем

¹² Такие сборники для нужд проповедников составлялись в большом количестве; см. J. T. Welter, *L'exemplum dans la littérature religieuse et didactique du Moyen Age*, Paris—Toulouse, 1927.

особое ударение делалось на наградах и наказаниях тому и другому в будущем.¹³ Такова была природа “вещей”, которые оратору-проповеднику надлежало запомнить.

Самая ранняя ссылка на правила памяти св. Фомы содержится в собрании подобий для нужд проповедников. Это *Summa de exemplis ac similitudinibus rerum* Джованни да Сан Джиминья из ордена Проповедников, составленная в начале XIV столетия.¹⁴ И хотя в этом сочинении не упомянуто имя св. Фомы, оно представляет собой сокращенную версию томистских правил для памяти, на которые ссылается Сан Джиминья.

Существуют четыре вещи, которые помогают человеку запомнить необходимое.

Во-первых, пусть он представит себе то, что собирается запомнить, в определенном порядке.

Во-вторых, пусть он твердо держится предмета своей речи.

В-третьих, пусть он сведет предмет речи к необычным подобиям.

В-четвертых, пусть он почаще повторяет свою речь и размышляет о ней.¹⁵

Мы должны понять, в чем тут разница. Книга Сан Джиминья основывается на принципах памяти в том смысле, что в ней тщательно собраны подобия для всякой “вещи”, с которой может столкнуться проповедник. Чтобы люди запомнили эти вещи, необходимо проповедовать о них при помощи “необычных” подобий, которые закрепляются в памяти лучше, чем духовные интенции, лишенные такого рода образной поддержки. Но все же подобия, применяемые в проповеди, это не совсем то же самое, что подобия, употреблявшиеся в искусной памяти. Ведь образ памяти невидим и скрыт в памяти пользователя, где, однако, он может превратиться в невидимый генератор внешней образности.

¹³ См. G. R. Owst, *Preaching in Mediaeval England*, Cambridge, 1926.

¹⁴ См. A. Dondaine, *La vie et les oeuvres ed Jean de San Giminiano*, Archivum Fratrum Praedicatorum, II (1939), p. 164. Эта работа, пользовавшаяся огромной популярностью, была написана не ранее 1298 и, по всей видимости, не позднее 1314 года (см. *ibid.*, p. 160 ff.).

¹⁵ Giovanni di San Giminiano, *Summa de exemplis ac similitudinibus rerum*, Lib. VI, cap. XLII.

Следующее по времени упоминание правил св. Фомы встречается у Бартоломео да Сан Конкордио (1262–1347), вступившего в Доминиканский орден в юности и большую часть жизни проведшего в стенах монастыря в Пизе. Он знаменит как автор юридического компендиума, однако нас интересовать будет его *Ammaestramenti degli antichi*,¹⁶ или “Наставления древних” в нравственной жизни. Этот труд был написан в начале XIV века, не позднее 1323 года.¹⁷ Метод Бартоломео заключается в выдвижении некоторых недоказанных положений, в подтверждение которых приводится далее ряд цитат из древних авторов и Отцов Церкви. И хотя благодаря своему логическому построению трактат этот имеет привкус гуманизма, в своей основе он все же схоластичен; Бартоломео лавирует между этикой Аристотеля и Туллия из *De inventione* по примеру Альберта и Фомы. Память становится у него предметом одного ряда цитат, искусство памяти — другого; и поскольку две последующие части книги можно соотнести с *intelligentia* и *providentia*, ясно, что благочестивый доминиканец занят здесь *memoria* как частью Благоразумия.

Создается впечатление, что этот ученый монах весьма близок к тому источнику энтузиазма относительно искусства памяти, который течет в лоне доминиканского ордена. Его восемь правил памяти основываются по большей части на замечаниях Аквината; он использует как “Tommaso nella seconda della seconda” (т. е. *Summa Theologiae*, II, II, 49), так и “Tommaso d’Aquino sopra il libro di memoria” (т. е. комментарии св. Фомы к *De memoria et reminiscencia*). Поскольку он не называет Фому Аквинского святым, очевидно, что книга была написана еще до канонизации последнего в 1323 году. Ниже следует перевод с итальянского правил Бартоломео:

(О порядке)

¹⁶ Я пользовалась миланским изданием 1808 года. Первое издание было опубликовано во Флоренции в 1585 году. Издание 1734 года, вышедшее во Флоренции под редакцией Д. М. Манни, *Accademia della Crusca*, оказало влияние на последующие издания. См. прим. 20 к этой главе.

¹⁷ Быть может, в то же самое время, что и “Сумма” Сан Джиминьяно, во всяком случае, не позднее ее.

Aristotile in libro memoria. Те вещи запоминаются лучше, в которых имеется определенный порядок. По комментарию Фомы: легче запоминаются те вещи, которые упорядочены, а находящиеся в беспорядке мы запоминаем плохо. Следовательно, те вещи, которые человек желает запомнить, побуждают его привести их в порядок.

Tommaso nella seconda della seconda. Необходимо поразмыслить, в каком порядке следует расставить те вещи, которые нужно удерживать в памяти, так, чтобы в памяти от одной из них можно было переходить к другой.

(О подобиях)

Tommaso nella seconda della seconda. Для тех вещей, которые человек намеревается запомнить, он должен взять соответствующие подобию, и пусть они не будут слишком привычными, ибо мы больше удивляемся необычным вещам, и они сильнее воздействуют на наш ум.

Tommaso quivi medesimo (т. е. *loc. cit.*). Нахождение образов полезно и необходимо для памяти; ибо чистые и духовные интенции ускользают из памяти, если они не связаны накрепко с материальными подобиями.

Tullio nel terzo della nuova Retorica. Следует поместить в определенные места образы и подобию тех вещей, которые мы желаем запомнить. И Туллий добавляет, что эти места подобны глиняным табличкам или бумаге, а образы подобны буквам, и размещение образов подобно письму, а произнесение речи — чтению.¹⁸

Конечно же, Бартоломео прекрасно знает, что рекомендации св. Фомы относительно порядка в памяти основываются на Аристотеле, а относительно использования подобию и образов берут свое начало от *Ad Herennium*, о создателе которого он говорит как о “Туллии в третьей книге Новой Риторике...”

Что же нам предпринять как благоговейным читателям этического труда Бартоломео? Этот труд, как было принято в схоластике, состоит из разделов и подразделов. Не будет ли с нашей стороны благоразумным с помощью искусной памяти запомнить в порядке следования этих разделов те “вещи”, о которых трактуется в нем, те духовные интенции к обретению добродетелей и избежанию пороков, к которым он призывает? Не следует ли нам поупражнять наше воображение при подборе телесных подобию, скажем, для Справедливости с ее подразделениями или для Благоразу-

¹⁸ Bartolomeo da San Concordio, *Ammaestramenti degli antichi*, IX, VIII (ed. cit., p. 85–86).

мня и его частей? А также для “вещей”, которых следует избегать, таких как Несправедливость, Непостоянство и иже с ними? Задача окажется непростой, потому что мы живем в новые времена, и наша система добродетелей и пороков пополнена благодаря открытию новых учений древности. И все же запомнить эти учения при помощи древнего искусства памяти — наш долг. Возможно, мы также научимся лучше запоминать цитаты из древних авторов и Отцов Церкви, если представим, что они записаны на сформированных в нашей памяти телесных подобиях или где-либо возле них.

Считалось, что принадлежащее перу Бартоломео собрание моральных наставлений древних авторов исключительно удобно для запоминания, и это подтверждается тем фактом, что в двух кодексах XV века его работа сравнивается с “*Trattato della memoria artificiale*”.¹⁹ Этот трактат входил в печатные издания *Ammaestramenti degli antichi* и ошибочно приписывался самому Бартоломео:²⁰ “*Trattato della memoria artificiale*” — не оригинальное сочинение, но итальянский перевод раздела о памяти из *Ad Herennium*, извлеченный из переводной риторики, созданной, по всей видимости, Боно Джамбони в XIII столетии.²¹ В этом переводе, из-

¹⁹ J. I. 47 et Pal. 54 из Национальной Библиотеки во Флоренции. Cf. Rossi, *Clavis Universalis*, p. 16–17, 271–275.

²⁰ Первым, кто напечатал “*Trattato della memoria artificiale*” вместе с *Ammaestramenti*, был Манни в своем издании 1734 года. Все последующие издатели повторяли его ошибку, приписывая книгу перу Бартоломео; во всех позднейших изданиях она напечатана сразу после *Ammaestramenti* (в миланском издании 1808 года — на с. 346–356).

²¹ Два труда по риторике (*De inventione* и *Ad Herennium*) были среди самых первых классических работ, переведенных на итальянский. Свободный перевод частей первой из них (*De inventione*) был сделан учителем Данте, Брунетто Латини. А один из вариантов второй (*Ad Herennium*) был осуществлен между 1254 и 1266 годами Гвидотто Болонским и выпущен под названием *Fiore di Rettorica*. В этом варианте раздел о памяти опущен. Но другой перевод, также вышедший под названием *Fiore di Rettorica* и сделанный примерно в то же самое время Боно Джамбони включает и интересующий нас раздел, помещенный, однако, в конце книги.

Об итальянских переводах двух риторик см. книгу F. Maggini *I primi volgarizzamenti dei classici latini*, Florence, 1952.

вестном под названием *Fiore di Rettorica*, раздел о памяти помещен в самый конец книги и мог быть с легкостью извлечен. Возможно, такая перестановка произошла под влиянием Бонкомпаньо, который утверждал, что память не принадлежит одной лишь риторике, но полезна для всякой дисциплины.²² Перемещение раздела о памяти в конец итальянского перевода риторики облегчило его извлечение и применение для других нужд, например, для этики и для запоминания добродетелей и пороков. Извлеченный из перевода Джамбони, этот раздел *Ad Herennium* стал циркулировать в качестве отдельной рукописи²³ и послужил предшественником для *Ars memorativa*.

Отличительной особенностью *Ammaestramenti degli antichi*, если учесть раннюю дату его создания, является то, что он написан на народном языке. Почему ученый доминиканец писал свой полусхоластический трактат по этике на итальянском? Конечно же, потому, что он обращался в первую очередь не к клирикам, а непосредственно к мирянам, к благочестивым людям, не знавшим латыни, но желавшим узнать моральные наставления древних. С этим сочинением, написанным на *volgare*, был объединен трактат Туллия о памяти, также переведенный к этому времени на *volgare*.²⁴ Это означает, что искусство памяти снова вернулось в мир, рекомендованное мирянам в качестве благочестивого упражнения, и это согласуется с замечанием Альберта, завершившего панегирик в честь *Ars memorativa* Туллия, словами о том,

²² Это мое предположение. Однако известно, что болонская школа оказала влияние на ранние переводы риторик. См. Maggini, *op. cit.*, p. I.

²³ Ее можно найти в ватиканском манускрипте XV века (Barb. Lat. 3929, f. 52), причем содержащаяся там позднейшая вставка ложно приписывает ее Брунетто Латини.

Много путаницы возникло в связи с Брунетто Латини и переводами риторик. Факты говорят о том, что он сделал свободное переложение *De inventione*, но не переводил *Ad Herennium*. Однако бесспорно, что он был осведомлен об искусстве памяти, на которое ссылается в третьей книге *Trésor*: “memore artificiel que l'en aquiert par enseignement des sages” (B. Latini, *Li Livres dou Tresor*, ed. F. J. Carmody, Berkeley, 1948, p. 321).

²⁴ Такое объяснение обнаружено только в двух кодексах, оба они относятся к XV веку. Самая ранняя рукопись *Ammaestramenti* (Bibl. Naz., II, II, 319, датированная 1342 годом) не содержит “Trattato”.

что искусство памяти столь же полезно “нравственному человеку, сколь и оратору”.²⁵ Этим искусством пользовался не только проповедник, но и всякий “нравственный человек”, вразумленный проповедью монахов и изо всех сил желавший избежать пороков, которые ведут в ад, и достичь Небес посредством добродетелей.

Другой этический трактат, который предназначался для запоминания с помощью искусства памяти, также написан по-итальянски. Это *Rosaio della vita*,²⁶ предположительно принадлежащий перу Маттео де Корсини и созданный в 1373 году. Он открывается несколько нелепой мистико-астрологической преамбулой, но состоит в основном из длинного перечня добродетелей и пороков с краткими их определениями. Это сборная коллекция такого рода “вещей” из Аристотеля, Туллия, Отцов Церкви, Священного Писания и других источников. Вот только некоторые из них: Мудрость, Благоразумие, Знание, Верность, Дружба, Спор, Война, Мир, Гордыня, Тщеславие. При этом использование *Ars memoriae artificialis* рекомендуется в следующих словах: “Теперь книга прочитана нами, остается удержать ее в памяти”.²⁷ Прочитанная книга — это *Rosaio della vita*, позднее название это упоминается в тексте правил для памяти, и таким образом мы получаем точное доказательство того, что правила эти предполагалось использовать здесь для запоминания перечня добродетелей и пороков.

Ars memoriae artificialis, предназначенная для запоминания добродетелей и пороков из *Rosaio*, основывается на *Ad Herennium*, но идет несколько дальше. Ее автор выделяет “естественные места” для запоминания на лоне природы, такие как деревья в полях, и “искусственные места” для запоминания в зданиях, такие как кабинет, окно, сундук и тому подобное.²⁸ Это демонстрирует реальное представление о *местах*, как они использовались в мнемотехнике. Но техника эта должна была использоваться для нравственной и благочестивой це-

²⁵ См. выше, с. 88.

²⁶ A. Matteo de'Corsini, *Rosaio della vita*, ed. F. Polidori, Florence, 1845.

²⁷ *Ars memoriae artificialis*, использовавшийся для запоминания *Rosaio della vita*, опубликован Паоло Росси: *Clavis universalis*, p. 272–275.

²⁸ Rossi, *Clavis*, p. 272.

ли запоминания на своих местах телесных подобий добродетелей и пороков.

Вероятно, существует связь между *Rosaio* и *Ammaestramenti degli antichi*: первое представляется сокращенным или упрощенным вариантом последнего. Оба сочинения и связанные с ними правила для запоминания обнаруживаются в двух упомянутых кодексах.²⁹

Эти два этических труда на итальянском, которые миряне, как видно, старались запомнить с помощью искусства памяти, способствовали тому, чтобы сформированная в грандиозных усилиях образность проникала в память и представления множества людей. Искусство памяти начинает проявляться в качестве благочестивой мирской дисциплины, взлелеянной и поощряемой монахами. Какие галереи странных и удивительных подобий для новых и необычных добродетелей и пороков, как, впрочем, и для хорошо всем известных, навсегда останутся скрыты в памяти добродетельных и, наверное, художественно одаренных людей!

²⁹ Содержание Pal. 54 и J. 1. 47 (которые идентичны за исключением некоторых работ св. Бернара, добавленных в конце J. 1. 47) включает:

- (1) *Rosaio della vita*.
- (2) *Trattato della memoria artificiale* (тот самый перевод раздела из *Ad Herennium*, сделанный Боно Джамбони).
- (3) Жизнь Джакопоне да Тоди.
- (4) *Ammaestramenti degli antichi*.
- (5) Начало *Ars memoriae artificiali* со слов: "Poi che hauiamo fornito il libro di leggera resta di potere tenere a mente" с нижеследующей рекомендацией использовать *Rosaio della vita* в качестве книги для запоминания.

В других кодексах *Rosaio della vita* обнаруживается вместе с одним из трактатов по памяти или с обоими сразу, но без *Ammaestramenti* (см., напр. Riccardiana 1157 и 1159).

Другое сочинение, которое может считаться предназначенным для запоминания, это этический раздел *Trésor* Брунетто Латини. Весьма интересен том, озаглавленный *Ethica d'Aristotele, ridotta, in compendio da ser Brunetto Latini*, опубликованный в Лионе Жаном де Турне в 1568 году, был перепечатан с утерянной рукописи. Он включает восемь частей, среди которых имеются следующие: (1) *Ethica*, представляющая собой этический раздел *Trésor* в итальянском переводе; (4) фрагмент, представляющий собой попытку составить памятные образы для пороков, о которых идет речь в *Этике*; (7) *Fiore di Rettorica*, т. е. сделанный Боно Джамбони перевод *Ad Herennium*, с весьма неполным разделом о памяти, помещенным в конце.

Именно искусство памяти создало ту образность, которая вскоре вылилась в произведения литературы и искусства.

Не забывая о том, что овнешненные зрительные представления в самом искусстве следует отличать от невидимых образов памяти — в силу одного лишь факта их внешней выдержанности — было бы полезно взглянуть на некоторые образцы искусства начала XIV века с точки зрения памяти. Возьмем, к примеру, ряд символизирующих добродетели фигур (ил. 2), в изображении Доброго и Злого Правления у Лоренцетти (оно может быть отнесено к периоду между 1337 и 1340 годом) из Palazzo Comunale в Сиене.³⁰ Слева восседает Справедливость, окруженная дополнительными фигурами, представляющими ее “части” по типу составных памятных образов. Справа, на ложе, помещается Мир (а также Сила Духа, Благоразумие, Великодушие и Умеренность, изображения которых не представлены на нашей репродукции). На противоположной, посвященной злу стороне (она также здесь не представлена), рядом с увенчанной дьявольскими рогами фигурой Тирании расположились отвратительные символы связанных с ней пороков, в то время как Война, Жадность, Гордыня и Тщеславие парят наподобие летучих мышей над всем этим гротескным и зловещим сборищем.

Конечно, все эти образы весьма многозначны, и такая картина может быть по-разному интерпретирована специалистами по иконографии, истории и истории искусства. Пока же в качестве эксперимента я хотела бы предложить еще один подход, основанный на попытке мысленно проникнуть за эту картину, изображающую Справедливость и Несправедливость, атрибуты которых упорядочены и облечены телесными подобиями. Нам просто не остается ничего другого после столь долгих попыток представить себе усилия томистского искусства памяти по формированию телесных подобий нравственных “наставлений древних”. Нельзя ли увидеть в этих монументальных фигурах стремление к возрождению форм классической памяти, тех самых

³⁰ По иконографии этой картины см. N. Rubinstein, *Political Ideas in Sienese Art*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XXI (1958), p. 198–227.

imagines agentes — замечательно прекрасных, увенчанных короной, облаченных в богатые одеяния или же безобразных и гротескных, — которые средневековой моралью были переосмыслены в качестве добродетелей и пороков и сделались выразительными подобиями духовных интенций?

С тем большей решимостью я приглашаю теперь читателя взглянуть с точки зрения памяти на священные для историка искусства изображения добродетелей и пороков в *Arena Capella* в Падуе, созданные кистью Джотто около 1306 года (ил. 3). Эти изображения широко известны благодаря своему разнообразию и живости, приданной им великим художником, тому, как выделяются они по сравнению с фоном, создавая иллюзию глубины на плоской поверхности, что было совершенно внове для того времени. Я думаю, что все это может иметь определенное отношение к памяти.

Усилия по формированию в памяти подобий породили многообразие оригинальных находок, ведь Туллий говорил, что каждый должен сам для себя изобретать памятные образы. При новом возвращении к тексту *Ad Herennium*, вызванном устойчивым интересом схоластов к искусству памяти, драматический характер рекомендуемых ими образов взывал к гению художника, и это блестяще проявляется у Джотто, к примеру, в исполненном очарования жесте Милосердия (ил. 3а) с его ласкающей глаз добротой или в бешеных движениях Непостоянства. Уместные в памятном образе гротеск и абсурд не были отвергнуты также и при изображении Зависти (ил. 3б) и Глупости. А иллюзия глубины возникает из той осмотрительности, с которой изображения размещены на своем фоне, или, говоря мнемонически, в своих *loci*. Одной из наиболее удивительных черт классической памяти, на которую указано в трактате *Ad Herennium*, является чувство пространства и глубины, степени освещенности в самой памяти, выработанное благодаря использованию правил для мест, а также осмотрительность, с которой образы размещаются в своих *loci* так, чтобы они были явственно различимы, что видно, к примеру, из предписания не делать *места* слишком темными, чтобы образы не затерялись, или слишком яркими, чтобы от них не рябило в глазах. В самом деле, образы Джотто расположены на стенах равномерно, а не в беспорядке, как требовали того клас-

сические предписания. Но это правило было видоизменено томистским требованием регулярного порядка в памяти. А Джотто интерпретировал указания относительно разнообразия *loci* по-своему, сделав непохожим один на другой фон каждой из картин. Можно сказать, что он предпринял исключительную попытку выделить образы на фоне различающихся по своему цвету *loci*, полагая при этом, что он следует классическим предписаниям по созданию памятных образов.

МЫ ДОЛЖНЫ УСЕРДНО ЗАПОМИНАТЬ НЕВИДИМЫЕ УДОВОЛЬСТВИЯ РАЯ И ВЕЧНЫЕ МУКИ АДА, — говорит Бонкомпаньо, всячески подчеркивая эту фразу, в посвященном памяти разделе риторики, приводя список добродетелей и пороков в качестве “памятных знаков ... при помощи которых мы можем снова и снова возвращаться на путь воспоминания”.³¹

Боковые стены Арена Сепелла, на которых изображены добродетели и пороки, обрамляют сцену Страшного Суда на задней стене, доминирующую в этом небольшом помещении. В напряженной атмосфере, создаваемой монахами и их проповедью, которой проникся Джотто, образы добродетелей и пороков приобретают особое значение, а их запоминание становится делом жизни и смерти. Отсюда, потребность в создании их хорошо запоминающихся образов в соответствии с правилами искусной памяти. Или, скорее, потребность в создании хорошо запоминающихся телесных подобию, слитых с духовными интенциями, в соответствии с целями искусства памяти, как их понимал Фома Аквинский.

Разнообразие и живость образов Джотто, новый способ выделить их на своем фоне, их небывалая духовная напряженность — все эти блестящие и оригинальные свойства усиливались под воздействием схоластической искусной памяти и настоятельно рекомендованного представления об искусстве памяти как о части Благоразумия.

То, что воспоминания о Рае и Аде, как они выражены у Бонкомпаньо, лежат в русле схоластических представлений об искусной памяти, отражено в том факте, что позднейшие схоластические трактаты о памяти всегда содержат воспоми-

³¹ См. выше, с. 79.

нения о Рае и Аде, зачастую подкрепленные изображениями этих мест, как относящихся к искусной памяти. Мы встретим примеры этому в следующей главе, где представлены некоторые из таких изображений.³² Тем не менее я приведу здесь некоторые замечания немецкого доминиканца Иоганна Ромберха, поскольку они имеют отношение к обсуждаемому периоду. Как уже говорилось, ромберховские правила для памяти основываются на правилах Фомы Аквинского, что было естественно для доминиканца, продолжавшего томистскую традицию.

Свой труд "*Congestorium artificiose memoriae*" (впервые изданный в 1520 году) Ромберх начинает с воспоминаний о Рае, Аде и Чистилище. Ад, по его словам, разделен на множество мест, которые мы запоминаем по надписям над ними.

И поскольку истинная религия полагает, что наказания грехов соответствуют природе преступления, здесь распяты гордецы... там чревоугодники, алчные, злобные, завистливые, тщеславные (наказаны) серой, огнем, смолой и прочими карами.³³

Таким образом вводится новая идея о том, что части Ада, различающиеся по природе греха и по наказанию за него, могли бы быть рассмотрены как различные *loci*. А впечатляющими образами для этих мест могли бы, конечно, стать образы проклятых. Теперь мы можем посмотреть с точки зрения памяти на относящееся к XIV веку изображение Ада из доминиканской церкви Санта Мария Новелла (ил. 8а). Ад разделен на участки с надписями на них (прямо по Ромберху), устанавливающими наказание за каждый из грехов, и содержащие изображения, которые можно было бы ожидать в подобном месте. Если бы нам нужно было запомнить эту картинку в качестве благоразумного предупреждения, разве не применили бы мы то, что в Средние века называлось искусной памятью? Я думаю, что да.

Когда Людовико Дольче осуществил итальянский перевод трактата Ромберха, опубликованного в 1562 году,

³² См. ил. 7.

³³ Iohannes Romberch, *Congestorium artificiose memorie*, Venice, 1533, p. 18.

он сделал следующее небольшое дополнение к ромберховскому тексту при описании частей Ада:

Для этого (то есть для запоминания мест Ада) нам очень поможет остроумное изобретение Вергилия и Данте. И прежде всего для различения наказаний в связи с различной природой грехов. В точности.³⁴

Что дантовский *Inferno* можно рассматривать как разновидность системы памяти для запоминания, Ад и его страсти с поражающими воображение образами, привязанными к определенным местам, могут воздействовать как шок, но я ничего не могу с этим поделать. Понадобилась бы целая книга, чтобы рассмотреть все следствия такого подхода к поэме Данте. Это не значит, что мы имеем дело с грубым или в принципе невозможным подходом. Если кто-то воспринимает поэму как основанную на определенном порядке расположения мест в Аду, Раю и Чистилище и космическом порядке *мест*, при котором сферы Ада являются обратной стороной Небесных сфер, то это восприятие прежде всего проявляется как сумма подобий и образов, выстроенных в определенном порядке и отражающих мироустройство. Если же предположить, что Благоразумие, выраженное через множество различных подобий, является главной символической темой поэмы,³⁵ то ее три части можно рассматривать как *memoria* — напоминание о пороках и о наказаниях за них в Аду, *intelligentia* — использование настоящего для покаяния и обретения целомудрия и *providentia* — стремление к Небесам. В этой интерпретации принципы искусной памяти, как понималась она в Средние века, должны были стимулировать интенсивную визуализацию многочисленных подобий в напряженной попытке удержать в памяти схему спасения, а сложная сеть добродетелей и пороков, а также вознаграждений и наказа-

³⁴ L. Dolce, *Dialogo nel quale si ragiona del mondo di acrescere et conservar la memoria* (первое издание 1562 года), Venice, 1586, p. 15 vero.

³⁵ Это можно вывести из подобий для Благоразумия, приведенных в *Summa* Сан Джиминиано. Я надеюсь опубликовать исследование этой работы в качестве комментария к образности *Божественной Комедии*.

ний за них — достижение цели добродетельным человеком, который использует память как часть Добродетели.

Таким образом “*Божественная комедия*” могла бы стать наивысшим примером превращения суммы абстракций в сумму подобий и образов, где Память играла бы роль преобразующей силы, моста между абстракцией и образом. Но есть еще и другая причина для использования материальных подобий, указанная Фомой Аквинским в *Summa*; кроме использования в памяти, они также могут употребляться в поэзии, к примеру, когда Писание использует поэтические метафоры и говорит о духовных сущностях посредством их материальных подобий. Если представить себе искусство Данте как мистическое искусство, соединенное с мистической риторикой, то образы Туллия превратились бы в поэтические метафоры духовных вещей. Бонкомпаньо, как мы помним, утверждал в своей мистической риторике, что метафора была изобретена в Земном Раю.

Предположение о том, что “взрачивание” образов при использовании искусства памяти в благочестивых целях могло стимулировать творческую работу в искусстве и литературе, все же до сих пор оставляет необъясненным, как средневековое искусство могло быть использовано в качестве мнемонического в обычном смысле этого слова. Как, например, мог проповедник с его помощью запомнить детали проповеди? Или как мог ученик запомнить с его помощью текст, который он хотел удержать в памяти? Эта проблема была поставлена Берил Смолли при изучении жизни английских монахов XIV века,³⁶ в ходе которого она уделила внимание одной любопытной особенности в работах францисканца Джона Райдволла и доминиканца Роберта Холкота, а именно, их детальным описаниям “картин”, которые не предназначались для живописного воплощения, но использовались как инструмент для запоминания. Эти невидимые “картины” дают нам примеры невидимых образов памяти, которые хранились в ней, не требуя внешнего воплощения и использовались лишь для практических мнемонических целей.

³⁶ Beryl Smalley, *English Friars and Antiquity in the Early Fourteenth Century*, Oxford, 1960.

К примеру, Райдволл описывает образ продажной женщины: она слепа, с уродливыми ушами и искаженным лицом; труба возвещает о ее преступлениях.³⁷ Автор называет это “изображением идолопоклонства согласно поэтам”. Источник такого образа неизвестен, и Смолли полагает, что Райдволл изобрел его сам. У него не было сомнений, поскольку он предлагал памятный образ, который в силу своего ужасающего уродства соответствовал правилу *imagines agentes* и использовался для напоминания о грехе идолопоклонства, который был представлен в виде продажной женщины, поскольку идолопоклонники оставляют истинного Бога, чтобы грешить с идолами; эта женщина изображена слепой и глухой, ибо порождена лестью, ослепляющей и оглушающей подверженных ей людей; она ославлена как преступница, ибо злодеи надеются получить прощение через поклонение идолам; у нее скорбное и обезображенное лицо, ибо одной из причин идолопоклонства может стать чрезмерное горе; она больна, ибо идолопоклонство сродни любовным излишествами. Мнемоническое стихотворение суммирует черты этого образа:

Mulier notata, oculis orbata,
aure mutilata, cornu ventilata,
vultu deformata et morbo vexata.

Все это можно безошибочно определить как памятный образ, служащий для того, чтобы возбудить память своими яркими чертами, не требующий внешнего выражения (его запоминание облегчалось с помощью мнемонического стихотворения) и используемый лишь в целях мнемонического запоминания пунктов, затронутых в проповеди против идолопоклонства.

“Картина” идолопоклонства содержится во вступлении к *Fulgentius metaforalis* Райдволла, моральном рассуждении по поводу мифологии Фульгения, предназначенного для проповедников.³⁸ Эта работа хорошо известна, но хотелось

³⁷ Smalley, *op. cit.*, p. 114–115.

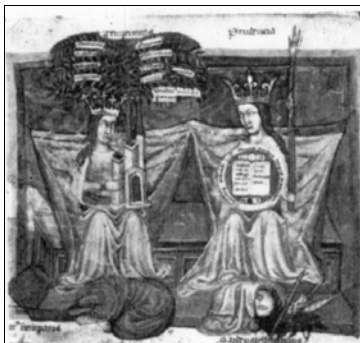
³⁸ J. Ridevall, *Fulgentius Metaforalis*, ed. H. Liebeschütz, Leipzig, 1926. Cf. J. Seznec, *The Survival of the Pagan Gods*, trans. B. Sessions, Bollingen Series, 1953, pp. 94–95.



3.
 (a) Зависть
 (b) Милосердие

*Фрески Джотто,
 Арена Капелла,
 Падую (фотокопии:
 Алинари).*





4а. Умеренность, Благоразумие.



4б. Справедливость, Твердость духа.

*С итальянской рукописи XIV века,
Венская национальная библиотека (MS. 2639).*



4с. Наказание. С немецкой рукописи XV века,
Библиотека Казанатенсе, Рим (MS. 1404).

бы знать, вполне ли мы понимаем, как использовали проповедники эти ненарисованные “картины”³⁹ языческих богов. То, что они относились к сфере средневековой искусной памяти, хорошо подтверждается фактом, что первый из описанных образов — образ Сатурна — иллюстрирует добродетель Благоразумия, за ним следуют Юнона, представляющая *memoria*, Нептун как *intelligentia* и Плутон в качестве *providentia*. Мы хорошо поняли, что представление о памяти как части благоразумия оправдывает использование искусной памяти в рамках исполнения этического долга. Альберт Великий научил нас, что поэтические метафоры, включая мифы о языческих богах, могут быть использованы в памяти ради своей “волнующей силы”.⁴⁰ Можно предположить, что Райдволл инструктирует проповедника, как использовать “волнующее” невидимых памятных образов богов для запоминания проповеди о добродетелях и их частях. Каждый образ, подобно упомянутому образу идолопоклонства, имеет свои атрибуты и характеристики, тщательно описанные и сохраненные в мнемоническом стихотворении, которые служат для иллюстрации или, лучше сказать, для запоминания основных деталей рассуждения о той или иной добродетели.

Moralitates Холкота представляют собой собрание примеров для нужд проповедника, в которых обильно используется “картинная” техника. Усилия обнаружить источники этих “картин” не увенчались успехом, и это неудивительно, поскольку, как и в случае с Райдволлом, образы эти были, очевидно, выдуманы автором. Холкот придает им, по выражению Смолли, оттенок “лжеантичности”. Например, при “изображении” Покаяния.

Изображение Покаяния жрецами богини Весты, согласно Ремигию. Покаяние изображалось в виде обнаженного мужчины, который держит в руке пятихвостную плеть, на хвостах которой можно прочесть пять стихов или изречений.⁴¹

³⁹ Хотя сочинение Райдволла впоследствии неоднократно иллюстрировалось (см. Seznes, рис. 30), это не было предусмотрено изначально (см. Smalley, *op. cit.*, p. 121–123).

⁴⁰ См. выше, с. 87.

⁴¹ Smalley, p. 165.

Далее приводятся эти изречения, и такое их размещение на соответствующем образе или вокруг него характерно для метода Холкота. “Изображение” Дружбы, например, представлено в виде юноши, облаченного в зеленую одежду, и содержит надписи о Дружбе, помещенные на самой фигуре и вокруг нее.⁴²

Ни одна из многочисленных рукописей *Moralitates* не иллюстрирована; описанные там “изображения” не были предназначены для зрительного восприятия, но являлись невидимыми памятным образами. Однако Саксл обнаружил несколько визуальных изображений холкотовских образов, включая изображение Покаяния, в двух рукописях XV века (рис. 4с).⁴³ Когда мы видим человека с плетью и надписями на ней, мы распознаем технику образа с надписями, весьма характерную для средневековых манускриптов. Но суть заключена в том, что нам не нужно видеть эти образы выраженными вовне. Здесь мы имеем дело с невидимыми памятным образами. И это подсказывает нам, что запоминание слов и изречений, которые размещались или записывались на памятных образах, могло быть именно тем, что называлось в Средние века “памятью для слов”.

Другое чрезвычайно любопытное использование памятных образов описано Холкотом. В своем воображении он помещает эти образы на страницы библейского текста, чтобы напомнить себе о том, как он собирался комментировать этот текст. На одной из страниц книги пророка Осии он представляет себе фигуру Идолопоклонства (позаимствованную у Райдволла), которая должна напомнить ему, как следует толковать слова Осии об этом грехе.⁴⁴ Он даже размещает на тексте пророка изображение Купидона, вооруженного луком и стрелами!⁴⁵ Конечно же, бог любви и его атрибуты были истолкованы монахом в моральном смыс-

⁴² *Ibid.*, p. 174, 178–180.

⁴³ F. Saxl, *A Spiritual Encyclopedia of the Later Middle Ages*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, V (1942), p. 102, Pl. 23a.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 173–174.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 172.

ле, а “волнующий” языческий образ применен как памятный образ для моралистического комментария к тексту.

Приверженность этих английских монахов мифическим сюжетам как источникам памятных образов, берущая начало от Альберта Великого, дает возможность предположить, что искусство памяти могло быть тем оставшимся без внимания проводником, благодаря которому языческая образность сохранилась в Средние века.

Приведя указания по размещению на тексте памятной “картины”, наши монахи, по всей видимости, умалчивают о том, как должны быть размещены их сложные памятные образы для запоминания проповедей. Как я предположила ранее, правила мест из *Ad Herennium* были, скорее всего, модифицированы в Средние века. Основное в правилах св. Фомы — это порядок, и этот порядок, бесспорно, является порядком аргументации. Если материал располагается в определенном порядке, то и запоминать следует в этом порядке с помощью порядков подобий. Следовательно, чтобы распознать томистскую искусную память, вовсе не обязательно искать места и фигуры, расположенные по классическому образцу, фигуры эти могут располагаться просто в соответствии с порядком мест.

В одной иллюстрированной итальянской рукописи начала XIV века представлены изображения трех теологических и четырех основных добродетелей, размещенные в ряд, и сходным образом выстроенные аллегории семи свободных искусств.⁴⁶ Торжествующие добродетели показаны попирающими пороки, которые преклоняются перед ними. Свободные искусства изображены вместе с представителями этих искусств, сидящими перед ними. Как полагал Шлоссер, эти фигуры добродетелей и свободных искусств являются

⁴⁶ Венская Национальная Библиотека, ms. 2639, f. 33 *recto* и *verso*. К вопросу об этих миниатюрах, следующих утерянной фреске из Падуи, см.: Julius von Schlosser, *Giusto's Fresken in Padua und die Vorläufen der Stanza della Segnatura*, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen der Allerhöchsten Kaiserhauses, XVII (1896), p. 19 ff. Вероятно, они иллюстрируют мнемоническую поэму о добродетелях и свободных искусствах из рукописи в Шантийи (см.: L. Dorez, *La canzone delle virtù e delle scienze*, Bergamo, 1894). Имеется и еще одна ее копия в Национальной Библиотеке Флоренции, II, I, 27.

реминисценцией изображения теологических дисциплин и свободных искусств в сцене прославления св. Фомы на фреске из церкви Санта Мария Новелла (рис. 1). Здесь (рис. 4а, б) мы можем видеть фигуры четырех основных добродетелей, как они изображены в этой рукописи. В свое время эти рисунки использовались для запоминания частей каждой из добродетелей по *Summa theologiae*.⁴⁷ Благоразумие держит круг, символ времени, в который вписаны имена восьми частей этой добродетели согласно Фоме Аквинскому. Рядом с Умеренностью изображено раскидистое дерево, на котором написаны названия ее частей, также почерпнутые из *Summa*. Части Силы Духа изображены на замке, в котором она обитает, а книга, которую держит в руках Справедливость, вмещает определения этой добродетели. Фигуры и их атрибуты детально разработаны, чтобы вместить или запомнить весь этот многообразный материал.

Специалист по иконографии увидит на этих миниатюрах многие из обычных атрибутов добродетелей. Историк искусства будет ломать себе голову, какое влияние оказала на них утраченная фреска из Падуи и как связаны они с рядом из фигур, символизирующих теологические дисциплины и свободные искусства в сцене прославления св. Фомы из церкви Санта Мария Новелла. Я же предлагаю читателю взглянуть на них как на *imagines agentes*, броские и яркие, богато одетые и увенчанные коронами. Короны символизируют, разумеется, победу добродетелей над пороками, но эти огромные короны служат, кроме того, для лучшего запоминания образов. И когда мы видим, что посвященные добродетелям разделы из *Summa Theologiae* запоминаются с помощью надписей (как Холкот запоминал изречения о Покаянии, написанные на плети из его памятного образа), мы спрашиваем себя, не являются ли эти изображения чем-то вроде искусства памяти Фомы Аквинского или они, по крайней мере, столь же близки ему, сколь внешнее представление может быть близко некоему внутреннему, невидимому и индивидуальному искусству.

⁴⁷ Шлоссер указывает (Schlosser, p. 20), что надписи на фигурах характеризуют части добродетелей так, как они определены в "Сумме".

Вереницы фигур, в которых представлены различные классификации из *Summa* и вся энциклопедия средневекового знания (свободные искусства, например), расположенные в определенном порядке среди просторов памяти и снабженные надписями о каждой из них, могут служить основой феноменальной памяти. Этот метод не противоречит методу Метродора из Скепсиса, который, по преданию, записывал в порядке чередования образов зодиакального круга все, что намеревался запомнить. Такие образы были бы как художественно убедительными материальными подобиями, вызывающими духовные интенции, так и подлинными мнемоническими образами, которые использовались человеком, наделенным изумительной природной памятью и громадной силой внутренней визуализации. В сочетании с этим методом могли использоваться и другие приемы, более пригодные для запоминания различных мест внутри зданий. Но есть основания полагать, что основной метод св. Фомы состоял в том, что порядки образов с надписями на них запоминались в порядке тщательно выверенной аргументации.⁴⁸

Так на бескрайних просторах внутренней памяти возводились средневековые соборы.

Петрарка безусловно может считаться той личностью, с которой связывается начало перехода от средневековой памяти к памяти эпохи Возрождения. На него, как на важнейший авторитет, постоянно ссылаются в трудах по искусной памяти. Неудивительно, что доминиканец Ромберх цитирует в своем трактате о памяти правила и формулировки Фомы, но упоминание им авторитета Петрарки, иногда в связи с личностью того же Фомы, может показаться неожиданным. При обсуждении правил для мест Ромберх утверждает, что Петрарка предупреждал против возможных нарушений порядка их расположения. Согласно правилу, эти места не должны быть ни слишком широкими, ни слишком узкими, но соразмерными образу, с которым они связаны; Петрарка, “подражаемый многими”, сказал по этому поводу, что места должны быть среднего размера, добавляет

⁴⁸ См. ниже, с. 155 – 156.

Ромберх.⁴⁹ А на вопрос, сколько мест должны мы использовать, он отвечает, что

Божественный Аквинат в II, II, 49 советует использовать много мест, и ему многие в этом следуют, например, Франческо Петрарка...⁵⁰

Это весьма занятно, ибо у Фомы в II, II, 49 ничего не сказано о количестве мест, которое следует употреблять, и, кроме того, ни в одной из сохранившихся работ Петрарки не содержится упоминания о правилах искусной памяти с детальными рекомендациями по использованию мест, которые приписывает ему Ромберх.

Возможно, благодаря влиянию книги Ромберха, имя Петрарки часто повторяется в трактатах о памяти, относящихся к XVI веку. Джезуладо говорит о “Петрарке, которому следует Ромберх в вопросах памяти”.⁵¹ Гардзони причисляет Петрарку к знаменитым “Учителям Памяти”.⁵² Генрих Корнелий Агриппа после перечисления классических источников по искусству памяти упоминает Петрарку как первого из новых христианских авторов.⁵³ В начале XVII века Ламберт Шенкель утверждает, что искусство памяти было “с жадностью воскрешено” и “старательно возвращено” Петраркой.⁵⁴ Имя Петрарки упоминается в статье о памяти в Энциклопедии Дидро.⁵⁵

Видимо, Петрарке были присущи некоторые черты, вызывавшие восхищение в эпоху памяти и совершенно забытые современными петрарковедами — ситуация, идентичная современному игнорированию в той же связи имени Фомы Аквинского. Что же в работах Петрарки послужило источником, который дал начало этой устойчивой тради-

⁴⁹ Romberch, *Congestorium*, p. 27 verso–28.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 19 verso–20.

⁵¹ Gesulado, *Plutosofia*, p. 14.

⁵² Garzoni, *Piazza universale*, Discorso LX.

⁵³ H. C. Agrippa, *De vanitate scientiarum*, 1530, cap. X “De arte memorativa”.

⁵⁴ Lambert Schenkel, *Gazophylacium*, Strasburg, 1610, p. 27.

⁵⁵ В заметках Диодати из раздела “Mémoire” по изданию Lucca, 1767, X, p. 263. См.: Rossi, *Clavis*, p. 294.

ции? Возможно, он написал что-то вроде собственного, не дошедшего до нас *Ars memorativa*. Можно, однако, обойтись и без этого предположения. Источник может быть найден в какой-нибудь из сохранившихся работ, которую мы не прочли, не поняли и не усвоили так, как следовало это сделать.

Приблизительно между 1343 и 1345 годом Петрарка написал книгу под названием “Вещи для запоминания” (*Rerum memorandarum libri*). Это название наводит на размышления, и, когда обнаружится, что главной “вещью” для запоминания является добродетель Благоразумия с тремя ее частями — *memoria*, *intelligentia*, *providentia*, — изучающий искусную память сразу почувствует себя на родной почве. План книги, только часть которой была написана, основывается на определениях Благоразумия, Справедливости, Силы Духа и Умеренности, данных Цицероном в *De inventione*.⁵⁶ Она открывается “подступами к добродетели”, каковыми являются досуг, уединение, старание и учение. Затем идет Благоразумие и его части, первая из которых — *memoria*. Главы о Справедливости и Силе Духа либо утеряны, либо не были никогда написаны; из главы об Умеренности сохранился лишь фрагмент одной из частей. Этим книгам, посвященным добродетелям, возможно, должны были последовать сочинения о пороках.

Кажется, никем еще не было отмечено, наличие сильного сходства между этой книгой и “Наставлениями древних” Бартоломео де Сан Конкордио. *Ammaestramenti degli antichi* начинаются точно такими же, “подступами к добродетели”, затем обстоятельно и подробно рассматриваются Цицероновы добродетели, а следом за ними — пороки. Так могла бы выглядеть книга Петрарки, если бы она была закончена им.

Существует и более значительное сходство, состоящее в том, что оба автора, говоря о *memoria*, ссылаются на искусство памяти. Бартоломео, как мы видели, относит к этой рубрике правила памяти св. Фомы, Петрарка намекает на это искусство, приводя примеры мужей древности, просла-

⁵⁶ F. Petrarca, *Rerum memorandarum libri*, ed. G. Billanovich, Florence, 1943, Introduction, pp. CXXIV–CXXX.

вившихся своей памятью, и связывая эти примеры с классическим искусством. Его параграф о памяти Лукулла и Гортензия начинается так: “Существуют две разновидности памяти, одна для вещей и другая для слов”.⁵⁷ Он напоминает, что Сенека старший мог произнести речь в обратном порядке и повторяет вслед за Сенекой, что память Латро Порция была “хороша как благодаря природе, так и благодаря искусству”.⁵⁸ А говоря о памяти Фемистокла, он повторяет рассказанную Цицероном в *De oratore* историю о том, как Фемистокл отказался изучать “искусство памяти”, поскольку, его природная память и без того была достаточно хороша.⁵⁹ Петрарка, конечно же, должен был знать, что Цицерон не одобрял позицию Фемистокла и описывал в своей работе, как сам он использует искусство памяти.

Я полагаю, что этих ссылок на искусство памяти в работе, где части Благоразумия и другие добродетели рассматриваются в качестве “вещей для запоминания” достаточно, чтобы отнести Петрарку к традиции памяти⁶⁰ и классифицировать *Rerum memorandarum libri* как этический трактат, предназначенный для запоминания подобно *Ammaestramenti degli antichi*. И это, возможно, соответствует замыслу самого Петрарки. Несмотря на гуманистический оттенок работы и более частое, по сравнению с *Ad Herennium*, использование *De oratore*, книга Петрарки вырастает непосредственно из схоластики с ее благоговейным отношением к искусству памяти как части Благоразумия.

Что же представляли собой эти телесные подобию, невидимые “картины”, которые Петрарка разместил бы в памяти для напоминания о Благоразумии и его частях? Если со своим глубоким почитанием древних он решил использовать для запоминания языческие образы, образы, которые “волновали” его в силу его классических пристрастий, то в этом ему следовало опереться на авторитет Альберта Великого.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 44.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 45.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 60.

⁶⁰ Хотя из всех произведений Петрарки *Rerum memorandarum libri* легче всего соотнести с искусством памяти, возможно, что и другие его труды допускают такую интерпретацию.

Быть может, добродетели у Петрарки проносятся в памяти на колесницах, как это описано в *Trionfi*, сопровождаемые маршем наиболее известных “примеров” для каждой из них.

Предпринятая в этой главе попытка вызвать к жизни средневековую память остается фрагментарной и незавершенной и представляет собой, скорее, предлагаемый другим авторам набросок дальнейших исследований столь обширного предмета, ни в коем случае не претендую на окончательность. Моей темой было искусство памяти и его значение в формировании образности. Это внутреннее искусство, которое стимулировало использование воображения как исполнение некой обязанности следует считать решающим фактором построения системы образов. Может ли память стать одним из объяснений средневекового идеосинкразического пристрастия к гротеску? Не свидетельствуют ли те странные фигуры, которые мы можем найти на страницах средневековых рукописей и во всех разновидностях средневекового искусства? не столько о терзаемой муками психике, сколько об очевидности того, что люди эпохи Средневековья следовали при запоминании классическим правилам создания памятных образов? Действительно ли распространение новой образности в XII и XIV веках связано с возрождением интереса к памяти у схоластов? Я старалась показать, что дело, скорее всего, обстоит именно так. То, что историк искусства памяти не может избежать упоминания имен Джотто, Данте и Петрарки, является несомненным свидетельством чрезвычайной важности этого предмета.

Учитывая особенность этой книги, в которой речь идет в основном о позднейшей истории искусства памяти, важно подчеркнуть, что это искусство появляется в эпоху Средневековья. А его глубочайшие корни находятся в еще более отдаленной древности. От этих глубоких и таинственных истоков оно проникло к более поздним столетиям, сохранив отпечаток религиозного пыла в странном сочетании с мнемотехническими деталями, который оставили на нем Средние века.

ТРАКТАТЫ О ПАМЯТИ

На том отрезке времени, о котором шла речь в двух предыдущих главах, сведения о самом искусстве памяти весьма скудны. Совсем иначе дело обстоит в XV и XVI веках, к которым мы теперь приблизились. Материал становится даже слишком обильным и приходится делать выборку из огромной массы трактатов о памяти,¹ чтобы наша история не утонула в излишних деталях.

Из тех рукописных трактатов по *Ars memorativa*, что мне довелось просмотреть, а их было немало в библиотеках Италии, Франции и Англии, ни один не датирован ранее XV века. Безусловно, некоторые из них представляют собой копии с более ранних оригиналов. К примеру, трактат, приписываемый Томасу Брэдвардину, архиепископу Кентерберийскому, — существуют две его копии,² созданные в XV веке, хотя сам трактат следует отнести к XIV, поскольку Брэдвардин умер в 1349 году. В 1482 году появляется первый печатный трактат о памяти, положивший начало тому жанру, который станет популярным в XVI и начале

¹ Основные современные работы, в которых можно найти материал по трактатам о памяти, это: H. Hajdu, *Das Mnemotechnische Schrifttum des Mittelalters*, Vienna, 1936; Ludwig Volkmann, *Ars Memorativa*, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, N. F. Sonderheft 30, Vienna, 1929, p. III–203 (единственная книга по этой теме, оснащенная иллюстрациями); Paolo Rossi, *Immagini e memoria locale nei secoli XIV e XV*, *Rivista critica di storia della filosofia*, Fasc. II (1958), p. 149–191, и *La costruzione delle immagini nei trattati di memoria artificiale del Rinascimento*, in *Umanesimo e Simbolismo*, ed. E. Castelli, Padua, 1958, p. 161–178 (в качестве приложения к обоим этим статьям публикуются рукописи трактатов по *Ars Memorativa*); Paolo Rossi, *Clavis universalis*, Milan, 1960 (также воспроизводит рукописи трактатов *Ars memorativa* в приложении и в виде текстовых цитат).

² British Museum, Sloane 3744, ff. 7 verso–9 recto; Fitzwilliam Museum, Cambridge, McClean Ms. 169, ff. 254–256.

XVII века. Практически все трактаты о памяти, будь то рукописи или печатные издания, следуют плану *Ad Herennium*: правила мест, правила образов и т. д. Проблема лишь в том, как интерпретируются сами эти правила.

В последней главе мы уже познакомились с тем, как понималось искусство памяти в трактатах, которые лежат в русле основной схоластической традиции. В них описываются мнемотехники классического характера, в которых упор делается скорее на механическое запоминание, чем на использование телесных подобий, которые с большой степенью достоверности также восходят к более ранним средневековым корням. Наряду с теми типами трактатов о памяти, которые относятся к основной линии средневековой традиции, существуют и другие, возможно имеющие отличное происхождение. Наконец, в традиции памяти этого периода происходят изменения, вызванные влиянием гуманизма и развитием ренессансных типов памяти.

Таким образом, вырисовывающийся перед нами предмет достаточно сложен и связанные с ним проблемы невозможно определить до тех пор, пока не будет полностью собран и систематически исследован весь материал. Задача этой главы — показать эту сложность традиции памяти и выделить из нее определенные темы, которые показались мне важными, — как сохранившиеся от более ранних времен, так и претерпевшие изменения.

Один тип трактатов о памяти можно назвать “демокритовским”, поскольку в этих трактатах изобретение искусства памяти приписывается Демокриту, а не Симониду. При изложении правил для образов в них не упоминаются броские человеческие фигуры *Ad Herennium*, внимание же сконцентрировано вокруг аристотелевских законов ассоциации. Обычно не упоминаются также ни Фома Аквинский, ни томистские формулировки правил. Ярким примером этого типа является трактат францисканца Лодовико да Пирано,³ который проповедовал в Падуе примерно с 1422 года и немного знал греческий. Возможной причиной отклонения трактатов демокритовского типа от основной средневековой традиции — я выдвигаю это лишь в качестве

³ Трактат Лодовико да Пирано был напечатан с предисловием Баччо

гипотезы — могло послужить усиление в XV веке византийских влияний. Несомненно, что искусная память была известна в Византии,⁴ где, возможно, соприкасалась с греческими традициями, утраченными на Западе. Каковы бы ни были их источники, учения трактатов “демокритовского” типа сливаются с остальными типами в общем русле традиции памяти.

Особенность ранних трактатов — это длинные перечни предметов, которые часто начинаются с “четок” и продолжаются такими обыденными вещами, как наковальня, шлем, фонарь, треножник и т. д. Один из таких перечней дан у Лодовико да Пирано, и их можно обнаружить в том типе трактатов, которые начинаются со слов “*Ars memorie artificialis, pater reverende*” и копий последних сохранилось очень много.⁵ Некий преподобный отец получает совет использовать такие предметы в искусной памяти. Это как бы заголовки памятных образов, предназначенные для запоминания по расположению мест, и почти в точности следующие старой

⁴ Существует греческий перевод посвященного памяти раздела *Ad Herennium*, выполненный, вероятно, Максимом Планудом (начало XIV века) или Теодором Газа (XV век). См. предисловие Каплана к изданию *Ad Herennium*, Loeb, p. XXVI.

⁵ Правила для мест и образов из тракта “*pater reuerende*” цитируются у Росси, *Clavis*, p. 22–23. В правилах для образов подчеркивается, что образы должны быть связаны со знакомыми людьми. Росси не дает перечня предметов памяти, типичный пример которых мы можем, однако, найти в трактате Пирано, который напечатан Цилиотто в процитированной статье. К рукописи, упомянутой в примечании у Росси (*Clavis*, p. 22), можно прибавить несколько других, в которых также содержится “*Pater reuerende*”.

Цилиотто, *Frate Lodovico da Pirano e le sue regolare memorie della societa istriana di archeologia e storia patria*, XLIX, (1937), p. 189–224. Цилиотто напечатал этот трактат по версии из Marciana, VI, 274, в которой не было любопытных диаграмм, где изображены ряды башен для запоминания “множественности мест”, приведенные в рукописи трактата, например, в Marciana, XIV, 292, ff. 182 ff., и в ватиканской рукописи, Lat. 5347, ff. I ff. Только Marciana VI, 274 называет автором Лодовико да Пирано. Ср. F. Tocco, *Le opere latine di Giordano Bruno*, Florence, 1889, p. 28 ff; Rossi, *Clavis*, p. 31–32.

Еще один трактат, в котором упоминается Демокрит, написан Лукой Брагой в 1447 году в Падуе, копия его хранится в Британском музее, Additional 10, 438 ff. Брага, однако, упоминает также Симонида и Фому Аквинского.

средневековой традиции. Ведь подобные коллекции предметов, полезных памяти, приводятся у Бонкомпаньо уже в XIII столетии.⁶ Такие же образы использованы в иллюстрациях к книге Ромберха, изображающих некое аббатство и пристройки к нему (ил. 5a), где ряды объектов запоминаются по их расположению во дворе, библиотеке и часовне аббатства (ил. 5b). Каждое пятое место отмечено изображением ладони и каждое десятое — крестом, в соответствии с указанием *Ad Herennium* выделять пятые и десятые места. Здесь очевидна ассоциация с пятью пальцами руки. Память переходит от одного места к другому, и те отмечаются на пальцах.

Ромберх со своей теорией образов как “телесных подобий” всецело принадлежит схоластической традиции. Его обращение к этому механическому способу запоминания с памятными предметами в качестве образов указывает на то, что способ этот применялся и раньше и относился к искусной памяти так же, как и более возвышенные типы, в которых используются одухотворенные человеческие образы. Практика запоминания в описываемом Ромберхом аббатстве является вполне классическим применением искусства памяти как мнемотехники, хотя и главным образом в религиозных целях, возможно, для запоминания псалмов и молитв.

К рукописным трактатам схоластической традиции относятся творения Якобо Рагоне⁷ и доминиканца Маттео Веронского.⁸ В одном анонимном трактате,⁹ скорее всего, также принадлежащем доминиканцу, даются торжественные указания относительно того, как запомнить весь порядок универсума и пути к Раю и Аду с помощью искусной памяти.¹⁰ Части этой рукописи почти полностью совпадают

⁶ Boncompagno, *Rhetorica Novissima*, ed. A. Gaudentio, Bibliotheca Iuridica Medii Aevii, I I, Bologna, 1891, p. 277–278.

⁷ О трактате Рагоне см. Rossi, *Clavis*, p. 19–20 и статью M. P. Sheridan, *Jacobo Ragone and his Rules for Artificial Memory*, in *Manuscripta* (published by St. Louis University Library), 1960, p. 131 ff. В копии трактата Рагоне, которая хранится в Британском музее (Additional, 10, 438) есть изображение палатцо, которое должно использоваться для создания мест памяти.

⁸ Marciana, XIV, 292, ff. 195 *recto*–209 *recto*.

⁹ Marciana, VI, 238, ff. I ff. “De memoria artificiali”. Этот важный и инте-

с содержанием печатного трактата, который принадлежит доминиканцу Ромберху. Печатные трактаты вышли из рукописной традиции, восходящей к Средним векам.

В трактатах о памяти, рукописных или печатных, крайне редко встречаются иллюстрации с изображением человеческих фигур, которые использовались бы в качестве образов памяти. Это согласуется с установкой автора *Ad Herennium*, который указывает читателю на необходимость создания своих собственных образов. Исключение составляет незрелая попытка изобразить ряд образов памяти, представленная в венской рукописи середины XV века.¹¹ Фолькманн воспроизводит эти фигуры, не пытаясь выяснить, что они означают и как они применяются, ограничиваясь лишь указанием, что это — “искусная память”. Это действительно подтверждается надписью на последней из фигур: “Ex locis et imaginibus ars memorativa constat Tullius ait”.¹² Ряд возглавляет дама, которая, по-видимому, олицетворяет Благоразумие;¹³ остальные фигуры также, вероятно, представляют добродетели и пороки. Фигурам этим, без сомнения, стремились придать необыкновенно прекрасный или столь же отвратительный вид (например, обличье черта), в соответствии с правилами; к сожалению, у художника все они получились одинаково уродливыми. Фигура Христа в центре и разверстая пасть ада у его ног¹⁴ указывают на то, что в речи, запоминаемой посредством этих фигур, говорится о путях к Раю и Аду. На фигурах и вокруг них располагается множест-

¹⁰ *Ibid.*, f. I recto ff.

¹¹ Vienna National Library, Codex 5395; см. Volkmann, *article cit.*, p. 124–131, Pl. 115–124.

¹² *Ibid.*, p. 128, Pl. 123.

¹³ *Ibid.*, Pl. 113. Помимо того что (как предполагается) эта дама необыч-

¹⁴ *Ibid.*, Pl. 119.

ресный трактат, возможно, следует датировать более ранним временем, чем его копия XV века. Автор подчеркивает, что искусство следует применять ради благочестивых медитаций и духовных утешений; он будет использовать в своем искусстве только “благочестивые образы” и “священные истории”, а не мифологические сюжеты или “*vana phantasmata*” (f. I recto ff.). По-видимому, изображения святых и их атрибутов он рассматривает как образы памяти, которые следует с благоговением запоминать в памятных *loci* (f. 7 verso).

во вспомогательных образов, которые, вероятно, следует рассматривать как образы “памяти для слов”. Во всяком случае, нам сообщают, что как “вещи”, так и “слова” могут запоминаться посредством этих фигур, в надписях на которых, по-видимому, представлены уже лишенные своего основания остатки средневековой искусной памяти.

В рукописи также приведен план комнат памяти, с пятью отмеченными местами — четырьмя по углам и одним в центре, — предназначенными для запоминания образов. Подобные диаграммы комнат памяти можно видеть и в других рукописях и печатных трактатах. Такое понимание упорядоченного расположения мест в подобных комнатах памяти (выбранных не потому, что они не похожи одно на другое и не в силу своей исключительности, как то рекомендуется классическими правилами) было, без сомнения, обычным как для Средних веков, так и для более позднего времени.

Сочинение Якоба Публиция *Oratoriae artis epitome* было напечатано в Венеции в 1482 году;¹⁵ риторическая традиция в качестве приложения добавила к нему *Ars Memorativa*. От этой замечательной печатной книжки мы вполне вправе ожидать, что она введет нас в новый мир, мир возрождающегося ренессансного интереса к классической риторике. Но так ли уж современен Публиций? Раздел о памяти, помещенный у него в конце риторики, напоминает нам о том, что во *Fiore di Rettorica*, трактате XIII века, этот раздел тоже находился в конце и с легкостью оттуда извлекался. Так же и мистическое введение в *Ars Memorativa* чем-

¹⁵ Второе издание, Венеция, 1485.

айно прекрасна и увенчана короной, ее образ строится в соответствии с еще одним правилом, поскольку он должен напоминать людей, знакомых адепту искусства. Лицо этого образа памяти, говорит автор трактата, следует запоминать по его сходству с лицом “Маргариты, Доротей, Аполлонии, Люции, Анастасии, Агнессы, Бенигны, Беатрисы или вообще какой-либо девицы, известной тебе, как Анна, Марта, Мария, Елизавета etc.”. *Ibid.*, p. 130. Одна из мужских фигур помечена как “Brueder Ottell”, можно предположить, что это имя обитателя монастыря, которое один из его коллег использует в своей системе памяти!

то напоминает мистические риторики XIII века в духе Бонкопаньо.

Если острота ума, заключенного в свои земные пределы, утрачена, сообщает нам Публиций в этом введении, ее помогут вернуть нижеследующие “новые наставления”. Новые наставления — это правила мест и правила образов. Их интерпретация включает в себя построение “*ficta loca*”, воображаемых мест, которые есть не что иное, как сферы универсума — сферы элементов, планет, неподвижных звезд и высшие сферы, которые завершаются “Раем”, — все они представлены на диаграмме (рис. 1). В своих правилах образов, которые начинаются словами: “простые и духовные интенции, с легкостью ускользающие от памяти, если они не привязаны к телесному подобию”, он следует за Фомой Аквинским. Он подробно останавливается на упомянутой в *Ad Herennium* броскости образов памяти, требующей, чтобы они отличались смехотворной или вызывающей изумление жестикulyацией, были исполнены неимоверной печали или жестокости.¹⁶ Несчастливая Зависть, как она описана у Овидия, с ее багровым цветом лица, черными зубами и прической, напоминающей клубок змей, являет собой хороший пример того, каким должен быть образ памяти.

Раздел о памяти Публиция не открывает нам новый мир возрожденной классической риторики, но скорее уводит назад, к миру Данте, где Ад, Чистилище и Рай запоминаются по сферам универсума, к миру Джотто, с той отточенной выразительностью, какая присуща фигурам добродетелей и пороков. Использование образа овидиевой Зависти в качестве “волнующего” поэтического образа памяти не является классической особенностью, которая поражала бы своей новизной, но принадлежит ранней традиции памяти, переработанной Альбертом Великим. Короче говоря, этот первый печатный трактат о памяти не возвещает о приближающемся возрождении классического искусства памяти как составной части риторического ренессанса, а является прямым продолжением традиции.

Знаменателен тот факт, что эта работа, звучащая столь по-ренессансному и столь по-итальянски, была известна од-

¹⁶ Изд. Venice, 1485, Sig. G 8 *recto*, cp. Rossi, *Clavis*, p. 38.

ному английскому монаху за много лет до того, как была напечатана. Обнаруженная Фолькманном рукопись 1460 года, хранящаяся в Британском музее, принадлежит перу Томаса Свотвелла, который был, вероятно, монахом из Дарема; это копия *Ars oratoria* Якоба Публиция.¹⁷ Английский монах аккуратно переписал раздел о памяти, остроумно развивая некоторые фантазии Публиция в тиши своего затворничества.¹⁸

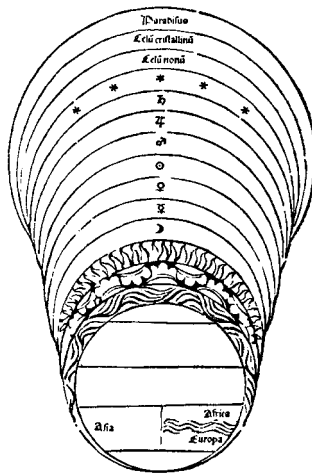


Рис. 1. Сферы универсума как система памяти.
Из *Oratoriae artis epitome* Публиция, 1482 год.

И все же времена меняются, гуманисты начинают лучше понимать своеобразие античной цивилизации, распространяются печатные издания классических текстов. Изучающему риторику теперь стало доступно значительно большее количество текстов, чем те Первая и Вторая Риторика, на основе которых был заключен альянс искусной памяти с Благоразумием. В 1416 году Поджо Браччиолини обнаружил полный текст *Institutio oratoria*

¹⁷ В. М. Additional 28, 805; cf. Volkmann, p. 45 ff.

¹⁸ Одна из диаграмм английского монаха (приведена у Фолькмманна, Pl. 145), вероятно, носит магический характер.

Квинтилиана, *editio princeps* которого появилось в Риме в 1470 году, а вскоре последовали и другие издания. Как уже указывалось, из трех латинских источников классического искусства памяти именно Квинтилиан наиболее ясно очертил сферу этого искусства как сферу мнемотехники. С обнаружением его трактата стало возможным изучать искусство памяти как мирскую мнемотехнику, совершенно освободив его от тех связей, которыми в Средние века обросли правила *Ad Herennium*. И для предприимчивых людей открылся новый способ изучать искусство памяти как технику достижения успеха.

Древние, которые знали все, знали и то, как тренировать память, а человек с натренированной памятью получал преимущество перед другими, которое помогало ему в мире конкуренции. Именно этого ожидали теперь от искусства памяти древних. Один предприимчивый человек увидел здесь благоприятную возможность и воспользовался ею, и звали его Петр Равеннский.

Phoenix, sive artificiosa memoria (первое издание — в Венеции, 1491 год) Питера Равеннского стало наиболее широко известным сочинением о памяти. Оно выдержало множество изданий в разных странах,¹⁹ было переведено²⁰ и включено в популярное руководство по всеобщему знанию Грегора Райша,²¹ которое переписывалось энтузиастами с печатных изданий.²² Петр всячески старался привлечь интерес к своей персоне, что способствовало пропаганде его методов, но своей славой учителя памяти он, вероятно, в большей степени обязан тому, что сделал мнемотехнику доступной для мирян. Люди, которые ожидали от искусства памяти прак-

¹⁹ Среди них — издания в Болонье, 1492; Кологнне, 1506, 1608; Венеции, 1526, 1533; Вене, 1541, 1600; Винченце, 1600.

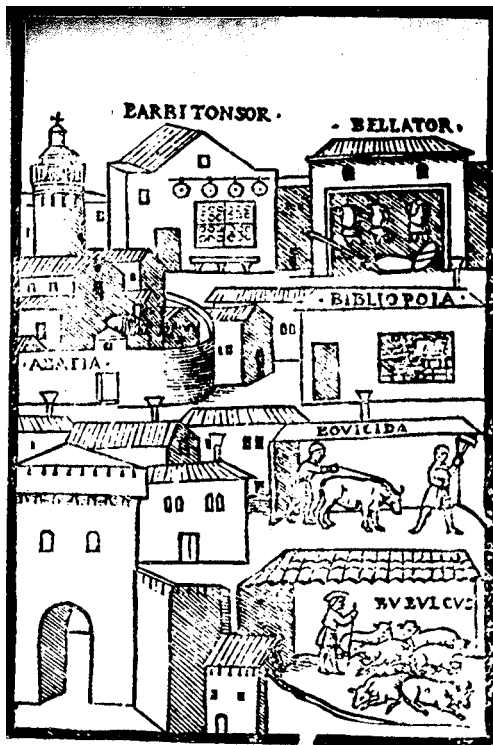
²⁰ Английский перевод выполнен Робертом Гопландом, *The Art of Memory that is otherwise called the Phoenix*, London, circa 1548. См. ниже, с. 329.

²¹ Gregor Reisch, *Margarita philosophica*, первое издание 1496 года, множество позднейших изданий. Искусство памяти Питера Равеннского есть в Lib. III, Tract. II, cap. XXIII.

²² Cf. Rossi, *Clavis*, p. 27, note. К тем рукописным копиям работы Равенны, которые упоминаются Росси, можно прибавить Vat. Lat. 5347, f. 60, и в Париже, Lat. 8747, f. 1.

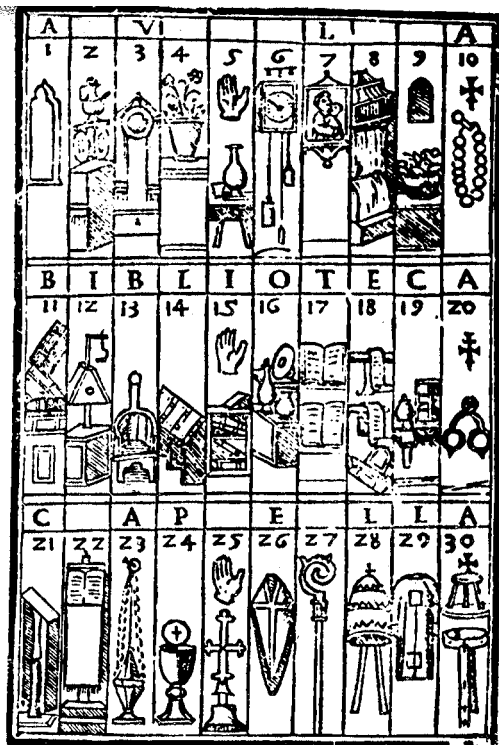
5а.

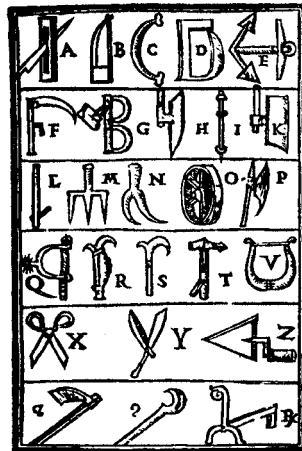
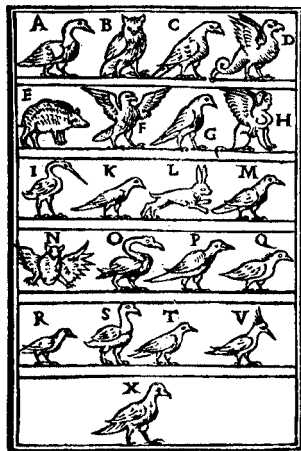
Система памяти
аббатства.



5б. Образы

для системы памяти
аббатства.





6а. Грамматика как
памятный образ
6б и 6с. Наглядные алфавиты
для образа Грамматики
Из книги Ромберха *Congestio-
rium artificiose Memoriae*, изд.
Венеция, 1533.

тической помощи, а не напоминания об Аде, обращались к *Phoenix* Петра Равеннского.

Петр дает практические советы. Обсуждая правило, согласно которому памятные *loci* следует создавать в тихих местах, он говорит, что наилучшими строениями, которые можно использовать с этой целью, являются небольшие, редко посещаемые церкви. Он описывает, как на протяжении трех или четырех часов он обходил выбранную им церковь, заносая примеченные в ней места в свою память. В качестве первого он выбирает место у двери; следующее — в пяти-шести шагах вглубь церкви, и так далее. В своих путешествиях он непрестанно подыскивает новые места в различных монастырях и церквях, запоминая с их помощью всевозможные истории, мифы или великопостные проповеди. Его знание Писания, канонического права и многих других вещей основывается на этом методе. Он мог воспроизводить по памяти весь канонический свод законов, тексты и глоссы (юридическое образование он получил в Падуе); две сотни речей или изречений Цицерона; триста изречений философов; двенадцать тысяч законодательных положений.²³ Петр, вероятно, был одним из тех людей, что были одарены от природы чрезвычайно хорошей памятью и до такой степени совершенствовались ее классической техникой, что действительно могли творить чудеса. По-моему, влияние Квинтилиана ясно просматривается и в приводимом Петром подсчете огромного количества мест, ведь из всех классических источников только у Квинтилиана говорится о том, что памятные места можно подыскивать во время путешествий.

В отношении образов Петр использует классический принцип, согласно которому образы памяти должны по возможности напоминать знакомых нам людей. Он рассказывает о женщине по имени Джунипер из Пистойи, которая была дорога ему в молодости и чей образ каждый раз будоражит его память! Возможно, это имеет отношение к его вариациям на тему классического образа судебного процесса. Чтобы запомнить, что завещание не имеет силы без семи

²³ Petrus Tommai (Петр Равеннский), *Phoenix*, Venice, 1491, sigs. b III–b IV.

свидетелей, говорит Петр, мы можем вообразить сцену, в которой “завещатель диктует свою волю в присутствии двух свидетелей, а затем некая девушка рвет бумагу с завещанием”.²⁴ Как и в отношении классического образа судебного разбирательства, не совсем ясно, чем описанная Петром ситуация, даже если предположить, что Джунипер была своенравна и решительна, помогла бы ему запомнить это простое положение о семи свидетелях.

Петр секуляризовал и популяризировал память, сделав упор исключительно на мнемотехнике. Однако в его мнемонике есть немало непроясненных сложностей и любопытных деталей, и это указывает на то, что он не совсем расстался со средневековой традицией. Его книги были усвоены общей традицией памяти, продолжающей идти своим собственным путем. Большинство позднейших авторов, писавших о памяти, ссылаются на него, в том числе и доминиканец Ромберх, который прибегает к авторитету “Петруса Равеннатиса” столь же охотно, как и к авторитету Туллия и Квинтилиана, или Фомы Аквинского и Петрарки.

Я не делаю здесь попытки обозреть всю массу печатных трактатов о памяти. О многих из них мы еще упомянем при случае в последующих главах. В некоторых трактатах описывается то, что дальше я буду называть “чистой мнемотехникой”, которая, возможно, была лучше усвоена после того, как вновь был открыт Квинтилиан. Во многих из них мнемотехника тесно переплетена с сохранившимися влияниями средневековых подходов к этому искусству. Во многих видны следы проникновения в искусство памяти средневековых форм магической памяти, таких как *Ars notoria*.²⁵ В некоторых мы встречаемся с влияниями герметических и оккультных преобразований этого искусства в эпоху Ренессанса, которые станут основным предметом нашего дальнейшего исследования.

²⁴ *Ibid.*, sig. с III *recto*.

²⁵ Например: Jodocus Weczdorff, *Ars memorandi nova secretissima, circa, 1600*, и Nicolas Simon aus Weida, *Ludus artificialis oblivionis*, Leipzig, 1510. Фронтиспис и диаграммы из этих сугубо магических работ представлены у Фолькманна, Pl. 168–171.

Следует, однако, внимательней присмотреться к тому, что представляли собой в XVI веке трактаты доминиканцев, поскольку основная нить, тянущаяся от возвеличивания памяти схоластами, по моему мнению, является наиболее важной в истории нашего предмета. Естественно, доминиканцы находились в центре этой традиции, и в лице немца Иоганна Ромберха и флорентийца Космаса Росселия мы имеем двух представителей этого ордена, которые писали книги о памяти, небольшие по формату, но переполненные деталями, и явно стремились придать широкую известность доминиканскому искусству памяти. Ромберх говорит, что его книга будет полезна теологам, проповедникам, духовникам, юристам, адвокатам, врачам, философам, профессорам свободных искусств и дипломатам. Росселий утверждает примерно то же самое. Книга Ромберха вышла в начале XVI века, Росселия — в самом конце. Вместе эти влиятельные и часто цитируемые учителя памяти заполняют целое столетие. Фактически, о Публиции, Петре Равеннском, Ромберхе и Росселии можно говорить как о ведущих авторах, писавших о памяти.

Книга Иоганна Ромберха *Congestorum artificiose memorie* (1520)²⁶ соответствует своему названию, она в самом деле необычайно перегружена сведениями о памяти. Ромберху были известны все три классических источника, не только *Ad Herennium*, но и *De Oratore* Цицерона и Квинтилиан. Судя по тому, как часто у него упоминается имя Петрарки,²⁷ он включает поэта в доминиканскую традицию памяти; Петр Равеннский и другие авторы также были вовлечены в этот сборник. Но его основа — это Фома Аквинский, чьи формулировки, как из *Summa*, так и из комментариев к Аристотелю, цитируются чуть ли не на каждой странице.

Книга состоит из четырех частей: первая — вступительная, вторая — о местах, в третьей — об образах; четвертая часть представляет собой набросок энциклопедической системы памяти.

²⁶ Я пользуюсь венецианским изданием 1533 года. Ромберх, возможно, более удобен для изучения в итальянском переводе Людовико Дольче, о котором см. ниже, с. 214 и выше, с. 122.

²⁷ Romberch, p. 2 verso, 12 verso, 14 recto, 20 recto, 26 verso etc.

Ромберх рассматривает три различных типа систем мест, и все они относятся к искусной памяти.

Первый тип в качестве системы мест использует космос, как это показано на диаграмме (рис. 2). Здесь мы видим сферы элементов, планет, неподвижных звезд и над ними — сферы девяти ангельских порядков. Что надлежит запоминать в соответствии с этим космическим порядком? В самой нижней части диаграммы расположены буквы “L. RA; L. P; PVR; IN”. Они обозначают места Рая, Земного Рая, Чистилища и Ада.²⁸ С точки зрения Ромберха, запоминание таких мест входит в ведение искусной памяти. Он называет эти сферы “воображаемыми местами” (*ficta loca*). Для невидимых вещей Рая мы должны сформировать памятные места, в которые поместим хоры ангелов, престолы блаженных, патриархов, пророков, апостолов, мучеников. То же самое нужно сделать для Чистилища и Ада, представляющих собой “общие” или объемлющие места, которые следует разделить на множество единичных мест, а эти последние запомнить в соответствующем порядке вместе с надписями на них. В местах Ада помещены образы грешников, получающих наказание в соответствии с природой их грехов, как указывается в памятных надписях.²⁹

Этот тип искусной памяти можно назвать дантовским, но не потому, что на доминиканский трактат оказала влияние “Божественная комедия”, а потому что, как указывалось в последней главе, на Данте повлияло такое понимание искусной памяти.

В качестве другого типа системы мест Ромберх рассматривает использование зодиакальных знаков, образующих легко запоминаемый порядок мест. Авторитетом в этом вопросе он называет Метродора из Скепсиса. Информацию о зодиакальной системе памяти Метродора он почерпнул в трактате “Об ораторе” Цицерона и у Квинтилиана.³⁰ Он добавляет, что если для памяти требуется более обширный порядок звезд, то полезно обратиться к образам всех небесных созвездий, которые приведены у Хигиния.³¹

²⁸ *Ibid.*, p. 17 *recto* ff., 31 *recto* ff.

²⁹ *Ibid.*, p. 18 *recto* и *verso*. См. выше, p. 94.

³⁰ *Ibid.*, p. 25 *recto* ff.

³¹ *Ibid.*, p. 33 *verso*.

Он не говорит, какой именно материал следует запоминать по образам созвездий. Судя по преимущественно теологической и дидактической природе его понимания памяти, можно предположить, что порядок созвездий как система мест предназначался для проповедников, запоминавших порядок запоминания своих проповедей о добродетелях и пороках на небесах и в аду.

Третий тип системы мест, по Ромберху,— это более привычный метод запоминания реальных мест в реальных строениях,³² например, в здании аббатства и связанных с ним построек, как они показаны на гравюре (ил. 5а). Образы, расставляемые им по местам этого строения (ил. 5б), — это образы тех “предметов памяти”, о которых у нас уже шла речь. Здесь мы ступаем на почву “чистой мнемотехники”, и, следуя наставлениям относительно памятных мест внутри зданий, данным в этой части книги, читатель может обучиться использованию искусства памяти в качестве чистой мнемотехники, мнемотехники более механического типа, который описан Квинтилианом. Но и здесь мы встречаемся с любопытными не-классическими разработками, касающимися “алфавитных порядков”. Они помогают запомнить перечни животных, птиц, различных имен, собранных в алфавитном порядке и готовых к использованию в этой системе.

Среди ромберховских дополнений к правилам мест есть одно, которое не принадлежит собственно ему; об этом правиле говорит Петр Равеннский и, возможно, оно относится к еще более раннему периоду. *Locus* памяти, содержащий в себе памятный образ, должен соответствовать размерам человеческого тела;³³ это иллюстрируется гравюрой (рис. 3) с изображением человека, помещенного в *locus*, одна рука которого протянута вверх, а другая — в сторону, чтобы продемонстрировать правильные пропорции *locus*'а по отношению к образу. Правило это вырастает из художественного чувства пространства, освещенности, расстояния и становится классическим правилом для мест, которые, как уже говорилось, повлияли на живописные *loci* Джотто. Оно, несо-

³² *Ibid.*, p. 35 *recto*.

³³ *Ibid.*, p. 28 *verso*.

мненно, применялось к человеческим образам, а не к предметам памяти, и предполагало подобную интерпретацию правил для мест (то есть, что образы, расположенные в правильном порядке, должны выделяться на своем фоне).

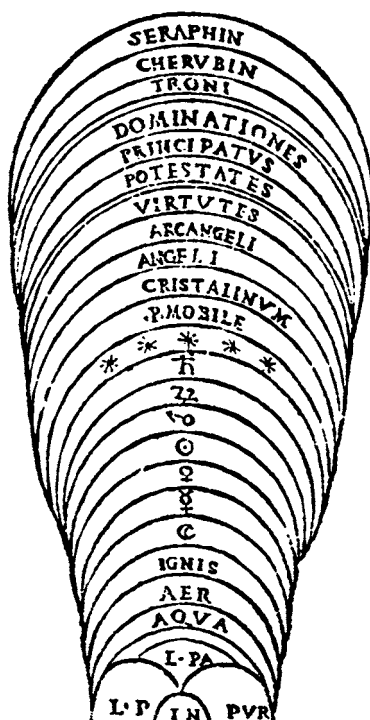


Рис. 2. Сферы Универсума как система памяти.
Из *Congestorum artificiose memorie* Ромберха, изд. 1533 г.

В главе об образах³⁴ Ромберх пересказывает классические правила броских образов со многими добавлениями и с обилием цитат из Фомы Аквинского о телесных подобиях. Как обычно, образы памяти не пояснены иллюстрациями и описаны недостаточно ясно. Следуя правилам, читатель должен создавать свои собственные образы.

³⁴ *Ibid.*, p. 39 verso ff.

Несколько иллюстраций все же приводятся в этом разделе книги, но изображены на них “наглядные алфавиты”. В наглядном алфавите буквы представлены образами. Создаются они различными способами; например, изображаются предметы, по форме напоминающие буквы алфавита (ил. 6b), к примеру, циркуль или складная лестница — это А, мотыга — N. Другой способ — это рисунки птиц или животных, которые расставлены в алфавитном порядке по первым буквам их имен (ил. 6с): так, А — это *Anser*, гусь, В — *Vivo*, сова. Наглядные алфавиты очень часто встречаются в трактатах о памяти и можно с уверенностью утверждать, что они происходят из старой традиции. Бонкомпаньо говорит об “образном алфавите”, который употребляется при запоминании имен.³⁵



Рис. 3. Изображение человека, помещенного в *locus*.
Из *Congestorum artificiose memorie* Ромберха, изд. 1533 г.

Такие алфавиты часто описываются в рукописных трактатах. Печатный трактат Публиция был первым, в котором они представлены на иллюстрациях;³⁶ впоследствии они стали привычной особенностью большинства печатных

³⁵ Boncompagno, *Rhetorica novissima*, ed. cit., p. 278, “De alphabeto imaginario”.

трактатов о памяти. Фолькманн приводит большое их количество из самых разных трактатов,³⁷ но не ставит вопроса ни о возможном источнике их возникновения, ни об их назначении.

Наглядный алфавит ведет свое происхождение, вероятно, от попыток понять, как знатоки искусной памяти, о которых говорится в *Ad Herennium*, записывали образы в своей памяти. В соответствии с общими принципами искусства, все, что мы хотим удержать в памяти, мы должны представить себе в виде образа. Применительно к буквам алфавита это означает, что они лучше запоминаются, если обратить их в образы. Понятия разрабатываются в визуальном алфавите с детской наивностью; так, обучая ребенка букве **К**, мы показываем ему картинку с изображением кошки. Росселий, повидимому, совершенно серьезно полагал, что слово *Aer* (воздух) нам следует запоминать с помощью образов осла (*asinus*), слона (*elephantus*) и носорога (*rinoceros*)!³⁸ Одна из разновидностей наглядного алфавита, навеянная, как я полагаю, словами из *Ad Herennium* о запоминании нескольких наших знакомых, стоящих в одном ряду, состоит в том, что адепт искусной памяти мысленно выстраивает знакомых ему людей в алфавитном порядке их имен. Петр Равеннский дает великолепный пример применения этого метода, рассказывая, что для запоминания слова *et*, он представляет себе Евсевия [Eusebius], стоящего перед Фомой [Thomas], и ему стоит только поставить Фому за Евсеем, чтобы запомнить слово *te*!³⁹

Наглядные алфавиты, представленные в трактатах о памяти, были, по моему мнению, предназначены для запечатления надписей в памяти. Фактически это можно подтвердить примером, приведенным в третьей части книги Ромберха, где говорится о памятном образе, испещренном

³⁶ “Предметный” алфавит Публия, на котором основаны алфавиты Ромберха, воспроизводится Фолькманном, Pl. 146.

³⁷ Volkman, Pl. 146–147, 150–151, 179–188, 198. Еще один совет — создавать предметные образы для чисел; примеры из Ромберха, Росселия, Порты, есть у Фолькманна, Pl. 183–185, 188, 194.

³⁸ Cosmas Rosselius, *Thesaurus artificiosae memoriae*, Venice, 1579, p. 119 verso.

³⁹ Petrus Tommai (Петр Равеннский), *Phoenix*, ed. cit., sig. c I recto.

надписями, составленными из букв наглядных алфавитов (ил. 6а). Это один из тех редких случаев, когда образ памяти представлен на иллюстрации, и образ этот напоминает фигуру старухи Грамматики, первой среди свободных искусств, со своими обычными атрибутами, скальпелем и лестницей. Здесь она представляет собой не только хорошо известное олицетворение Грамматики как свободного искусства, но и памятный образ, надписи на котором помогают запоминать сведения об этом искусстве. Надпись на ее груди и образы, расположенные на ней самой и подле нее, составлены из “предметных” и “птичьих” алфавитов Ромберха, комбинации которых он использует. Ромберх поясняет, что таким образом он запоминает ответ на вопрос, относится грамматика к общим или частным наукам; ответ подразумевает употребление терминов *predicatio*, *applicatio*, *continentia*.⁴⁰ *Predicatio* запоминается с помощью образа птицы в руке у Грамматики, имя которой начинается с буквы **P** (*Pico*, сорока) и следующих за ней предметов из предметного алфавита. *Applicatio* запоминается через *Aquila* (орел)⁴¹ и соответствующих предметов на ее руке. *Continentia* запоминается по надписи, сделанной с помощью предметного алфавита у нее на груди (см. предметы, представленные буквами **C**, **O**, **N**, **T** в предметном алфавите, ил. 6б).

Хотя Грамматика Ромберха лишена эстетического обаяния, она пригодится нам при изучении искусной памяти. Ее фигура указывает на то, как что персонификации, привычные изображения свободных искусств, отображаясь в памяти, становятся образами памяти. И что в памяти следует также удерживать надписи на таких изображениях для запоминания материала, относящегося к предмету персонификации. Демонстрируемый ромберховской Грамматикой принцип приложим ко всем остальным примерам олицетворения, в том числе и к изображениям добродетелей и пороков, когда они используются как памятные образы. Мы уже догадывались об этом в предыдущей главе, когда поня-

⁴⁰ Romberch, p. 82 *verso* — 83 *recto*.

⁴¹ Если бы Ромберх оставался верен собственному “птичьему” алфавиту, птицей, обозначающей букву **A** был *Anser* (см. ил. 6с), но в тексте (p. 83 *recto*) сказано, что в руках у Грамматики *Aquila*.

ли, что изречения о покаянии на плетке в холтовском памятном образе покаяния, скорее всего, относятся к “памяти для слов”, когда предположили, что надписи на соответствующих образах, сообщающие о частях основных добродетелей, как они определены в *Summa* Аквината, также являются “памятью для слов”. Сами по себе образы пробуждают память о “вещах”, а запоминаемые на них надписи есть “память для слов” о “вещах”. Так, по крайней мере, мне это представляется.

Грамматика Ромберха, которая здесь, без сомнения, выполняет функцию образа памяти, демонстрирует этот метод в действии, с тем добавлением, что надписи (как мы предполагаем) лучше будут запоминаться, если выполнять их не обычным способом, но образами букв наглядных алфавитов.

Обсуждение того, как запоминать Грамматику, ее части и высказывания о ней, вынесено в заключительную часть книги, где Ромберх выдвигает чрезвычайно амбициозную программу запечатления в памяти всех наук, — теологических, метафизических, нравственных, — равно как и семи свободных искусств. Метод, применяемый к Грамматике, (описанный выше в значительно упрощенном виде) можно, по его убеждению, применить ко всем наукам и ко всем свободным искусствам. Изображая Теологию, например, мы можем представить себе всеведущего и превосходного теолога; на его голове будут располагаться образы *cognitio, amor, fruitio*; на различных частях его тела — *essentia divina, actus, forma, relatio, articuli, precepta, sacramenta* и все, что входит в ведение Теологии.⁴² Затем Ромберх по столбцам распределяет части и разделы теологии, метафизики (в которую включены философия и моральная философия), юриспруденции, астрономии, геометрии, арифметики, музыки, логики, риторики и грамматики. Для запоминания этих предметов формируемые образы должны сопровождаться другими образами и соответствующими надписями. Каждому предмету следует отвести отдельную комнату памяти.⁴³ Даются очень сложные указания к тому, как создавать образы, рассматриваются способы запоминания наиболее абстрактных

⁴² Romberch, p. 84 *recto*.

⁴³ *Ibid.*, p. 81 *recto*.

метафизических предметов, даже логической аргументации. Складывается впечатление, что Ромберх в сильно сокращенной и, без сомнения, ущербной и упрощенной форме (употребление наглядных алфавитов свидетельствует о таком упрощении) предлагает систему, которая в прошлом использовалась каким-то мощным умом и которая дошла до него в традиции доминиканского ордена. Судя по частым обращениям к высказываниям Аквината о телесных подобиях и по порядку построения ромберховской книги, вполне вероятно, что в этом позднем доминиканском трактате о памяти мы сталкиваемся с отдаленными отголосками системы памяти самого Фомы Аквинского.

Вновь обратившись к фреске церкви Санта Мария Новелла, наш взгляд еще раз останавливается на четырнадцати телесных подобиях, семь из которых изображают свободные искусства, а семь других представляют собой более возвышенные сферы томистского учения. Теперь, когда мы рассмотрели систему Ромберха, в которой фигуры памяти создаются ради запоминания как высочайших наук, так и свободных искусств, дабы невероятным усилием удержать в образных рядах обширную сумму знаний, можно предположить, что нечто в том же роде было представлено и на фигурах фрески. Высказанное нами несколько ранее предположение о том, что эти фигуры, возможно, не только символизируют отдельные части учения Аквината, но и указывают на предложенный им метод усвоения этого учения посредством искусства памяти, как он его понимал, может теперь получить некоторое подтверждение благодаря книге Ромберха.

Трактат Космаса Росселия *Thesaurus artificiosae memoriae* был опубликован в 1579 году в Венеции. Об авторе на титульном листе сказано, что он был флорентийцем и принадлежал ордену Проповедников. Книга во многом схожа с ромберховской, в ней различимы и основные типы интерпретации искусной памяти.

Дантовскому типу уделено особое внимание. Росселий делит ад на одиннадцать мест, как это показано на диаграмме ада, рассматриваемого как система мест памяти (ил. 7а). Ужасный колодец находится в его центре, к нему ведут ступени — места воздаяния еретикам, несправедным иуде-

ям, идолопоклонникам и лицемерам. Вокруг них располагаются семь других мест — для несущих наказание за семь смертных грехов. Росселий, не скрывая радости, отмечает, что “разнообразие наказаний, налагаемых в соответствии с различной природой грехов, множеств мест, в которых располагаются проклятые, их разнообразная мимика окажет памяти значительную услугу и предоставит множество мест”.⁴⁴

Место Рая (ил. 7b) следует представлять себе окруженным стенами, сверкающей драгоценными камнями. В центре его Престол Христа; под ним в строгом порядке располагаются места небесных иерархий, апостолов, патриархов, пророков, Мучеников, проповедников, девственников, евреев-праведников и неисчислимого множества святых. В рае Росселия нет ничего необычного, за исключением того, что он рассматривается как “искусная память”. С помощью искусства, упражнений и силы воображения мы должны представить себе эти места. Мы должны представлять Престол Христов так, чтобы его образ способен был взволновать наши чувства и память. Духовные иерархии будем представлять себе так, как их изображают художники.⁴⁵

В качестве системы памятных мест Росселий рассматривает также созвездия и в связи с зодиакальной системой мест, конечно же, упоминает Метродора из Скепсиса.⁴⁶ Отличительная особенность книги Росселия — мнемонические стихи для запоминания порядков мест, будь то порядки мест ада или порядки зодиакальных знаков. Эти стихи принадлежат некоему собрату доминиканцу, который был к тому же инквизитором. Инквизиторские “*carmina*” придают искусной памяти особый оттенок ортодоксальности.

Росселий описывает создание “реальных” мест памяти в аббатствах, церквях и прочих подобных строениях. Кроме того, он рассматривает человеческие образы как места, в которых должны быть расположены подлежащие запоминанию вспомогательные образы. Ниже образов он дает общие

⁴⁴ Rosselius, *Thesaurus*, p.2 *verso*.

⁴⁵ *Ibid.*, p.33 *recto*.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 22 *recto*.

правила и приводит наглядный алфавит такого же типа, что и у Ромберха.

Тот, кто изучал по этим книгам искусную память, мог также выучиться по ним и “чистой мнемотехнике”, черпая из них сведения о том, как запоминаются “реальные” места в зданиях. Правда, он изучал бы ее в контексте сохранившихся пережитков средневековой традиции, мест Рая и Ада, “телесных подобий” томистской памяти. Но несмотря на то что в трактатах сохранились отголоски прошлого, они принадлежат своему собственному, более позднему времени. Вовлечение имени Петрарки в доминиканскую традицию указывает на непрекращающееся гуманистическое влияние. В то время, как новые веяния становятся вполне ощутимыми, сама традиция памяти начинает вырождаться. Правила памяти все более детализируются; алфавитные перечни и наглядные алфавиты способствуют возобладанию упрощенных решений. При чтении трактатов часто создается ощущение, что память вырождается в некое подобие запутанного кроссворда, помогающего коротать долгие часы монастырского уединения; многие советы не имеют никакого практического применения; комбинирование образов и букв превращается в детскую забаву. И все же такие занятия, возможно, были сродни духу Ренессанса с его любовью к таинственному. Если бы мы не знали мнемонического смысла ромберховской Грамматики, она казалась бы нам некой загадочной эмблемой.

Искусство памяти в этих поздних его формах все еще могло находить себе применение в качестве потаенной кузницы образов. Какое поле открылось бы воображению при запоминании “*Утешения Философией*” Боэция,⁴⁷ рекомендованной нам одной рукописью XV века! Не оживет ли благодаря нашим стараниям госпожа Философия, и не начнет ли она, подобно ожившему Благоразумию, бродить по дворцам памяти? Возможно, вышедшая из-под контроля и отданная во власть необузданного воображения искусная память была одним из стимулов в создании такого труда, как *Hypnerotomachia Polyphili*, написанного одним доминиканцем в конце XV века,⁴⁸ в котором мы встречаемся не только с триумфами

⁴⁷ Венский кодекс 5393, цитируется у Фолькманна, р. 130.

Петрарки и любопытной археологией, но также попадаем в ад, поделенный на множество мест, где располагаются грехи и наказания за них, снабженные пояснительными надписями. Такая трактовка искусной памяти как части Благоразумия заставляет нас задуматься, не порождены ли эти таинственные надписи, столь характерные для этого труда, влиянием наглядных алфавитов и памятных образов, не сплетается ли здесь, так сказать, призрачная археология гуманистов с призрачными системами памяти, из чего и происходит эта причудливая фантазия.

Среди наиболее характерных типов культивируемой Ренессансом образности особенно интересны эмблемы и *impresa*. Эти феномены никогда не рассматривались с точки зрения памяти, к которой они явно принадлежат. В частности, *impresa* представляют собой попытку запомнить духовную интенцию через некое подобие, о чем вполне определенно сказано у Фомы Аквинского.

Трактаты о памяти — чтение, скорее, утомительное, отмечает Корнелий Агриппа в своей главе о тщетности искусства памяти.⁴⁹ Это искусство, продолжает он, было изобретено Симонидом и усовершенствовано Метродором из Скепсиса, о котором Квинтилиан отзывался как о вздорном и хвастливом человеке. Затем Агриппа наспех оглашает список современных ему трактатов о памяти, который называет “никчемным перечнем невежд”, и всякий, кому случалось сталкиваться с огромным числом подобных работ, подтвердил бы эти слова. Эти трактаты не могут вернуть людям обширную память, ушедшую в прошлое, поскольку мир, в котором появились печатные книги, разрушил условия, при которых было возможно обладание такой памятью. Схематические планы рукописей, памятные знаки, распределение целого по упорядоченным частям, все это исчезло с появлением печатных книг, которые не нужно было запоминать, поскольку имелось множество их копий.

⁴⁸ Было установлено, что автор этой работы, Франческо Колонна, был доминиканцем; см. T. Casella и G. Pozzi, *Francesco Colonna, Biografia e Opere*, 1959, I, p. 10 ff.

⁴⁹ *De vanitate scientiarum*, cap. X.

В “Соборе Парижской Богоматери” Виктора Гюго ученому, погруженному в глубокую медитацию, в своих занятиях видится первая печатная книга, которая уничтожит его коллекцию рукописей. Затем, растворив окно, он видит перед собой огромный собор, вырисовывающийся на фоне звездного неба, который лежит на земле подобно необычному сфинксу в центре города. “*Ceci tuera cela*”, произносит он. Печатная книга разрушит здание. Сравнением, которое использует Гюго, сопоставляя наполненное образами здание с появлением в библиотеке печатной книги, можно выразить и то, что произошло с невидимыми соборами памяти прошлого в эпоху распространения книгопечатания. Печатная книга сделает ненужными эти громадные строения памяти, начиненные образами. Она избавит от привычек незапамятной старины, когда “вещь” сразу же облекалась в образ и располагалась в местах памяти.

Сильный удар по искусству памяти, как оно понималось в Средние века, был нанесен новейшими филологическими изысканиями гуманистов. В 1491 году Рафаэль Региус применил новую критическую технику к исследованию происхождения *Ad Herennium* и выдвинул предположение, что его автором является Корнифиций.⁵⁰ Несколько раньше этот вопрос поднимал Лоренцо Валла, используя всю весомость своей филологической репутации против обычая приписывать этот трактат Цицерону.⁵¹ Ложная атрибуция еще некоторое время сохранялась в печатных изданиях,⁵² однако постепенно стало общеизвестно, что авторство *Ad Herennium* принадлежит не Цицерону.

Так был разрушен старый альянс между Первой и Второй риториками Туллия. По-прежнему считалось истинным, что Туллий является автором *De inventione*, Первой

⁵⁰ Raphael Regius, *Ducenta problemata in totidem institutionis oratoriae Quintiliani depravationes*, Venice, 1491. В эту книгу включена статья “*Utrum ars rhetorica ad Herennium Ciceroni falso inscribatur*”. Ср. предисловие Маркса к его изданию *Ad Herennium*, p. LXI. Часто автором называли Корнифиция, однако сейчас принято считать, что это не так; см. предисловие Каплана к Loeb edition, p. IX ff.

⁵¹ L. Valla, *Opera*, ed. Bale, 1540, p. 510; cf. Marx, loc cit.; Caplan, loc. cit.

⁵² См. выше, с. с. 73.

риторики, где он действительно говорит, что память есть часть Благоразумия; но удобное следствие, согласно которому Туллий во “Второй риторике” учит тому, что память можно усовершенствовать с помощью искусства, было отброшено, поскольку Вторая риторика была написана не им. На значимость этой ложной атрибуции для традиции памяти, идущей из Средних веков, указывает то, что открытие филологов-гуманистов упорно игнорировалось писателями, принадлежавшими этой традиции. Цитируя *Ad Herennium*, Ромберх всегда имел в виду Цицерона,⁵³ так же как и Росселий.⁵⁴ Ничто не указывает более ясно на принадлежность Джордано Бруно доминиканской традиции памяти, чем тот факт, что этот бывший монах в работе о памяти, опубликованной в 1582 году, полностью игнорирует критику ученых-гуманистов, предваряя цитаты из *Ad Herennium* словами: “Слушай, что говорит Туллий”.⁵⁵

С оживлением мирского ораторского искусства в Ренессансе мы можем ожидать и обновления культа искусства памяти как мирской техники, свободной от средневековых связей. В эту эпоху великолепными достижениями памяти восхищались так же, как и в античности; возникают новые, мирские требования к искусству как мнемотехнике; появляются и сочинители трактатов о памяти, которые подобно Петру Равеннскому готовы удовлетворить эти требования. В письме Альбрехта Дюрера своему другу Виллибанду Пиркхаймеру однажды мелькнул забавный образ оратора-гуманиста, готовящего речь для последующего запоминания с помощью искусства памяти:

В комнате должно быть больше четырех углов, чтобы вместились все боги памяти. Я не собираюсь забивать ими мою голову; это я оставляю тебе, ведь я больше чем уверен, что сколько бы комнат ни поместилось в голове, ты нашел бы что-нибудь в каждой из них. Маркграф не пожаловал бы столь долгой аудиенции!⁵⁶

⁵³ Romberh, p. 26 *verso*, etc.

⁵⁴ Rosselius, предисловие, p. I *verso* etc.

⁵⁵ G. Bruno, *Opere latine*, II (I), p. 251.

⁵⁶ *Literary Remains of Albrecht Durer*, ed W. M. Conway, Cambridge, 1899, p. 54–55 (письмо датировано сентябрем 1506 года). За это указание я благодарна О. Куртцу.

Для Ренессансного подражателя ораторскому искусству Цицерона расставание с *Ad Herennium* как с подлинно цicerоновской работой не ослабляло его веру в искусную память, поскольку в не менее знаменитом сочинении “Об ораторе” Цицерон упоминает об искусстве памяти и сообщает, что сам упражнялся в нем. Культ Цицерона как оратора способен был, таким образом, подстегнуть возобновление интереса к этому искусству, которое теперь понимается в классическом смысле, как часть риторики.

И все же, несмотря на то что социальные условия требовали от ораторов красноречия и надежной памяти, нуждавшихся во вспомогательных мнемонических средствах, в ренессансом гуманизме существовали иные силы, которые не благоприятствовали искусству памяти. К ним следует отнести интенсивное изучение Квинтилиана филологами и педагогами, поскольку этот автор вполне искренне рекомендует искусную память. Он явно относится к искусству как к чистой мнемотехнике, но отзывается о нем скорее в пренебрежительном и критическом тоне, столь непохожем на энтузиазм цicerоновского трактата “Об ораторе”, очень далек от безоговорочного принятия его в *Ad Herennium* и совсем уж не разделяет благочестивой средневековой веры в места и образы Туллия. Осмотрительные гуманисты новых времен, даже помня о том, что сам Цицерон советовал обратиться к этому необычному искусству, будут склонны прислушаться к умеренным и рассудительным интонациям Квинтилиана, который, хотя и полагал, что места и образы можно использовать для некоторых целей, в целом все же рекомендовал более простые методы запоминания.

Я не отрицаю, что памяти можно способствовать с помощью мест и образов, однако наилучшая память основывается на трех важнейших вещах, а именно, на обучении, порядке и прилежании.⁵⁷

⁵⁷ Erasmus, *De ratione studii*, 1512 (в издании Фробена, *Opera*, 1540, I, p. 466). Cf. Hajdu, p. 116; Rossi, *Clavis*, p. 3.

Не приходится говорить о том, что Эразм был против каких бы то ни было магических подходов к памяти, о которых он предупреждает своего крестника в Беседе об *Ars Notoria*; см. *Cilloques of Erasmus*, translated by Graig R. Thompson, Chicago University Press, 1965, p. 458–461.

Это цитата из Эразма; но за словами великого филолога-критика можно расслышать Квинтилиана. Сдержанный квинтилиановский подход Эразма к искусной памяти развивается позднее в полное неприятие этого искусства гуманистами. Меланхтон запрещает студентам пользоваться какими бы то ни было мнемотехническими советами и рекомендует обычное заучивание наизусть как единственное искусство памяти.⁵⁸

Нам следует вспомнить, что для Эразма, уверенно заявившего о себе в прекрасном новом мире гуманистической учености, искусство памяти несло на себе печать Средневековья. Оно принадлежало эпохе варварства; его отмирающие методы являли пример той паутины в монашеских умах, которую надлежало вымести новой метлой. Эразм не любил Средние века, и эта неприязнь в эпоху Реформации превратилась в жесткий антагонизм, а искусство памяти было средневековым и схоластическим искусством.

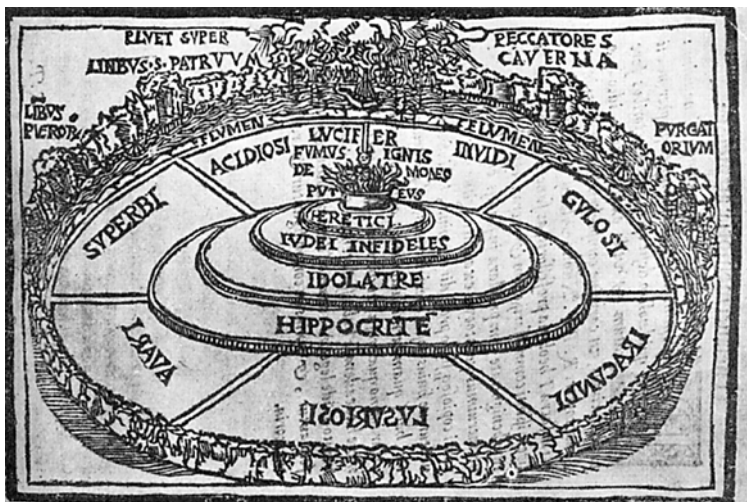
Таким образом, в XVI веке искусство памяти должно было, казалось, прийти в упадок. Печатные книги разрушили вековые обычаи памяти. Хотя искусство памяти в своей средневековой трансформации все еще было живо и даже, как показывают трактаты, некоторым образом востребовалось, оно могло окончательно утратить свою древнюю силу и оказаться просто диковинной игрушкой. Новые направления гуманистической учености и образования по отношению к искусству памяти были настроены равнодушно, а порой и прямо враждебно. Хотя скромные издания о том, “как улучшить свою память”, все еще были популярны, искусство памяти могло быть вытеснено из нервного центра европейской традиции и оказаться на периферии.

И все же, вовсе не придя в упадок, искусство памяти воспрянуло новым и доселе невиданным духом жизни. Оно было воспринято основным философским течением Ренессанса, неоплатоническим движением, начало которому в XV веке положили Марсилио Фичино и Пико делла Мирандола. Ренессансные неоплатоники не питали такого отвращения к

⁵⁸ F. Melancthon, *Rhetorica elementa*, Venice, 1534, p. 4 verso Cf. Rossi, *Clavis*, p. 89.

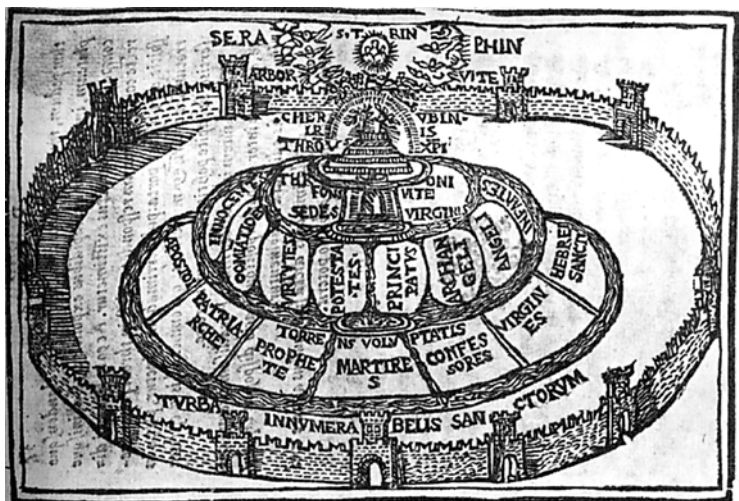
Средним векам, какое испытывали к нему некоторые гуманисты, и не пренебрегали античным искусством памяти. Средневековая схоластика не дала исчезнуть искусству памяти, и то же самое произошло в главном философском течении Ренессанса, неоплатонизме. В ренессансном неоплатонизме, с его герметическим ядром, искусство памяти еще раз было преобразовано, на этот раз в герметическое или оккультное искусство, и в такой форме оставалось в центре европейской традиции.

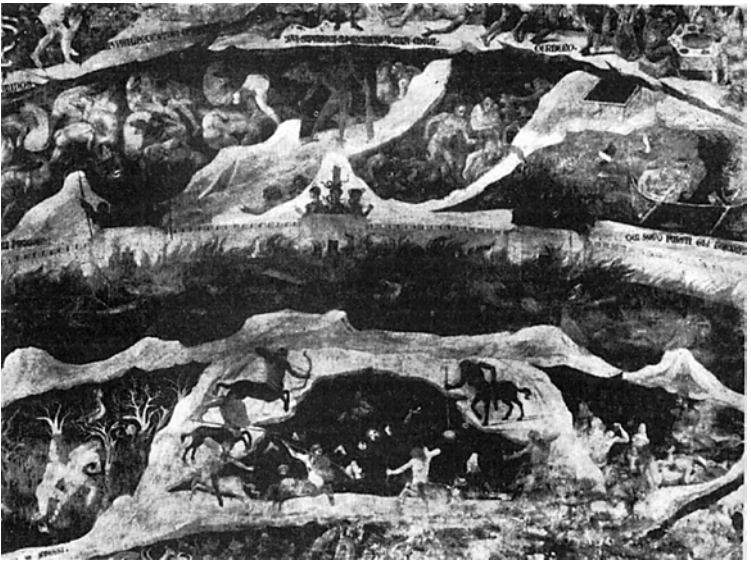
Теперь мы, наконец, готовы приступить к изучению ренессансного преобразования искусства памяти и в качестве примера первостепенной важности выберем Театр Памяти Джулио Камилло.



7а. Ад как искусная память

7б. Рай как искусная память





8а. Места Ада. Фреска Нардо ди Чоне (деталь), Санта Мария Новелла, Флоренция (фотокопия: Алинари)



8б. Тициан, аллегория Благоразумия (из частной коллекции в Швейцарии)

Глава VI

РЕНЕССАНСНАЯ ПАМЯТЬ:¹ ТЕАТР ПАМЯТИ ДЖУЛИО КАМИЛЛО

В XVI веке мало кто мог сравниться известностью с Джулио Камилло (его полное имя — Джулио Камилло Дельминио).² Он был из тех, за кем современники с благоговением признавали необъятные возможности. О его Театре говорили не только во всей Италии, но и во Франции; прямо-таки мистическая его слава, казалось, растет год от года. Но что же он собой представлял? Деревянный Театр, населенный различными образами, самим Камилло был представлен в Венеции одному из корреспондентов Эразма; чуть позже нечто подобное предстало перед глазами парижан. Тайну этого строения назначено было узнать только одному человеку во всем мире — королю Франции. Камилло так и не написал, хотя всегда намеревался, той книги, которая донес-

¹ Искусство памяти вступает теперь в ту фазу своего развития, где сказывается влияние оккультного Ренессанса. История ренессансной герметико-каббалистической традиции, от Мерсилио Фичино и Пико дела Мирандолы до появления Бруно, уже прослежена в моей книге *Giordano Bruno and Hermetic Tradition*, London—Chicago, 1964. И хотя там не упоминается о Камилло, там обнаруживается основание того видения, которое представлено в его Театре Памяти. Далее эту работу мы будем кратко обозначать как *G. B. and H. T.*

Более подробное исследование фичиновской магии и ее основы — книги герметического корпуса “Асклепий” можно найти в D. P. Walker, *Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella*, Warburg Institute, London, 1958, в дальнейшем — Walker, *Magic*.

Наиболее современное издание герметических трактатов, на которые ссылается Камилло, — A. D. Nock, A. J. Festugire, *Corpus Hermeticum*, Paris, 1945, 1954, 4 vols. (с параллельным переводом на французский).

² Это утверждение в *Enciclopedia italiana*, в статье “Дельминио, Джулио Камилло”, не является преувеличением.

ла бы до потомков его величественные устремления. Неудивительно, что последующие поколения забыли того, кого современники именовали “божественный Камилло”. В XVIII веке о нем еще вспоминали,³ но уже, скорее, свысока, а позже его имя и вовсе исчезло, и только совсем недавно некоторые исследователи⁴ вновь заговорили о Джулио Камилло.

Он родился приблизительно в 1480 году. Некоторое время занимал профессорскую должность в Болонье, но большую часть жизни отдал кропотливой работе над Театром, которая постоянно нуждалась в финансовой поддержке. Франциску I стало известно о его затруднениях, скорее всего, от Лазаре де Бёфа,⁵ французского посланника в Венеции, и в 1530 Камилло отправляется во Францию. Король дает ему денег, обещая помощь и в дальнейшем. Камилло возвращается в Италию, чтобы закончить свой труд, и в 1532 году Виглий Зухениус пишет из Падуи Эразму, что все вокруг только и говорят о некоем Джулио Камилло. “Рассказывают, что этот человек построил какой-то амфитеатр, работы необыкновенной и весьма искусной, и всякий, кто попадает туда в качестве зрителя, обретает способность держать речь о любом предмете, по гладкости сравнимую разве что с цicerоновской. Поначалу я не слишком доверял

³ В восемнадцатом веке вышло две работы, в которых рассказывается о Камилло, это: F. Altani de Salvadoro, *Memorie informo alla vita ed opere di G. Camillo Delminio*, in Nuova raccota d'opuscoli scientifici e filologici, ed. A. Galogiera, F. Mandelli, Venice, 1755–1784, Vol. XXII; G. G. Liruti, *Notizie delle vite ed opere. . . da letterati del Friuli*, Venice, 1760, Vol. III, p. 69; см. также Tiraboschi, *Storia della letteratura italiana*, VII, p. 1513 ff.

⁴ E. Garin in *Testi humanistici sulla retorica*, Rome—Milan, 1953, p. 32–35; R. Bernheimer, *Theatrum Mundi*, Art Bulletin, XXVIII (1956), p. 225–231. Walker, *Magic*, 1958, p. 141–142; F. Secret, *Les cheminements de la Kabbale ó la Renaissance; le Thüstre du Monde de Giulio Camillo Delminio et son influence*, Rivista critica di stria della filosofia, XIV (1959), p. 418–436 (см. также книгу того же автора *Les Kabbalistes Chritiens de la Renaissance*, Paris, 1964, p. 186, 291, 302, 310, 314, 318).

В лекции, прочитанной мной в Варбургском институте в яеваре 1955 года, был представлен воспроизведенный здесь план камилловского Театра, там он дан в сравнении с системами памяти Бруно, Кампанеллы и Фладда.

⁵ Liruti, p. 120.

этим слухам, пока не услышал о том же более подробно от Баптисты Эгнацио. Рассказывают, что этот архитектор каждому предмету, какой мы только находим у Цицерона, отвел в амфитеатре свое место... порядок или же ряды фигур устроены с изумительной тонкостью и искусностью божественной”.⁶ Известно также было, что Камилло намерен создать копию своего великолепного изобретения специально для французского монарха, выделившего на завершение работы пятьсот дукатов.

Следующее письмо Эразму Виглий написал уже из Венеции, где он встретился с Камилло и с его позволения осмотрел Театр (это был именно Театр, а не амфитеатр, как выяснится позднее). “Теперь сообщаю Вам”, пишет он, “что Виглий побывал в этом амфитеатре и тщательно его осмотрел”. Размерами постройка превышает то, что можно было ожидать от обычной модели; строение достаточно велико, чтобы в нем одновременно находились по крайней мере двое людей; Виглий и Камилло были там вместе.

Внутри этого деревянного строения (продолжает Виглий) располагается множество образов и небольших ящичков, он также поделен на отдели и уровни. Всякой фигуре и украшению отведено тут свое особое место. Камилло показал мне огромную стопку исписанных листков, и, хотя я всегда знал, что Цицерон — это богатейший источник красноречия, мне бы никогда не пришло в голову, что один автор может написать столько, или что из его творений можно составить столько томов. Ранее я уже писал Вам о зодчем по имени Юлиус Камиллус. Он сильно заикается и на латинском наречии объясняется с трудом, что в общем извинительно, поскольку, слишком часто пуская в ход перо, он почти утратил навык речи. Известно, однако, что он неплохо владеет местным языком, который какое-то время преподавал в Болонье. Когда же я спросил его о назначении постройки, замыслах работы и ее результатах, — выражаясь тоном возвышенным и как бы в смущении от ее чудесного эффекта — он разложил передо мной несколько листков и произнес все написанное в них по памяти, почти ни разу не сбившись, в точности соблюдая все числа, клаузулы и тонкости итальянского стиля, единственно только ему мешало заикание. Он сообщил также, что король настаивал на его возвращении во Францию вместе с восхитительным изобретением. Но поскольку король пожелал, чтобы все надписи были переведены на французский, для этого он нашел переводчика и писца, однако, добавил он, поездка скорее не состо-

⁶ Erasmus, *Epistolae*, ed. P. S. Allen and oth., IX, p. 479.

итя, чем он представит свое творение незавершенным. Театр свой он называл различными именами, то говоря, что его изобретение выстраивает или конструирует ум и душу, то утверждая, что оно создает окно внутри нас. Он убежден, что все постижимое человеческим разумением, но недоступное телесному взору, может быть собрано воедино путем сосредоточенного размышления, а затем представлено в определенных вещественных символах, так, что зритель получит возможность увидеть все то, что в ином случае скрыто в глубинах человеческой мысли. Именно в силу этой телесной зримости он называет свое детище Театром.

Когда я спросил, не написал ли он какой-либо работы, в которой его мнение находило бы подтверждение, ведь теперь так много тех, кто, не имея ни поводов ни оснований, стремится подражать Цицерону, он ответил, что писал много, но сохранилось лишь то, что опубликовано — всего несколько небольших вещей на итальянском, посвященных Его Величеству. Подробное изложение своих взглядов он намерен опубликовать, когда работа, отнимающая у него все силы, будет закончена. Еще он сказал, что истратил на нее уже 1500 дукатов, хотя король пожаловал ему лишь 500. Однако он надеется, что затраты будут сторицей оправданы, когда Его Величество сможет насладиться плодами его творчества.⁷

Бедный Камилло! Театр так никогда и не был достроен; его великая книга так и не написана. Даже в обыденной ситуации, когда от нас ожидают чего-то, это вызывает беспокойство и неуверенность. Как же больно тебя жжет, когда ты — божественный человек, от которого ожидают божественных дел! И если ключ работы — это ключ магический, мистический, скрытый в глубинах оккультной философии, то на вопросы рассудка, заданные Виглием, в глазах которого идея Театра Памяти превращается в заикающуюся непоследовательность, ответить невозможно.

С точки зрения Эразма, классическое искусство памяти представляет собой рациональную мнемотехнику, возможно, и полезную в умеренных дозах, но отдавать предпочтение в которой следует наиболее простым методам запоминания. Он решительно был настроен против каких бы то ни было магических облачений памяти. Каково было его мнение о герметической системе памяти, Виглий прекрасно догадывался, и в начале письма он извиняется за то, что вынуждает своего ученого друга отвлекаться по пустякам.

⁷ *Ibid.*, X, p. 29–30.

Камилло возвратился во Францию вскоре после разговора, описанного Виглием. Точные даты его визитов во Францию нигде не фиксировались,⁸ однако в 1534 году Жак Бордин сообщает в своем письме Этьену Доле, что в Париж для встречи с королем прибыл Камилло и “строит здесь для Его Величества амфитеатр, в котором будут демонстрироваться различные свойства памяти”.⁹ В письме, датированном 1558 годом, Жильбер Кузен рассказывает, что когда он был при дворе короля, он видел там деревянный Театр Камилло. Письмо было отправлено через десять лет после смерти Камилло, и Кузен в нем слово в слово воспроизводит виглиевое описание Театра. Письмо Виглия не публиковалось, но вполне могло попасть к Кузену, поскольку тот был секретарем Эразма.¹⁰ Столь точное совпадение снижает, конечно, ценность письма Кузена как прямого свидетельства, но оно может говорить и о детальном соответствии французской и итальянской построек. Французская версия Театра, по-видимому, очень скоро исчезла. В XVII веке один из крупнейших антикваров Франции, Монфокон, начал было наводить о ней справки, но никаких следов найти так и не удалось.¹¹

О пребывании Камилло во Франции и о его Театре существует множество легенд. Наиболее интригующая — история со львом, один из вариантов которой изложен в диалогах Бетусси, опубликованных в 1554 году. Он пишет, что как-то раз Джулио Камилло (находившийся в то время в Париже) вместе с Луиджи Аламани, кардиналом Лорренским и другими господами, среди которых был и сам Бетусси, отправились смотреть диких зверей. Внезапно один лев вырвался из клетки и двинулся на людей.

Все очень сильно испугались и бросились врассыпную, один только месье Камилло остался стоять, где стоял. Вышло так не от того, что

⁸ Краткий обзор движений, имевших отношение к Камилло, дан в примечаниях к сочинениям Эразма, *Epist.*, IX, p. 479.

⁹ R. C. Christie, *Etienne Dole*, London, 1880, p. 142.

¹⁰ См. примечание к переписке Эразма, IX, p. 142. Цитаты Кузена из Виглия о Театре см. в *Cognati opera*, Bâle, 1562, I, p. 217–218, 302–304, 317–319. См. также *Secret*, article cited, p. 420.

¹¹ *Liruti*, p. 129.

он хотел выказать себя храбрецом, а потому, что его грузное тело не позволяло ему быть таким же проворным, как остальные. Царь зверей начал кружить вокруг месье Камилло и ласкаться, ничем иным не досаждая, пока хищника не отогнали на место. Что вы на это скажете? Почему он не погиб? Тогда все решили, что он остался в целости и сохранности, поскольку находился под защитой планеты Солнце.¹²

Сам Камилло с удовлетворением вспоминал приключение с царем зверей,¹³ приводя его в доказательство своей способности управлять “солнечной силой”, умалчивая лишь о догадке Бетусси, объясняющей причину его стойкости посреди всеобщей суматохи. Поведение солнечного животного в присутствии мага, в центре герметической системы которого, как мы увидим позже, располагается Солнце, действительно сослужило добрую службу известности Камилло.

Великий Камилло вернулся в Италию в 1543 году, как пишет его друг и ученик, Джироламо Музио.¹⁴ Как явствует из намека Виглия в письме к Эразму, дукаты не потекли вольным потоком из королевской казны, как надеялся Камилло.¹⁵ Во всяком случае, по возвращении в Италию создатель Театра остался без работы, вернее, без покровителя. Маркиз дель Васто (Альфонсо Давалос, испанский губернатор Милана, покровительствовавший Ариосто) справлялся у Музио о том, сбылись ли надежды Камилло на французского короля. В противном случае он выражал готовность положить ему по возвращении пенсион за возможность обучаться “секрету”.¹⁶ Предложение было принято и до конца жизни Камилло оставался под покровительством дель Васто, читая лекции в различных академиях и ему лично. Умер Камилло в Милане в 1544 году.

В 1559 году появился небольшой путеводитель, в котором рассказывалось о селениях в окрестностях Милана и их владельцев. Из него мы можем узнать, что один из весьма

¹² Betussi, *Il Raverta*, Venice, 1544; ed. G. Zohta, Bari, 1912, p.133.

¹³ См. ниже, с. 203.

¹⁴ G. Muzio, *Lettere*, Florence, 1590, p. 66 ff.; см. Liruti, p. 94 ff.

¹⁵ *Epist.*, X, p. 226.

¹⁶ Muzio, *Lettere*, p. 67 ff.; см. Liruti, loc. cit.

состоятельных граждан, по имени Помпонио Котта, время от времени бежал шумного миланского заключения (другими словами, выбирался из суеты городской жизни) и уединялся на своей вилле, чтобы побыть наедине с самим собой. Здесь он предавался либо охоте, либо чтению книг о сельском хозяйстве, либо рисованию эмблем, сопровождая изображения тонкими по смыслу изречениями, которые свидетельствуют о его незаурядном уме.

И среди тех любопытных картинок (*"pitture"*) встречается рисунок, на котором изображено величественное и непостижимое строение Театра блистательного Джулио Камилло.¹⁷

К сожалению, следующее за приведенным отрывком описание Театра представляет собой набор цитат из книги *"Идея Театра"* (*Idea del Teatro*), опубликованной в 1550 году, и поэтому нельзя быть уверенным в том, что оно относится к строению, хранившемуся на вилле. Действительно ли у состоятельного горожанина на вилле располагался Театр или одна из его версий, который пополнял его коллекцию раритетов? Тирабоски полагает, что *"pittura"* означает здесь фрески, написанные на темы образов Театра,¹⁸ однако Тирабоски вообще не верил, что Театр реально существовал когда-либо, а мы знаем, что так было. Но его интерпретация *"pittura"* вполне может оказаться верной, поскольку в предисловии к *"Идее Театра"* сказано, что *"строения столь превосходного устройства сейчас невозможно отыскать"*,¹⁹ это можно понять и так, что в Италии в 1550 году не было такого реального строения — Театр.

Несмотря на, а быть может, благодаря незаконченности всех начинаний Джулио Камилло, слава о нем не угасла после его смерти, а, напротив, вспыхнула с новой силой. В 1552 году популярный для своего времени автор, которого отличал острый нюх на интересы публики, составил предисло-

¹⁷ Bartolomeo Taegio, *La Villa*, 1559, p. 71.

¹⁸ Tiraboschi, VII (4), p. 1523.

¹⁹ Автор предисловия, Л. Доминичи, указывает, что он публикует это описание Театра *"non potentosi anchora scorgire la maccina intera di si superbo edificio"*.

вие к собранию немногочисленных работ Камилло, где с горечью сожалел о том, что ранняя смерть не позволила этому гению, как и гению Пико дела Мирандолы, довершить свое дело и представить плоды творений “ума, скорее божественного, нежели человеческого”.²⁰ В 1558 году Джироламо Музио произносит в Болонье речь, в которой, воздавая хвалу философским учениям Меркурия Трисмегиста, Пифагора, Платона, Пико дела Мирандолы, причисляет к этому славному списку Театр Джулио Камилло.²¹ Дж. М. Тоскан в 1578 году в Париже опубликовал *Peplus Italiae*, сборник латинских стихов о выдающихся сынах Италии, и одно из посвящений обращено к Камилло, перед непостижимым Театром которого должны трепетать семь чудес света. В примечании к стихотворению о Камилло говорится как о высочайшем знатоке еврейской мистической традиции, называемой Каббала, который к тому же глубоко познал тайны философии египтян, пифагорейцев и платоников.²²

В эпоху Ренессанса “философией египтян” называли преимущественно предполагаемые письменные свидетельства Гермеса, или Меркурия Трисмегиста, то есть “Герметический корпус” и книгу “Асклепий” — сочинения, которым много глубоких размышлений посвятил Фичино. К ним Пико причислял мистерии еврейской Каббалы. Не случайно поклонники Камилло часто ставили его имя рядом с именем Пико, поскольку он искренне и всецело принадлежал герметико-каббалистической традиции, которая была основана Пико дела Мирандолой.²³ Творение всей его жизни совмещало это традицию с классическим искусством памяти.

Уже в конце своей жизни, в Милане, находясь под опекой дель Васто, Камилло в течение семи дней по утрам диктовал Джироламо Музио заметки о своем Театре.²⁴ После

²⁰ G. Camillo, *Tutte le opere*, Venice, 1552; предисловие Людовико Дольче. Между 1554 и 1584 годами *Tutte le opere* по крайней мере еще девять раз издавались в Венеции, см. C. W. E. Leigh, *Catalogue of the Christie Collection*, Manchester University Press, 1915, p. 97–80.

²¹ Liruti, p. 126.

²² J. M. Toscanus, *Peplus italiae*, Paris, 1578, p. 85.

²³ См. G. B. and H. T., p. 84 ff.

его смерти рукопись попала к кому-то другому и в 1550 году была опубликована во Флоренции под заголовком *L'Idea del Theatro dell'ecceles. M. Giulio Camillo*.²⁵ Единственно благодаря этой работе мы имеем возможность реконструировать некоторые части Театра, на ее основе составлен и наш план. (см. вкладку).

Театр возвышается семью уровнями, или ступенями, которые разделены семью проходами, соответствующими семи планетам. Попадавший в него становился зрителем, перед которым, как “in spettacolo”, как в театральном представлении, разворачивались семь пределов мира. И подобно тому как в античном театре зритель занимала нижние скамьи, в Театре величайшие и наиболее значимые вещи располагались внизу.²⁶

Мы видели, что современники Камилло иногда называли его сооружение амфитеатром, и это ясно указывает, что его план соотносился с римским театром, как он описан у Витрувия. У Витрувия сказано, что аудиториум театра делится семью проходами, упоминается также, что высшие условия располагались внизу.²⁷

В Театре Памяти план витрувианского театра несколько искажен. В каждом из семи проходов — по семь врат, или дверей. Двери сплошь расписаны образами. На нашем плане двери обозначены схематично, а надписи переведены. То, что между обильно и перенасыщенно декорированными проходами нет ни одного зрительского места, откуда бы взгляд достигал сцены, не упираясь во врата проходов, не имеет значения. Ведь обычные функции театра в Театре перевернуты. Он не предназначен для того, чтобы наблюдать за происходящим на сцене действием. Единствен-

²⁴ Muzio, *Lettere*, p. 73; *Liruti*, p. 104; Tiraboschi, vol. cit., p. 1522.

²⁵ В этой главе постраничные примечания на *L'idea del Theatro* мы будем давать по флорентийскому изданию. “Идея Театра” также напечатана во всех изданиях *Tutte le opere*.

²⁶ *L'idea del Theatro*, p. 14.

²⁷ Vitruvius, *De architectura*, Lib. V, cap. 6. На плане камилловского Театра центральный проход был шире остальных. Камилло не говорит, что именно так должно быть, но в античном театре существовала такая форма. Л. Б. Альберти в своей книге *De re aedificatoria* (Lib. VIII, cap. 7) более широкий центральный проход называет “via regia”.

ный “зритель” в Театре стоит на сцене и взгляд его обращен к семи уровням аудиториума и семи проходам, в каждом из которых по семь врат.

Камилло ничего не говорит о сцене, и на плане она не обозначена. В обычном витрувианском театре на задней сцене, *frons scaene*, располагались пять разукрашенных дверей,²⁸ через них входили и выходили актеры. У Камилло двери расположены не на задней сцене, а в проходах зрительного зала, поэтому зрительские места отсутствуют. Обращение плана витрувианского театра продиктовано мнемоническими задачами. Расписанные образами двери — это места памяти.

Обратимся к нашему плану. Здесь целиком представлена система Театра, покоящегося на семи столпах, семи столпах Храма Мудрости Соломона. “В девятой книге *Proverbs* Соломон говорит, что мудрость выстраивает себе храм и основывает его на семи столпах. Столпы эти символизируют неизбежную вечность, нам надлежит постичь семь Сфирот наднебесного мира, которые суть семь пределов фабрики небесного и нижнего миров, здесь пребывают Идеи всех вещей, как нижнего, так и небесного миров”.²⁹ Камилло говорит о трех мирах каббалистов, как они описаны Пико дела Мирандолой; это — наднебесный мир Сфирот, или божественных эманаций, средний небесный мир звезд и поднебесный мир, или мир элементов. Единые “пределы” проходят по всем трем мирам, но их проявления в каждом из миров различны. Как Сфирот наднебесного мира они приравниваются здесь к Идеям Платона. Камилло основывает свою систему памяти на первой причине, на Сфирот, на Идеях; они призваны быть “вечными местами” его памяти.

Если ораторы древности, запоминая речь, которую им предстояло произносить, располагали ее части, вверяя их хрупким и бrenным местам, то мы поступим правильно, когда, желая прочно закрепить вечную природу вещей, которую способна изъяснить речь оратора... станем располагать вещи в местах вечных. Потому высочайшей нашей задачей было отыскать порядок семи мер, обширных и отделенных один от другого, который сохранит остроту нашей мысли и живость памяти.³⁰

²⁸ См. ниже, с. 350.

²⁹ *L'idea del Teatro*, p. 9.

Как показывает это замечание, Камилло, обосновывая свой Театр, никогда не отступал от принципов классического искусства памяти. Однако строение памяти должно воспроизводить порядок вечных истин, в нем универсум будет запечатываться посредством органической связи всех его частей с подлежащим им вечным порядком.

Поскольку, как объясняет Камилло, высший из пределов универсума, Сфирот, отделен от нашего знания и постижим лишь мистическим образом, посредством пророков, на первом уровне Театра располагаются не Сфирот, а семь планет, так как планеты наиболее близки к нам и их отчетливо отличимые один от другого образы более всего пригодны в качестве образов памяти. Однако образы планет, размещенные вместе с их характерами на первом уровне, не полагают собой границу, выше которой мы не способны подняться, а, напротив, с их помощью должны быть явлены, как явлены они мысли мудреца, семь небесных пределов.³⁰ Эта идея на плане выражена тем, что после врат первого (самого нижнего) уровня характеров планет и их имен (имена обозначены под образами), даны имена Сфирот и ангелов, которые у Камилло связаны с каждой из планет. Чтобы показать особую значимость Солнца, он вносит изменение в общую структуру, располагая образ Солнца — пирамиду — на первом уровне, а образ планеты, Аполлона — над ним, на втором.

Таким образом, следуя обычаю античных театров, в которых наиболее знатные персоны располагались в самом низу, на первом уровне Камилло размещает семь сущностных пределов, семь планет, от которых в соответствии с магико-мистическим учением зависят все вещи нижнего мира. И если нам удастся постичь их сущность, запечатлеть в памяти их образы и характеры, то наше мышление, закрепившись таким образом в среднем небесном мире, обретает свободу передвижения в любом направлении: вверх, к наднебесному миру идей, Сфирот и ангелов, вступая в Соломонов Храм Мудрости, или вниз, в поднебесный мир элементов, который сложится только на самом верхнем

³⁰ *Ibid.*, p. 10–11.

³¹ *Ibid.*, p. 11.

уровне (а в реальности — на самом нижнем), в соответствии с астральными влияниями.

Каждый из шести оставшихся верхних уровней обладает единым символическим значением, оно представлено образом, повторяющимся на семи вратах, запирающих этот уровень. На плане имя общего для каждого уровня образа указано над всеми вратами соответствующего уровня, рядом с характеристиками планет, которые указывают, какому планетному проходу принадлежат врата.

Так, на вершине всех врат второго уровня стоит имя “Пир” (только в Солнце Пир — на первом уровне, инверсия направлена на выделение прохода Солнца), этот образ выражает общее значение этого уровня. На вратах второго уровня Театра будет один и тот же образ, и это будет образ пира.” Гомером воспет пир, устроенный Океаном для всех богов, и не может быть, чтобы у величайшего из поэтов эта сцена не была преисполнена величественного смысла”.³² Океан, разъясняет Камилло, это воды мудрости, которые были до *materia prima*, а приглашенные боги — это Идеи, божественные прообразы. Гомеровский пир связан для него также с первыми словами Евангелия св. Иоанна — “в начале было Слово” — и книги Бытия — “в начале”. Короче, второй уровень Театра в действительности есть первый день творения, представленный образом созданных Океаном на пир богов, элементов творения, явленных в их простых, несмешанных формах.

“На всех вратах третьего уровня будет располагаться образ пещеры, ее мы назовем гомеровой Пещерой, дабы отличать от описанной в “Государстве” Платона. В “Одиссее” повествуется о пещере Нимф, где кружат пчелы и ткнут пряжу Нимфы, что символизирует смешение элементов для приготовления *elementata*, и мы желаем, чтобы в каждой из пещер могла храниться особая смесь и получаемые из нее в соответствии с природой этой планеты *elementa-*

³² *Ibid.*, p. 17; См. Гомер, *Илиада*, I, 423–425. Камилло, возможно, подразумевал интерпретацию мифа Макробием: боги, следующие за Юпитером на пир к Океану, это планеты. См. Macrobius, *Commentary on the Dream of Scipio*, trans. Stahl, Columbia, 1952, p. 218.

ta".³³ Уровень Пещеры, таким образом, представляет следующую стадию творения, где элементы смешиваются, чтобы оформить сотворенные вещи, или *elementata*. Смысл этой стадии поясняется цитатой из каббалистического комментария к книге Бытия.

На четвертом уровне мы подходим к сотворению человека, вернее, внутреннего человека, его разума и души. "Теперь взойдем на четвертый уровень, отведенный внутреннему человеку, величайшему из творений Господних, созданному по образу Его и подобию".³⁴ Почему главенствующий образ этого уровня — это образ Горгон, трех сестер, о которых рассказано у Гесиода³⁵ и у которых один глаз на троих? Потому что Камилло разделяет учение Каббалы о том, что человек наделен тремя душами. Поэтому образ трех сестер с одним глазом может быть использован на четвертом уровне, где располагаются "вещи, принадлежащие внутреннему человеку, соответствующие природе каждой планеты".³⁶

На пятом уровне душа человека наделяется телом. Эта стадия означена главенствующим образом этого уровня — образом Пасифаи и быка. "Ведь она (Пасифая) означает душу, которая, как учат платоники, наделена стремлением к телу".³⁷ Душа, падая с высот и проходя через все сферы, меняет чистого огненного возницу на возницу эфирного, обретая тем самым возможность воплотиться в грубой телесной форме. Союз Пасифаи и быка символизирует воплощение. Следовательно, образ Пасифаи "будет главенствовать над всеми образами врат пятого уровня, наделяя их вещественной и словесной полнотой, принадлежащей не только внутреннему, но также и внешнему человеку и всем частям его тела в соответствии с природой каждой из планет...".³⁸ Завершающим образом всех врат этого уровня будет образ

³³ *L'idea del Theatro*, p. 29. Ср. Гомер, *Одиссея*, XIII, 102 и далее. Истолкование пещеры нимф как смешения элементов заимствовано у Порфирия, *De antro nymfarum*.

³⁴ *L'idea del Theatro*, p. 53.

³⁵ Гесиод, *Шлем Геркулеса*, 230.

³⁶ *L'idea del Theatro*, p. 62.

³⁷ *Ibid.*, p. 67.

³⁸ *Ibid.*, p. 68.

быка, который представляет связь различных частей тела с двенадцатью зодиакальными знаками. На плане эти образы быков, представляемые ими части тела и соответствующие им знаки зодиака изображены в нижней части врат пятого уровня.

“На вратах шестого уровня Театра будут нарисованы Сандалии и другие украшения, которые, по сказанию поэта, надел Меркурий, отправляясь исполнить волю богов. Они будут пробуждать память отыскивать среди них все те действия, которые человек способен совершать естественным способом, не прибегая ни к какому искусству”.³⁹ Поэтому Сандалии и прочие атрибуты Меркурия мы должны изобразить в верхней части всех врат этого уровня. “Седьмой ряд назначен всем искусствам, великим и малым, и над всеми вратами — Прометей с зажженным факелом”.⁴⁰ Образ Прометея, который украл священный огонь, подарил людям знания богов и обучил их всем наукам и искусствам — главенствующий образ последнего уровня Театра. На уровне Прометея располагаются не только науки и искусства, но также религия и закон.⁴¹

Таким образом, Театр Камилло репродуцирует универсум, разворачивающийся из первой причины через все стадии творения. Сначала, на уровне Пира, из первосущих вод возникают простые элементы; затем элементы смешиваются в Пещере; после происходит сотворение человеческого разума (*mens*) по образу Бога на уровне Горгон; на уровне Пасифаи и быка человеческая душа соединяется с телом; его естественная активность — это уровень Сандалий Меркурия; его искусства и науки, религия и законы — на уровне Прометея. Хотя система Камилло строится не из традиционных элементов (об этом речь еще пойдет у нас впоследствии), в уровнях Театра явно содержатся реминисценции ортодоксального толкования дней творения.

И когда мы входим в Театр и поднимаемся по проходам семи планет, все творение в целом упорядочивается в развертывании семи основополагающих пределов. Обратимся,

³⁹ *Ibid.*, p. 76.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 79 (в тексте неверно указано 71).

⁴¹ *Ibid.*, p. 81.

например, к ряду Юпитера. Эта планета связана с элементом воздуха; образ Юноны, расположенный в ряду Юпитера на уровне Пира, обозначает воздух как простейший элемент; на уровне Пещеры тот же образ обозначает⁴² уже воздух как смешанный элемент; рядом с Сандалиями Меркурия он становится указанием на естественные процессы вдоха и выдоха; на уровне Прометея он напоминает о различных технических применениях воздуха, например, в ветряных мельницах. Юпитер — это щедрая, благожелательная планета, ее влияние миротворно; в ряду Юпитера на уровне Пещеры образ трех Граций означает всякую пользу; рядом с Пасифай и быком — благотворную природу, а вместе с Сандалиями Меркурия — даруемое благорасположение. Образ, изменяя значение на различных уровнях, не утрачивает своей основы, эта особенность образности Театра намеренно продумана. Соединенные в едином образе аист и кадуцей на уровне Горгон выражают черты Юпитера в их чисто духовной, ментальной форме: небесный полет безмятежной души, выбор, решение, совет. Наделенная телом, под образами Пасифаи и быка, личность Юпитера имеет образы, говорящие о доброте, дружелюбии, счастливой судьбе и богатстве. Естественная активность Юпитера на уровне Меркурия представлена в образах примерной добродетели, примерной дружбы. На уровне Прометея ювиальный характер выражен в образах религии и закона.

И для контраста возьмем ряд Сатурна.⁴³ Связь Сатурна с элементом земли явлена на уровне Пира в образе Кибелы, который обозначает землю как простой элемент; Кибела в Пещере — это смешанный элемент земли; Кибела рядом с Сандалиями Меркурия — природная деятельность на земле; образ Кибелы на уровне Прометея обозначает искусства, связанные с землей, такие как геометрия, география, земледелие. Печаль и склонность к уединению, свойственные са-

⁴² Гомер, *Илиада*, 18 и далее. Этот образ издавна истолковывался как аллегория четырех элементов; два камня, привязанных к ногам Юноны — это пара тяжелых элементов, земля и вода; сама Юнона, — это воздух; Юпитер — высший огненный воздух, или эфир. См. F. Buffière, *Les mythes d'Homère et la pensée grecque*, Paris, 1956, p. 43.

⁴³ О сатурнианских ассоциациях и знаках см. *Saturn and Melancholy*, by R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, London, 1964.

турническому темпераменту, выражены в образе одинокого воробья, этот образ появляется на уровне Пещеры, Пасифаи и Меркурия. Духовные черты сатурнического темперамента представлены рядом с сестрами Горгонами в образе Геркулеса и Антея, образ рассказывает о борьбе с землей за возможность подняться к высотам созерцания (сравните с легким, воздушным восхождением ума на этом же уровне в ряду Юпитера). Связь Сатурна со временем представлена изображением голов трех животных, волка, льва и собаки, обозначающих прошлое, настоящее и будущее.⁴⁴ О связи этой планеты с трудной судьбой и бедностью говорит образ Пандоры на уровнях Пещеры, Пасифаи и Меркурия. Один из простейших видов “захваченности Сатурном”, работа с тяжестями и перевозка грузов, символически представлена на уровне Прометея в образе осла.

Метод прохождения по планетному ряду един для всех планет. Нептун на уровне Пира обозначает связь Луны с водой как простым элементом, образ изменяется от уровня к уровню, рассказывая о традиционных характеристиках лунного темперамента и влияниях этой планеты. Ряд Меркурия рассказывает о его дарах и свойствах соответствующего темперамента. То же относительно ряда Венеры и того царства, где владычествует богиня. В ряду Марса на разных уровнях появляется образ Вулкана — символ огня, образ также рассказывает о марциальном темпераменте и одержимости Марсом.

Наибольший интерес представляет центральный ряд Солнца, но пока мы отложим его для более подробного обзора.

Теперь мы начинаем постигать тот размах, с каким замыслил свой Театр божественный Камилло. Но приведем его собственные слова:

Это великолепное и не сравнимое ни с чем здание не только хранит для нас вещи, слова и искусства, которые мы в нем укрываем, так что их можно отыскать тут каждый раз, как нам это потребуется, но и открывает источник подлинной мудрости, припадая к которому, мы достигаем знания о вещах по их причинам, а не по действиям. Яснее это можно выразить на следующем примере. Если мы заблуди-

⁴⁴ Этот временной символ связывался с серафимом и описан у Макробия. Ср. E. Panofsky, *Signum Triciput: Ein Hellenistisches Kultsymbol in der Kunst der Renaissance*, in *Hercules am Scheidewege*, Berlin, 1930, p. 1–35.

лись в большом лесу и нам, чтобы выбраться, нужно обозреть его весь, не следует пытаться сделать это непосредственно с того места, где мы оказались, поскольку будет виден только небольшой участок лесного пространства вокруг нас. Но если неподалеку лежит склон, ведущий к вершине холма, следует взобраться по этому склону, тогда будет открываться все более обширная часть местности, пока мы не увидим ясно всю округу. Лес — это наш внутренний мир, склон — это небеса, холм — это наднебесный мир. И чтобы понять вещи нижнего мира, необходимо достичь высших пределов, откуда, глядя сверху вниз, мы составим себе наиболее точное представление о вещах, лежащих перед нами.⁴⁵

Театр, таким образом, это видение мира и природы вещей с высоты звезд и даже горного источника мудрости над ними.

Однако это видение очень точно и обдуманно встроено в структуру классического искусства памяти и опирается на традиционную мнемоническую технологию. Театр — это система мест памяти, хотя и “великолепная и ни с чем не сравнимая”; он выполняет функцию системы мест памяти, предназначенную для запоминания речей ораторов, “сохраняя вещи, слова и искусства, которые мы здесь укрываем”. Ораторы древности вверяли свои речи “хрупким местам”, Камилло же желает прочно закрепить выражаемую в речах вечную природу вещей, отводя вещам “вечные места”.

Основополагающими образами Театра выступают образы планетных богов. В них, отображающих безмятежность Юпитера, меланхолию Сатурна, любовь Венеры, присутствует — в соответствии с классическими правилами — аффективность и эмоциональность. И здесь Театр опять же обращен к планетарным причинам различных действий; семичастное деление Театра, вызывающее в зависимости от того или иного планетного источника различные эмоциональные направленности, выполняет функцию эмоционального оживления памяти, рекомендуемого классическим искусством, но это оживление органически соотнесено с причинами.

В описании Театра Виглием фигурируют какие-то ящики, или коробки, или лари, набитые бумагами, и эти бумаги исписаны речами, построенными по принципам цicerоновского искусства; речи эти повествуют о тех же предметах, о

⁴⁵ *L'idea del Theatro*, p. 11–12.

которых говорят и образы. Указания на эту деталь системы есть и в “Идее Театра”, в частности, в процитированном выше утверждении, что под образами пятого уровня будут размещаться “тома, содержащие вещи и слова, которые принадлежат не только внутреннему человеку, но и человеку внешнему”. По словам Виглия, из хранилищ под образами Камилло доставал не один “том”. “Слова” и “вещи”, записанные в тех речах, подтолкнули Камилло к новой интерпретации памяти (все рукописные материалы Театра, по-видимому, утрачены, хотя Алессандро Цитolini подозревали в том, что он выкрал их и опубликовал под собственным именем).⁴⁶ Однако представлять эти ларцы или коробки в Театре как пышно разукрашенный каталог значило бы забывать о величии Идеи — Идеи памяти, органически вплетенной в универсум.

Хотя искусство памяти все еще опирается на образы и места, как того требуют правила, в философии и психологии, стоящими за этим искусством, произошли радикальные изменения — это уже не схоластические науки, а неоплатонизм. И камилловский платонизм очень тесно связан с герметическим движением, которое возглавил Марсилио Фичино. Сочинения, известные как “герметический корпус”, были заново открыты в пятнадцатом веке и переведены Фичино на латынь. Фичино свято верил, и в этом были убеждены в то время все, что эти работы принадлежат древнеегипетскому мудрецу, Гермесу (Меркурию) Трисмегисту.⁴⁷ Считалось, что эти сочинения входят в состав древней традиции мудрости, вдохновлявшей Платона и неоплатоников. Фичино, поддерживаемый некоторыми отцами церкви, придавал особый смысл герметическим сочинениям, рассматривая их как языческие провидения прихода христианства. “Герметический корпус”, книга, хранящая наидревнейшую мудрость, для неоплатоников Ренессанса имела едва ли не больший вес, чем сам Платон. Книгу “Асклепий”, известную и в Средние века, относили к герметическому корпусу, как еще одно вдохновенное сочинение Трисмегиста. Герметическое движение становилось все более и более значимым

⁴⁶ См. ниже, с. 305.

⁴⁷ См. G. B. and H. T., p. 6 ff.

Вкладка:

Театр Памяти Джулио Камилла
(слева направо, сверху вниз по секторам — сегментам)

I

€ ПРОМЕТЕЙ

Диана и одеяния, месяцы и их части

Нептун, искусства, в которых используется вода, акведуки, фонтаны, мосты, навигация, рыбная ловля

Дафна, сады и искусства, в которых используется дерево

Гименей, ткацкое искусство и взаимоотношения

Диана с луком, охота

САНДАЛИИ € МЕРКУРИЯ

Нептун, пересечение водных пространств, омовение

Дафна естественные операции с деревом

Диана и одеяния движение или изменение вещей

Авгиевы конюшни загрязнение или порча вещей

Юнона в облаках вещи, сокрытые в человеке

кольца Прометея выражение благодарности

ПАРСИФАЯ € БЫК

нисхождение через созвездие Рака, нисхождение души в тело

Диана и одеяния изменения, происходящие в человеке

Авгиевы конюшни загрязнение тела и его выделения

Кольца Прометея благодарность за добро; отражение Луной солнечного света

БЫК, БОРОДА, МОЗГ

☞ грудь

СЕСТРЫ € ГОРГОНЫ

девушка, пьющая из кубка

Бахус (т. е. кратер между созвездиями Рака и Льва), душа, забывающая высший мир во время своего падения через созвездие Рака; человеческие заблуждения, невежество, скудоумие.

€ ПЕЩЕРА

Нептун, вода как смешанный элемент, животные — обитатели вод

Дафна, деревья и растения

Диана и одеяния, изменение, порождение, ухудшение

Авгиевы конюшни, утрата легкости и совершенства в этом мире

Юнона в облаках, вещи, сокрытые в природе

€ ПИР

Прометей, первая материя и хаос

Фортуна, вода как простой элемент

€ ДИАНА

Маркут

Гавриил

II

☿ ПРОМЕТЕЙ

слон, религия и ее мифы, обряды, церемонии

Геркулес, трижды поражающий цель, все науки, имеющие отношение к миру звезд, к земному миру и к бездне; выразительность в прозе; библиотеки

Ирис и Меркурий, дипломатия, письменные послания

три дворца, рисование, архитектура, живопись, искусство перспективы, скульптура

Меркурий и петух, торговля

Прометей с факелом, искусство и
все искусное

♀ **САНДАЛИИ МЕРКУРИЯ**

золотое руно, превращение в
тяжелое или легкое, мягкое
или твердое

атомы, уменьшение, разрыв,
прерывность

Пирамида, воздымание, опускание

Гордиев узел, запутывание,
завязывание

Юнона в облаке, разъединение,
исчезновение

Иксион на колесе, дело, занятие,
работа

ПАСИФАЯ ♀ И БЫК

золотое руно, тяжесть, легкость,
твердость и мягкость
человеческого тела

атомы, прерывное количество в
человеке

пирамида, непрерывное
количество в человеке,
например, рост

Юнона в облаке, обманчивый
характер

Иксион на колесе, смертные муки,
дело, работа

БЫК, ЯЗЫК И РЕЧЬ,

Π плечи, руки ♂ желудок

СЕСТРЫ ♀ ГОРГОНЫ

факел Прометея, человеческий
интеллект, обучение

♀ **ПЕЩЕРА**

золотое руно, тяжесть и
прикосновение

атомы, дискретные качества вещей
(арифметика)

пирамида, протяженные качества
вещей (геометрия)

Гордиев узел, присущие
протяженные качества

Юнона в облаке, обманчивые
явления

♀ **ПИР**

слон, мифы о богах

♂ **МЕРКУРИЙ**

Иезод

Михаил

III

♀ **ПРОМЕТЕЙ**

Цербер, приготовление пищи,
пиры, постельные принадлеж-
ности

шелковичные черви, искусства,
связанные с одеждой и
умением одеваться, смертью,
повествованием

**Геркулес, вычищающий Авгиевы
конюшни**, искусства очище-
ния, омовения, стрижки

девушка с вазой цветов,

парфюмерия

минотавр, порочные искусства,
искусства грабителей, мошен-
ников, проституток

**Бахус с венком из плюща на
копье**, музыка и игры

Нарцисс, искусство косметики

САНДАЛИИ ♀ МЕРКУРИЯ

Цербер, еда, питье, сон

**Геркулес, вычищающий Авгиевы
конюшни**, очищение

Нарцисс, становится красивым,
привлекательным

девушка с вазой цветов,

применение парфюмерии

Бахус с копьем, увенчанным
венком из плюща, радость,
смех

Тантал под скалой, сомневаться,
колебаться

Минотавр, порочные действия

ПАСИФАЯ ♀ И БЫК

Цербер, голод, жажда, сон

Геркулес, вычищающий Авгиевы
конюшни, очищение тела

Нарцисс, телесная красота,
любовь, желание

**Бахус с копьем, увенчанным
венком из плюща**, приятный
досуг, отдых, веселье

Минотавр, природа, склоняющая к
пороку

Тантал под скалой, робкая,
подозрительная природа

БЫК, НОС И ОБОНЯНИЕ,
ЩЕКИ, РОТ

♂ шея ♀ поясница

СЕСТРЫ ♀ ГОРГОНЫ

Эвридика, ужаленная змеей, воля
человека; аффекты,
подчиненные воле

♀ ПЕЩЕРА

Цербер, вещи, связанные с
голодом, жаждой, сном

девушка с вазой цветов, цветы

Геркулес, вычищающий Авгиевы
конюшни, природные
очищающие вещи

Нарцисс, красота вещей этого
мира

Тантал под скалой, неустойчивые
или угрожающие вещи

♀ ПИР

сфера с десятью кругами,
внешний из которых —
золотой: Елисейские поля,
земной Рай

♀ ВЕНЕРА

Ход, Нисах
Гониил

IV

☉ ПРОМЕТЕЙ

Геркулес, убивающий Гериона,
минуты, часы, года, искусство
изготовления часов

петух и лев, законы, власть и ее
институты

Сивилла и треножник, различные
виды пророчеств и
прорицаний

Аполлон и музы, поэзия

Аполлон и Пифон, то есть,
Аполлон, уничтожающий
жало болезней, искусство
врачевания

Аполлон-пастух, искусство ухода
за домашними животными

всадник с соколом, соколиная
охота

САНДАЛИИ ☉ МЕРКУРИЯ

золотая цепь, ведущая к Солнцу

Геркулес, убивающий Гериона,
действия, связанные с
минутами, часами, годами и
возрастом

петух и лев, становиться
возвышенным, честным

парки, влияние, начинание,
завершение

Аполлон, стреляющий в Юнону в
облаке, обнаружение,
выявление свойств вещей или
людей

ПАСИФАЯ И ☉ БЫК

Геркулес, убивающий Гериона,
возраст человека

петух и лев, блистательность,
превосходство, достоинство,
авторитет человека

парки, человек как причина вещей
и событий

Аргус, стерегущий коров, цвета
человеческого тела,
проявление человека,
выявление человеческих
свойств

БЫК, ГЛАЗА И ЗРЕНИЕ

♂ спина и бока

СЕСТРЫ ☉ ГОРГОНЫ

золотая ветвь, *intellectus agens*:

Нессамах, высшая часть души;
душа вообще; разумная душа,
дух и жизнь

☉ ПЕЩЕРА

Аргус, мир, одухотворяемый
звездами; подвижная, живая
Земля

Аргус, стерегущий коров,
видимые вещи и цвета

Геркулес, убивающий Гериона,
мировые эпохи, четыре
времени года, день и ночь

петух и лев, солярная сила, коей
обладает автор Театра,
усмиривший льва

**Аполлон, стреляющий в Юнону в
облаке**, явленные вещи

☉ **АПОЛЛОН**

Sol	Lux	Lumen	Splendor	Calor	Generatio
Deus	Deus	mens	anima mundi	spiritus mundi	
pater	filius	mundus intel- ligibilis	chaos	filiatus ani- mae	

Тиферет
Рафаил

☉ **ПИР**

**пирамида с недоступной взгляду
вершиной**, Троица

Пан, три мира

парки, причина, начало, конец
золотая ветвь, вещи, постигаемые
посредством *intellectus agens*

V

♂ **ПРОМЕТЕЙ**

Вулкан, кузнечное искусство

Кентавр, искусство верховой езды,
подаренное Марсом,
поскольку лошадь была его
животным

борющиеся змеи, воинское
искусство

Радамант, уголовное право

Фурии, тюремное заключение,
пытки, наказание

**Аполлон, сдирающий кожу с
Марсия**, бойни

САНДАЛИИ ♂ МЕРКУРИЯ

Вулкан, тушение пожаров,
освещение

**Юнона, насмехающаяся над
Иксионом**, гордиться и быть
униженным, презираемым

**девушка с волосами,
устремленными к небесам**,
становиться стойким и
сильным

борющиеся змеи, состязание

Марс верхом на драконе, охота,
азарт

ПАСИФАЯ И ♂ БЫК

Юнона, насмехающаяся над

Иксионом, гордая и
надменная природа,
презираемая и унижаемая
природа

борющиеся змеи,
противоборствующая природа

**девушка с волосами,
устремленными к небесам**,
сильная и стойкая природа

Марс верхом на драконе, пагубная
природа

обезглавленный человек,
одержимая, безумная природа

БЫК

Υ голова ™ гениталии

СЕСТРЫ ♂ ГОРГОНЫ

**Дидона, босая и потерявшая
одежду**, необдуманные и
поспешные решения

♂ **ПЕЩЕРА**

Вулкан, земля и огонь как
смешанные элементы

**девушка с волосами,
устремленными к небесам**,
прочность вещей этого мира
(волосы как проводники
небесных влияний)

борющиеся змеи, несходство,
различие

Марс верхом на драконе,
вредоносные вещи

♂ **пир**

Вулкан, огонь как простой элемент
пропасть Тартара, Чистилище

♂ **МАРС**
Габриарах
Самуил

VI

♂ **ПРОМЕТЕЙ**

парящая в воздухе Юнона,
искусства, искусства имеющие
дело с воздухом и ветром

Европа верхом на быке,
превращение, связь,
целостность, смирение,
религия

суд Париса, гражданское право
сфера, астрология

САНДАЛИИ ♀ МЕРКУРИЯ

Юнона, парящая в воздухе,
дыхание, наблюдение за небом
лира, извлечение звуков

Геркулес, убивающий льва,
упорство в смирении, доброте

Тересий, убивающий Минотавра,
упражнение в доблести

Кадуцей, прочность в дружбе и
дружелюбии

Даная, следование благосклонной
судьбе

грации, упражнение в
благосклонности

ПАСИФАЯ И ♀ БЫК

Геркулес, убивающий льва,
смирение, доброта

Тересий, убивающий Минотавра,
склонность к доблести

Кадуцей, дружелюбная природа,
стремление к сохранению
семьи и государства

Даная, добрая судьба, здоровье
грации, благосклонная природа

БЫК, УШИ И СЛУХ

♂ бедра ♀ ступни

СЕСТРЫ ♀ ГОРГОНЫ

парящий в небесах журавль с
кадуцеем в клюве, издающий
звук летящей стрелы,
безмятежный полет
спокойной души, забывшей о

мирских заботах; выбор,
решение, совет

♀ **ПЕЩЕРА**

Юнона, парящая в воздухе, воздух
как смешанный элемент

лира, звуки, вливающиеся в уши,
слышимые вещи

кадуцей, сплетенные змеи,
единство, единство форм

Даная, благосклонная судьба,
изобилие

три грации, полезные вещи

♀ **ПИР**

парящая Юнона, воздух как
первоэлемент

Европа и бык, душа и тело,
истинная религия, Рай

♀ **ЮПИТЕР**

Хазед

Задхиил

VII

♂ **ПРОМЕТЕЙ**

кибела, искусства, имеющие
отношение к земле,
геометрии, географии,
возделыванию земли

мальчик и алфавит, грамматика
кожа Марсия, искусства, имеющие
дело с кожей и ее выделкой

сова в силке, охота на ночных
птиц

осел, животное Сатурна,
переноска тяжестей, грузов

САНДАЛИИ ♀ МЕРКУРИЯ

кибела, естественная деятельность
на земле

головы волка, льва и собаки,
задержка, промедление

ковчег Завета, собирание,
коллекционирование

удержание Протея,
обездвиживание

одинокий воробей, отказ,
изгнание

Пандора, причинение страданий
девушка с обрезанными волосами,
бессилие, бездействие

ПАСИФАЯ И § БЫК

головы волка, льва и собаки,
человек под грузом времени
удержание Протея, упорная,
неизменчивая природа
Пандора, неблагоприятна судьба,
бедность

девушка с обрезанными волосами,
слабость человека

Диана, целующая Эндимиона,
мистическое единение, смерть
и похоронные обряды

БЫК, СЕДИНА И МОРЩИНЫ

У колени ≈ ноги

СЕСТРЫ § ГОРГОНЫ

Геркулес, поднимающий Антея,
борьба между духом и телом
человека, одухотворение тела;
память о высших вещах, во-
ображение, созерцание

девушка, возносящаяся через
созвездие Козерога, восхожде-
ние души к небесам

§ ПЕЩЕРА

Кибела, земля как смешанный
элемент

головы волка, льва и собаки,
прошлое, настоящее и
будущее

ковчег Завета, принадлежность
трем мирам

удержание Протея,
индивидуальные формы

одинокий воробей, отъединенные
вещи

Пандора, разрушение вещей
девушка с обрезанными волосами,
слабость вещей

§ ПИР

коронованная Кибела, земля как
первоэлемент

Кибела, изрыгающая огонь, ад

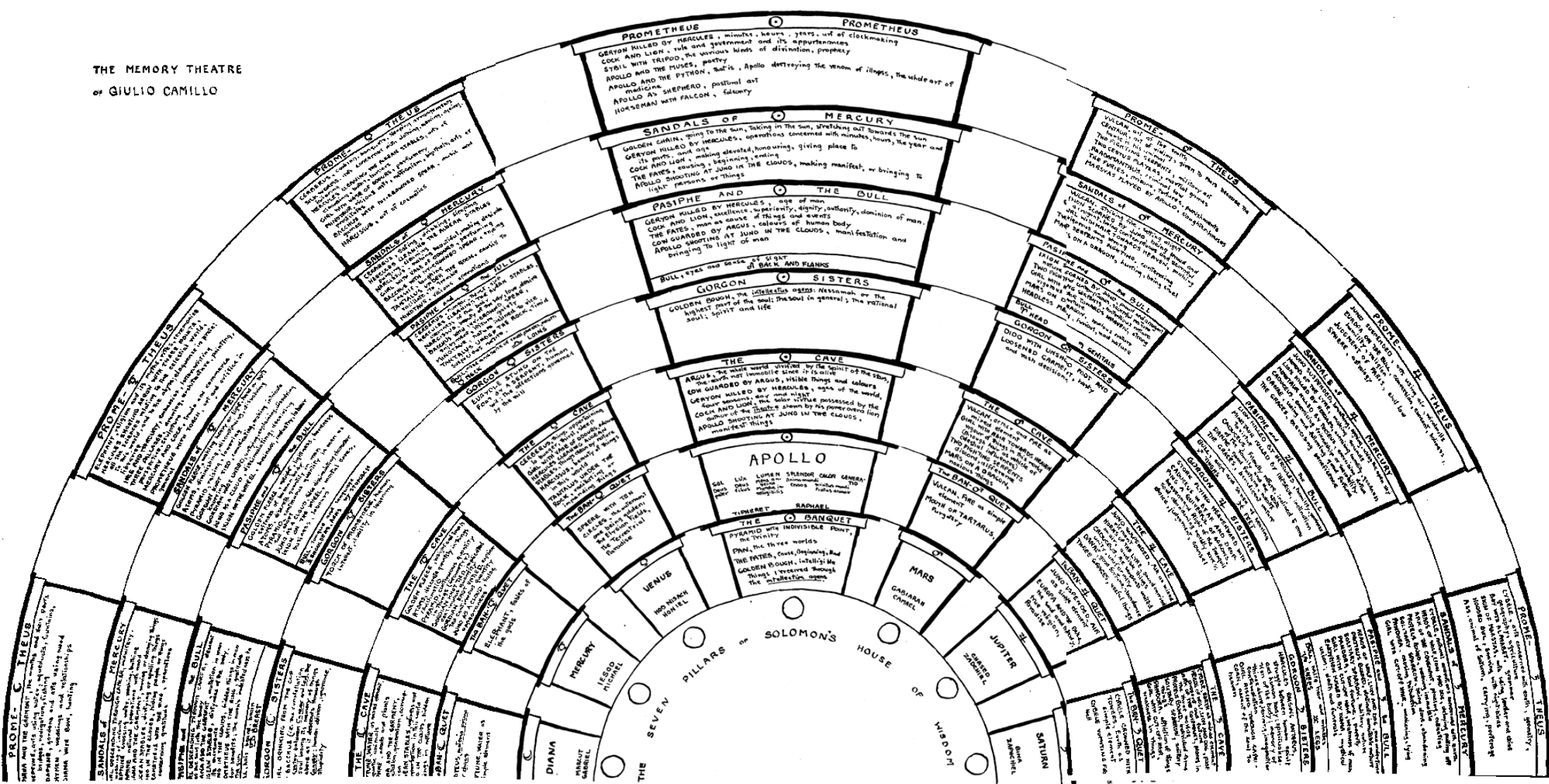
§ САТУРН

Хазед

Зафкиил

СЕМЬ СТОЛПОВ ХРАМА СОЛОМОНОВОЙ МУДРОСТИ

THE MEMORY THEATRE
of GIULIO CAMILLO



для Ренессанса. Театр Камилло пронизан герметическими влияниями от начала и до конца.

Движение, начало которому на исходе пятнадцатого столетия положил Фичино, пополнило старинные амфоры искусства памяти молодым пьянящим вином “окультурной философии” Ренессанса, которое освежало и подкрепляло Венецию XVI века. Корпус герметического учения для Камилло, по видимому, состоял из первых четырнадцати трактатов *Corpus hermeticum*, в фичиновском переводе на латынь и латинской версии “Асклепия”, известной Средневековью. Он часто дословно цитирует эти работы “Меркурия Трисмегиста”.

Первый раздел “Корпуса”, называемый Поймандр, рассказывает о начале Творения, когда демиург придал форму “Семи Правителям, которые окутали своими сферами чувственный мир”. Камилло цитирует это место в переводе Фичино, указывая, что цитирует “Меркурия Трисмегиста” и добавляет:

Воистину, если божество породило из себя семь этих пределов, это знак, что они изначально содержатся в бездне божественного.⁴⁸

Семь Правителей герметического “Поймандра” находятся, таким образом, за семью пределами, на которых Камилло основывает Театр и которые имеют свое продолжение в Сфирот, в бездне божественного. Эти Семь — больше чем планеты в астрологическом смысле, они есть божественные астральные сущности.

Вслед за тем как были созданы и приведены в движение Семь Правителей, в “Поймандре” описывается сотворение человека, радикально отличное от того, как об этом сказано в Книге Бытия, поскольку герметический человек создан по образу Бога, в том смысле, что наделен божественной творящей силой. Когда Человек узрел только что сотворенных Семь Правителей, он также пожелал творить и “позволение на то дано ему было Отцом”.

И вошел в царство демиурга, где имел он полную силу... и Правители возлюбили его, и каждый дал ему часть своего завета.⁴⁹

⁴⁸ *L'idea del Teatro*, p. 10. Этот отрывок цитирует Фичино (Ficino, *Opera*, Bâle, 1576, p. 1837.

⁴⁹ Цитируется по переводу в *G. B. and H. T.*, p. 23.

Разум Человека есть точное отображение божественного разума и заключает в себе все силы Семи Правителей. Соединяясь с телом, он не теряет божественности своего разума и способен вновь постичь в себе цельную божественную природу, как об этом сказано в “Поймандре”, посредством герметического религиозного опыта, в котором божественный свет и божественная жизнь откроются ему в его разуме (*mens*).

В Театре сотворение Человека представлено двуэтапно. Плоть и душа его не были сотворены одновременно, как в Книге Бытия. Сначала, на уровне Горгон, появляется “внутренний человек”, высшее из творений Божиих, созданное по Его образу и подобию. Затем, на уровне быка и Пасифаи, человек принимает тело, части которого подвластны действию зодиака. Так был сотворен человек в “Поймандре”; внутренний человек, его разум (*mens*) был сотворен божественным и наделен силами звезд-правителей; попадая в тело, он подпадает под владычество звезд, от которого освобождается в герметическом религиозном опыте восхождения через сферы, к повторному обретению собственной божественности.

На уровне Горгон Камилло указывает, что означает сотворение человека по образу и подобию Бога. Приводя отрывок из книги Зогар, где сказано, что, хотя внутренний человек подобен Богу, он все же не является действительно божественным существом, Камилло этой трактовке противопоставляет герметическую:

Однако у Меркурия Трисмегиста образ и подобие суть одно, и единство их заключено в их божественности.⁵⁰

Затем он цитирует отрывок из начала “Поймандра” о сотворении человека. Высказывание Трисмегиста о том, что внутренний человек был сотворен на “божественном уровне” он соединяет со знаменитым отрывком из “Асклепия”:

О, Асклепий, что за великое чудо — человек, достойный почитания и славы. Ведь он причастен божественной природе, как если бы он сам был богом; ему близок род демонов, он знает, что произошел от того же начала; он презирает ту часть своей природы, что только

⁵⁰ *L'idea del Teatro*, p. 53.

лишь человеческая, поскольку надежды его возложены на божественность другой части.⁵¹

Здесь опять же говорится о божественном происхождении человека и его сопринадлежности роду звездных демонов.

О божественности человеческого интеллекта сказано также в двенадцатой книге “Герметического корпуса”, этот трактат Камилло цитирует особенно часто. Начало разума лежит в субстанции Бога. В человеке его разум есть Бог; и некоторые люди — боги, их человеческое близко божественному. Мир также божествен, это великий Бог, образ величайшего Бога.⁵²

Герметические учения о божественности человеческого ума (*mens*), в которые был погружен Камилло, отражены в его системе памяти. Вера в божественность человека ставит перед божественным Камилло величественную задачу — запомнить универсум, глядя на него с наднебесной высоты первопричин, как если бы его взгляд был взглядом Бога.⁵³ Такая возвышенность видения придает новый смысл взаимоотношению человека, микрокосма, с миром, макрокосмом. Микрокосм способен всецело объять и запомнит каждую деталь макрокосма, способен удержать его в своем божественном уме или памяти.

Система памяти, базирующаяся на таких учениях, нацелена на задачи, совершенно отличные от систем прежних времен, в которых использование образов было уступкой человеческой немощи.

С герметизмом фичиновской философии Пико делла Мирандола соединил христианизированные формы еврейской Каббалы. Два рода космического мистицизма, дополняя один другой, оформили герметико-каббалистическую

⁵¹ *Ibid.*, loc. cit.

⁵² В *L'idea del Teatro*, р. 51 есть цитации из “Герметического корпуса”, XII, “О всеобщем разуме”.

⁵³ Предположительно, он совершает гностическое восхождение через сферы к своему божественному началу. По Макробию, души нисходят через созвездие Рака, где они пьют из чаши забвения, возвращаются обратно через созвездие Козерога. См. план Театра, ряд Сатурна, уровень Горгон, “Девушка возносится через Козерога”; также ряд Луны, уровень Горгон, “Девушка пьет из кубка Бахуса”.

традицию, которая после Пико стало чрезвычайно могущественным движением Ренессанса.

Очевидно, что каббализм оказал существенное воздействие на структуру Театра. Представление о десяти Сфирот — божественных пределах наднебесного мира, соотносимых с десятью сферами универсума, Пико позаимствовал у каббалистов. Для Камилло сообщение семи планетных пределов небесного мира с наднебесными Сфирот означало вынесенность Театра во внесферный мир, к бездне божественной мудрости и тайнам Соломонова Храма. Однако обычные порядки связей у Камилло перетасованы. Порядок соответствия небесных сфер каббалическим Сфирот и ангелам имеет у него следующий вид:

ПЛАНЕТЫ	СФИРОТ	АНГЕЛЫ
Луна (Диана)	Маркут	Гавриил
Меркурий	Иезод	Михаил
Венера	Ход и Нисах	Гониил
Солнце	Тиферет	Рафаил
Марс	Габиарах	Самаил
Юпитер	Хазед	Задхиил
Сатурн	Бина	Зафкиил

Камилло не упоминает о двух высших Сфирот, Кетер и Хокмах. Однако он объясняет это тем, что намеренно не идет дальше Бина, к которому восходил Моисей.⁵⁴ Непонятно, почему Венере у него соответствуют два Сфирот, для остальных же Сфирот планетные корреляции обычны, хотя, как указывает Ф. Сикрет, имена Сфирот у Камилло несколько искажены, в качестве возможного источника такого искажения он указывает на Эгидия Витербоского.⁵⁵ Сфирот-пла-

⁵⁴ *L'idea del Teatro*, p. 13.

⁵⁵ *Secret*, article cit., p. 422. В окружении кардинала Витербоского, проявлявшего немалый интерес к каббалистическим штудиям, находились также Франческо Джорджи, автор сочинения *De harmonia mundi* и Анний Витербоский.

нетам Камилло ставит в соответствие семь ангелов; порядок соотнесенности с именами ангелов также вполне обычен.

Помимо установления связи между Сфирот, ангелами и планетами, в системе Театра заметны и другие следы каббалистических влияний, и наибольшего внимания в этом смысле заслуживает цитата из книги Зогар о трех душах, которыми наделен человек; Нессамах, высшая душа, средняя душа, Руах, и нижняя душа, Нефес.⁵⁶ Смысл этого каббалистического учения он вкладывает в образ трех одноглазых сестер Горгон, образ, главенствующий на том уровне, где появляется “внутренний человек”. Особый акцент он ставит на высшей душе, Нессамах, стремясь показать вслед за Трисмегистом целостную божественную природу внутреннего человека. Чтобы не дать распасться цепочке своих рассуждений, он вынужден непрестанно смешивать каббалистические, христианские и философские понятия. Наиболее отчетливо это заметно в *Lettera del rivolgimento dell'huomo a Dio*, где он разъясняет значение уровня Горгон. Это письмо — о возвращении человека к Богу — является, по сути, комментарием к Театру, как, впрочем, и остальные его небольшие работы. Коротко сказав, что образ трех сестер Горгон символизирует три души человека, он подробно останавливается на значении высшей души:

Мы наделены тремя душами, и ближайшую к Богу Меркурий Трисмегист и Платон называют *mens*, Моисей высшим духом, св. Августин — высшей частью, Давид — светом, когда он восклицает: “В свете Твоем свет мы узрим”, и Пифагор согласен с Давидом, говоря так: “Никто из людей не способен высказываться о Боге без света”. Этот свет Аристотелем назван *intellectus agens*, и он есть тот один глаз, которым зрят три сестры Горгоны, как утверждают символические теологи. Меркурий также указывает, что когда мы воссоединяем себя с *mens*, то обитающий в нем луч Бога позволяет нам постигать все вещи, прошлое, настоящее и будущее, все вещи, говорю я, небесные и земные.⁵⁷

Теперь, при взгляде на образ Золотой ветви в уровне Горгон Театра, нам становится доступно его значение, это

⁵⁶ *L'idea del Teatro*, p. 56–57; см. Zogar, I, 206a; II, 141b; III, 70b; также G. G. Scholem, *Major Trends in Jewish Mysticism*, Jerusalem, 1941, p. 236–237.

⁵⁷ Camillo, *Tutte le opere*, Venice, 1552, p. 42–43.

intellectus agens, Нессамах или высшая часть души, душа в целом, разумная душа, дух и жизнь.

Камилло возводит свой Театр в духовном мире Пико делла Мирандолы, мире его “Заключений”, “Речи о достоинстве человека” и “Неptalus”, где сферы ангелов, Сфирот, дни творения соседствуют с Меркурием Трисмегистом, Платоном, Плотинем, Евангелием от Иоанна, посланиями Павла — и через разнородный строй языческих, еврейских, христианских источников Пико шествует с такой легкостью, как будто ему дан ключ от всех дверей. Ключ Пико — тот же самый, что и у Камилло. В этом мире человеческий разум, созданный по образу Бога, занимает срединное место (в Театре уровень Горгон располагается посередине). Он способен пройти его весь, постигая и отображая его с помощью изощренных религиозных магий — герметизма и Каббалы, которые снова возносят его на божественный уровень, по праву ему принадлежащий. Будучи органически соединен в своем начале с Семью Правителями (“О, что за чудо есть человек”, — вторит Пико Меркурию Трисмегисту, начиная “Речь”), он способен общаться с семью планетарными правителями мира. Но он способен и вознестись над ними, с помощью секретов Каббалы вступить в общение с ангелами, проходя сквозь все миры — наднебесный, небесный, земной.⁵⁸ Так же и в Театре — разум Камилло простирается на все три мира. Эти вещи должны быть скрыты за вуалью высказываний Пико. Изображение Сфинкса в храмах египтян означало призыв к молчанию о тайнах. Все величайшее, что открылось Моисею, сокрыто в Каббале. С тем же настроением на первых страницах “Идеи Театра” сообщается о затворенных тайнах. “Меркурий Трисмегист говорит, что религиозное послание, полное Бога, оскверняется вторжением толпы. По этой причине древние... воздвигали статуи сфинксов в своих храмах... и каббалисты упрекали Иезекииля за то, что тот открыл увиденное... обратимся же к имени Господа, начиная рассказ о нашем Театре”.⁵⁹

Искусство памяти Камилло встраивает в русло новейших течений Ренессанса. Его Театр Памяти вмещает в себя

⁵⁸ Пико делла Мирандола, “Речь о достоинстве человека”.

⁵⁹ *L'idea del Teatro*, p. 8–9.

Фичино и Пико, Магию и Каббалу, которые составляли основу так называемого ренессансного неоплатонизма. Классическое искусство памяти у него превращается в искусство оккультное.

Каково место магии в этой оккультной системе, как она работает или должна работать? Камилло находился под влиянием астральной магии Фичино,⁶⁰ и именно ее он стремился применить.

“Духовная” магия Фичино основывалась на магических ритуалах, описанных в “Асклепии”, посредством которых египтяне, вернее, псевдо-египтяне герметизма вселяли душу в каменные изваяния, стягивая к ним божественные или демонические энергии космоса. В *De vita coelitus comparanda* Фичино описывает способы стягивания жизни звезд, методы овладения льющимися свыше астральными потоками и использования их в жизни и при лечении недугов. Небесная жизнь, согласно учению герметических источников, зарождается в воздухе, или в духе, и насыщеннее всего она в Солнце, которое является основным ее проводником. Фичиновская сосредоточенность на Солнце и на терапевтическом ему поклонении является, следовательно, возрождением солнечного культа. Хотя влияние Фичино прослеживается во всех частях Театра, в центральном проходе Солнца оно наиболее явно. Основные свои идеи о Солнце Фичино высказывает в работе “О солнце”,⁶¹ хотя и в других работах также есть высказывания на эту тему. Здесь солнце называется изваянием Бога (*Statua Dei*) и сравнивается с Троицей. На уровне Пира в ряду Солнца Камилло располагает образ пирамиды, символизирующий Троицу. На вратах этого ряда, где доминирует образ Аполлона, Камилло выстраивает иной “светоносный” ряд: Sol, Lux, Lumen, Splendor, Calor, Generatio. Похожий иерархический ряд есть и в “О солнце” Фичино. Солнце есть наипервейший Бог, Свет (Lux) — это Небеса, Свечение (Lumen) — это форма духа, за Свечением следует Тепло, за

⁶⁰ О магии Фичино см. Walker, *Magic*, p. 30 ff.; Yates, *G. B. and H. T.*, p. 62 ff.

⁶¹ Ficino, *Opera*, ed. cit., p. 965–975. см. также *De lumine*, ibid., p. 976–986; *G. B. and H. T.*, p. 120, 153.

вершает ряд Порождение. Ряд Камилло не совсем таков; и Фичино не всегда идет тем же путем, описывая иерархию света в других работах. Однако, выстраивая иерархическую лестницу, Камилло не отступает от идей Фичино — на высшей ступени располагается Солнце — Бог, следом идут остальные формы света и тепла нижних сфер, несущие своими лучами дух.

Поднимаясь к следующим вратам солнечного прохода, на уровне Пещеры мы видим образ Аргуса, одно из значений которого — оживление всего мира духом звезд; это образ отсылает нас к принципу фичиновской магии — главным проводником астрального духа является Солнце, и на уровне Сандалий Меркурия образ Золотой Цепи указывает на способы следования Солнцу, от Солнца воспринятые и к нему устремленные — производные от фичиновской солнечной магии. Проход Солнца в Театре Камилло воспроизводит фичиновскую соположенность солнечного мистицизма и магического солнцепоклонничества. Особое значение имеет то, что к образам Петуха и Льва на уровне Пещеры Камилло присовокупляет историю со львом, с которой, в несколько менее льстивой версии, нас уже познакомил другой источник:

Когда создатель этого Театра был в Париже, в том месте, что зовется Торнелло, в довольно большой компании других господ, в комнате с окнами в сад ворвался выскочивший из своей клетки лев и подошедши к нему со спины, стал поскребывать его по бедру когтями и лизаться, не причиняя, впрочем, никакого вреда. Тот повернулся, чувствуя прикосновения и дыхание животного — все остальные бросились врассыпную — и лев утихомирился перед ним, как будто прося прощения. Это могло означать только одно — животное распознало в нем солнечную Доблесть.⁶²

Поведение этого несчастного животного неоспоримо доказывало не только свидетелям, но и самому Камилло, что автор Театра — солнечный Маг!

У читателя камилловский лев, возможно, вызовет улыбку, но он не сможет свысока посмотреть на центральный проход Солнца в Театре. Вспомним, что, представляя гелиоцентрическую систему, Коперник цитирует высказывание Гермеса Трисмегиста о Солнце из “Асклепия”,⁶³ что

⁶² *L'idea del Teatro*, p. 39. Образ “Петуха и льва” мог быть навеян сочинением

⁶³ См. *G. B. and H. T.*, p. 154.

Джордано Бруно, отстаивая перед Оксфордом коперниканство, связывал его с фичиновской *De vita coelitus comparanda*;⁶⁴ что на герметический довод, что Земля не может оставаться неподвижной, раз она наделена жизнью — этот аргумент Камилло воспроизводит вслед за описанием образа Аргуса уровня Пещеры солнечного ряда,⁶⁵ — Бруно ссылается в подтверждение тезиса о вращении Земли.⁶⁶ Ряд Солнца в Театре Камилло указывает уму и памяти человека эпохи Ренессанса на Солнце, сияющее с новой, мистической, аффективной, магической силой. Этот ряд рассказывает о внутренней направленности воображения на Солнце, и такая направленность должна приниматься в расчет — как один из факторов, повлиявших на свершение гелиоцентрической революции.

Камилло, как и Фичино, является христианским герметиком, который всей душой стремится совместить герметические учения с христианством. Гермес Трисмегист был в тех кругах сакральной фигурой, он — тот, кто предрек приход христианства, возвестив о “божьем Сыне”.⁶⁷ Священность Гермеса как христианского пророка облегчала путь магу, желавшему остаться христианином. Мы уже видели, что Солнце, полновластнейший из богов и основной проводник духа, в своем высшем проявлении есть образ Троицы, как для Камилло, так и для Фичино. Камилло, однако, скорее нетрадиционен, отождествляя изливающийся солнечный дух не со Святым духом, как обычно, а с “духом Христа”. Он ссылается на пятую книгу “Герметического

⁶⁴ *Ibid.*, p. 155, 208–211.

⁶⁵ *L'idea del Teatro*, p. 38, цитация из “Герметического корпуса”, XII.

⁶⁶ Ср. G. B. and H. T., pp. 241–243. Бруно цитирует тот же отрывок из “Герметического корпуса”, XII, когда приводит аргументы в пользу вращения Земли в *Cena de le ceneri*.

⁶⁷ См. G. B. and H. T., p. 7 ff.

Ἰδὶεῖα De sacra et magia, εἰδὶδύε ὀδᾶᾶδᾶᾶᾶᾶᾶ, ÷οὶ ἐç ýðèð ᾶᾶᾶ ἡἷῦðἰῦᾶ ὀᾶᾶðᾶῖ ἱᾶ-
ὀᾶᾶ ᾶἱῖᾶ ἡἷῦðᾶἱ, ἡἡἱἱἱἱἱἱᾶ ἡᾶᾶ ᾶἱἱ ᾶἡᾶἱᾶῦᾶἱᾶἱ ἡἱἱᾶᾶ. Ñð. Walker, *Magic*, p. 73,
note 2.

Возможно, в образе петуха содержится аллюзия на французского короля. См. высказывания Бруно о солнечном петухе Франции в G. B. and H. T., p. 202.

корпуса” — “бог этот явлен и неявлен”, и для него божественный дух, наполняющий творение, — тема этого трактата — отождествляется с духом Христа. Он приводит также слова св. Павла о “духе Христа, духе животворящем”, прибавляя, что об этом Меркурий создал книгу, *Quod Deus latens simul, ac patens sit*” (то есть “Герметический корпус”, V).⁶⁸ То, что Камилло способен был мыслить мировой дух (*spiritus mundi*) как дух Христа, позволяло ему придавать христианские смыслы духовной магии Фичино, которой пронизан Театр.

Как должна была действовать магия Фичино в системе памяти, опирающейся, в классической манере, на места и образы? Секрет здесь, я думаю, в том, что образы памяти обретают форму, если можно так сказать, внутренних талисманов.

Талисман представляет собой такой объект, который, будучи носителем образов, в условиях системы должен стать магическим или приобрести магические свойства, поскольку создается он в соответствии с определенными магическими правилами: обычно, хотя и не всегда, на талисманах изображаются образы звезд, например, образ богини Венеры для планеты Венера или образ бога Аполлона для планеты Солнце.

В пособии по талисманной магии, “Пикатрикс”, которое пользовалось в эпоху Ренессанса широкой известностью, описываются процедуры, посредством которых, как полагали, талисманские образы соединяются с астральным духом и производят магические действия.⁶⁹ Герметической основой для магии талисманов являлась книга “Асклепий”, в которой рассказывается о магической религии египтян. Автор “Асклепия” утверждает, что египтяне знали, как изваяния своих богов населить божественными и космическими силами; молитвами, заклинаниями и другими действиями они оживляли статуи; другими словами, египтянам было ведомо, как “создавать богов”. Действия, посредством которых, как утверждает в “Асклепии”, из изваяний возникали боги, сходны с действиями, производимыми талисманом.

⁶⁸ *L'idea del Teatro*, p. 20–21.

⁶⁹ См. *G. B. and H. T.*, p. 49 ff.

Фичино извлек некоторую пользу из талисманов для своей магии, как он сам об этом сообщает в *De vita coelitus comparanda*, где описываются талисманские образы, часть из них, вероятно, позаимствована в “Пикатрикс”. Уже отмечалось, что те места в книге Фичино, где говорится о талисманах, за незначительными отличиями совпадают с пассажами “Асклепия”, рассказывающими об умении египтян вдыхать жизнь в изваяния своих богов.⁷⁰ Фичино обращается к этой магии с опаской и часто маскирует ее основу — магические высказывания “Асклепия”. И все же не вызывает сомнения, что именно эта книга послужила ему источником, что талисманная магия воодушевляла его, поскольку он испытывал глубокий трепет и благоговение перед божественным учителем, Меркурием Трисмегистом.

Как и вся его магия, талисманная магия Фичино имела субъективный и имажинативный характер. Его магические практики, выраженные в поэтической или музыкальной форме, либо задействующие образы, которые наделяются магической силой, нацелены на то, чтобы воображение получило доступ к небесным токам. Талисманские образы, облеченные в прекрасные ренессансные формы, следовало удерживать внутри, в воображении практикующего. Образы астральной мифологии могут быть запечатлены в душе с такой силой, говорит он, что, когда личность с подобным отпечатком в воображении сталкивается с внешними явлениями, те связываются воедино силой внутреннего образа, и сила эта принадлежит высшему миру.⁷¹

Талисманное воображение, благодаря своим внутренним, имажинативным функциям, вошло в оккультную версию искусства памяти. Если основой системы памяти выступают внутренние образы, или же в ней должна использоваться сила талисманов, способная стяжать к памяти небесный дух и энергии, такая память накрепко соединила бы “божественного человека” с божественными энергиями космоса. Такая память также обладала бы или должна была обладать способностью сводить воедино все содержимое памяти, соотнося его с образами небесного мира. В образах камил-

⁷⁰ See Walker, *Magic*, p. 1–24 and passim.

⁷¹ См. G. B. and H. T., p. 75.

ловского Театра, по-видимому, должно было присутствовать что-то от этой энергии, которая позволяла “зрителю” посредством “наблюдения образов”, охватывать единым взглядом весь универсум. “Секрет”, или один из секретов Театра состоит, мне думается, в том, что основные планетные образы замышлялись как талисманы, то есть должны были производить действие талисманов, а астральная энергия должна была проходить через них к второстепенным образам — энергия Юпитера, например, пронизывает все образы ряда Юпитера, а энергия Солнца — образы солнечного ряда. Поэтому память, основа которой — космос, должна была не только притягивать космические энергии, но и организовывать единство памяти. Все детали чувственного мира должны были органически соединяться в отображающей их памяти, распределяясь и располагаясь в памяти в соответствии с высшими небесными образами, образами их “причин”. Такое понимание образов, составляющих основу оккультной системы памяти Камилло, тоже, по всей видимости, опиралось на магические положения “Асклепия”. Высказываемые богом положения этого трактата не встречаются и не упоминаются в “Идее Театра”, однако в речи о Театре, которую Камилло, вероятно, послал в одну из венецианских академий, Камилло говорит о магических изваяниях “Асклепия” и дает очень тонкое их толкование:

Я читал, я верю Меркурию Трисмегисту, что в Египте существовали настолько величественные скульптурные творения, что совершенство их пропорций выявляло оживотворенность этих творений ангельским духом: ведь такое совершенство невозможно вне духа. Мною найдено сочетание слов, кое подобно этим изваяниям и назначение его в том, чтобы удерживать все слова в лестной духу сорасположенности... Слова эти, коль скоро расставлены в надлежащей им пропорции, звучат так, будто на них снизошел дух гармонии.⁷²

Камилло придает магии египетских изваяний художественный смысл; скульптуры, наделенные совершенными пропорциями, оживотворяются духом и становятся магическими изваяниями.

⁷² Giulio Camillo, *Discorso in materia del suo Teatro*, in *Tutte le opere*, ed. cit., p. 33.

Мне видится, что, интерпретируя магию изваяний “Асклепия” как магическое действие совершенных пропорций, Камилло кладет перед нами редкой величины жемчужину. Такой ход мог быть подсказан положением из “Асклепия”, что египетские маги стяжали небесный дух к своим магическим изваяниям посредством ритуалов, которые отображали гармонию небес.⁷³ Источник ренессансного восприятия соразмерности лежит в представлениях об “универсальной гармонии”, гармонических пропорциях мира, о макрокосме, отображенном в теле человека, микрокосма.

Применительно к внутренним талисанным образам системы памяти этого могло означать, что магическая сила ее образов заключена в их совершенных пропорциях. Камилловская система памяти призвана была выражать совершенную соразмерность образов ренессансного искусства, и в этом состояла ее магичность. Как бы хотелось очутиться в том созерцательном противостоянии образам Театра, которое, видимо, ничего не принесло другу Эразма!

Подобные уточнения не охранили Камилло от обвинений в приверженности опасной магии. Некий Пьетро Пасси, опубликовавший в 1614 году книгу о естественной магии, предостерегал против изваяний “Асклепия”, “о которых Корнелий Агриппа позволил себе утверждать в книге по оккультной философии, что они оживотворяются небесными инфлюенциями”.

А также Джулио Камилло, в иных случаях писатель правдивый и изящный, совсем недалек от той же ошибки; в *Discorso in materia del suo Teatro* он, высказываясь о египетских изваяниях, заявляет, что на статуи, вылепленные с редким совершенством, нисходят небесные инфлюенции. В чем и он и другие заблуждаются...⁷⁴

⁷³ Цитируется в G. B. and H. T., p. 37.

⁷⁴ Pietro Passi, *Della magic' arte, ouero della Magia Naturale*, Venice, p. 21. Cf. Secret, *article cit.*, p. 429–430. Я полагаю, что эксцентричный немецкий скульптор XVIII века, Ф. К. Мессершмидт, совмещавший строгий культ Гермеса Трисмегиста с тем, что сказано о пропорциях в “старой итальянской книге” (см. R. and M. Wittkower, *Born under Saturn*, London, 1963, p. 126 ff.) продолжил традицию, происходящую из венецианских академий.

Камилло, таким образом, не избежал нападок, которые всегда витали вокруг магических пассажей из “Асклепия”. И обвинение Пасси указывает, что “секрет” Театра действительно был задуман как магический секрет.

Искусство памяти претерпело в Театре значительные преобразования. В нем отчетливо различимы правила древнего искусства. Строение поделено на места памяти, на них, в свою очередь, располагаются образы памяти. Однако не кафедральный собор или готическая церковь выступают в качестве здания памяти, оно имеет ренессансные формы; теория этой системы также принадлежит Ренессансу. Эмоционально броские образы классической памяти, превращенные набожным Средневековьем в телесные подобию, здесь становятся магически могущественными образами. Религиозная направленность, унаследованная от памяти Средних веков, обращена к новым и дерзким задачам. Ум и память человека здесь “божественны” и способны, подогреваемые магией воображения, постигать высшую реальность. Герметически организованная память становится инструментом созидания мага, имажинативным средством, которое отображает божественный макрокосм в божественном микрокосме, позволяет постигать мир с высоты божественного уровня человеческого ума (*mens*). Искусство памяти превращается в оккультное искусство, в герметический секрет.

Когда Виглий, стоя в Театре с Камилло, спрашивает его о назначении работы, тот говорит о возможности зримо представить внутренний строй мысли, сокрытый в душе, — весь он может быть мгновенно ухвачен посредством созерцания образов. Камилло пытается указать Виглию на “секрет” Театра, но между ними лежит огромная и непреодолимая пропасть непонимания.

Однако оба они — дети своего времени, Ренессанса. Виглий представлял Эразма, ученого-гуманиста, по воспитанию и темпераменту противоположного мистической оккультной стороне Ренессанса, которой принадлежал Камилло. Встреча в Театре Виглия и Камилло — это не конфликт между севером и югом. К тому времени как произошла эта встреча, Корнелий Агриппа уже написал свою работу “Об оккультной философии”, и она принесла философию оккульт-

тизма всему северу. Встреча в Театре — это конфликт различных типов мысли, которые представлены в различных сторонах Ренессанса. Эразм и Виглий здесь представляют рациональный гуманизм. Иррационалист Камилло — представитель Ренессанса оккультного.

Для гуманиста эразмовского типа искусство памяти умерло, убитое печатными книгами, его связь с Средневековьем свидетельствовала лишь об анахронизме, это громоздкое искусство тяготит образованного человека. Оккультная традиция вновь восстановила искусство памяти, вдохнуло в него новые формы, примирило с новой жизнью.

Рационально настроенный читатель желал бы, вероятно, услышать обо всех идеях, руководивших человеком в то время. Фундаментальные изменения во внутренней организации души, на которые нам указывает система памяти Камилло, жизненно связаны с изменением во взглядах, которое положило исток новым течениям. Герметическая сосредоточенность на мире и его структурах породила импульс, обративший сознание человека к науке. Камилло ближе Эразма к научным движениям, которые пока еще скрыты под магической мантией, неясно шевелятся в венецианских академиях.

Тонкая художественная магия Камилло дает нам нечто для понимания творческого импульса, стоявшего за художественными достижениями Ренессанса, и постижения небесной гармонии совершенной соразмерности, которую художники и поэты умели воплощать в своих творениях.

Глава VII

ТЕАТР КАМИЛЛО И ВЕНЕЦИАНСКИЙ РЕНЕССАНС

Феномен Театра, некогда столь известный и так надолго забытый, затрагивает многие проблемы, лишь некоторые из них будут кратко рассмотрены в этой главе, хотя о самом Театре может быть написана целая книга. Преобразовал ли Камилло искусство памяти самостоятельно, или обновленные его формы были уже в общих чертах обрисованы тем флорентийским движением, которое служило ему источником вдохновения? Казался ли такой взгляд на память радикальным разрывом с предшествующей традицией памяти, или была какая-то непрерывность между старым и новым? И, наконец, что связывает тот монумент памяти, воздвигнутый Камилло в самой сердцевине венецианского Возрождения начала XVI столетия и в иные манифестации Ренессанса того места и времени?

Фичино, конечно же, был знаком с искусством памяти. В одном из своих писем он дает некоторые рецепты по усовершенствованию памяти, и, между прочим, делает следующее замечание:

Аристотель и Симонид мыслили полезным наблюдение определенного порядка запоминания. И в самом деле, порядок содержит пропорцию, гармонию и связность. И если предмет усваивается рядами, то когда мыслишь об одном, другое следует по естественной необходимости.¹

Симонид в этом контексте представляет классическое искусство, а объединение его с Аристотелем может означать классическое искусство, переданное схоластами. Насколько мне известно, пропорция и гармония — новые и весьма

¹ Ficino, *Opera*, ed. cit., p. 616; P. O. Kristeller, *Supplementum Ficinianum*, 1937, I, p. 39.

значительные добавления, которые Фичино внес в традицию искусной памяти. Фичино, следовательно, располагал всем необходимым материалом для создания того, что осуществил Камилло, — для размещения герметического искусства в здании памяти, сложенного из талисманых, астральных мифологических образов, которые он создавал с удивительным изяществом. В *De vita coelitus comparanda* он говорит об “образе мира”.² Идея создания такого образа внутри художественного архитектурного строения, где искусно размещены образы астральной памяти, была конгеннальна Фичино. Не можем ли мы объяснить некоторые особенности фичиновского способа воображения, в частности, флуктуирующие значения, которые он приписывает одному и тому же образу — к примеру, образу Трех Граций³ — так, что один и тот же образ продумывается как бы на различных уровнях, как в Театре Камилло?

Насколько мне известно, в работах Пико дела Мирандолы не упоминается об искусстве памяти, хотя вступительные слова его “Речи о достоинстве человека” могли бы вызывать в представлении образ здания памяти Камилло:

Я читал в рукописях арабов, что Абдулла Сарацин, когда его спросили, что ему представляется наиболее достойным удивления в театре мира (*mundana scaene*), ответил, что ничто не может быть превосходнее человека. И это совпадает с известным высказыванием Меркурия Трисмегиста, “Что за чудо человек, о Асклепий!”.⁴

Пико, конечно, говорит здесь о мире как о театре только в общем смысле, как о хорошо известном топосе.⁵ И все же описание Театра Камилло настолько богато переключками с “Речью”, что, возможно, ее прямая аллюзия на герметического человека, правящего в театре мира, могла бы натолкнуть на идею использования формы театра для созда-

² См. G. B. and H. T., p. 73 ff.

³ О различных толкованиях образа Трех Граций у Фичино см. E. H. Gombrich, *Botticelli's Mythologies: A Study in the Neoplatonic Symbolism of his Circle*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, VIII (1945), p. 32 ff.

⁴ Pico della Mirandola, *De Hominis dignitate*, ed. cit., p. 102.

⁵ О топосах театра см. E. R. Curtius, *European Literature in the Latin Middle Ages*, London, 1953, p. 138 ff.

ния герметической системы памяти.⁶ Остается неизвестным, существовал ли у Пико замысел создания “театра мира”, в котором бы получили выражение проекты, изложенные им в “Гептапле”, подобно тому, как это сделано в Театре Камилло.

Пусть наши предположения будут иметь лишь спорадический характер, однако мне кажется неправдоподобным, что оккультная система памяти была изобретена самим Камилло. Более вероятно, что он, находясь в атмосфере Венеции, только выявил внутренний смысл герметических и Каббалистических влияний на структуру классического искусства памяти, которые до него в общих чертах уже были выписаны Фичино и Пико. И все же тот факт, что его Театр повсюду принимается как новое и поразительное достижение, показывает, что он был первым, кто подвел прочный фундамент под оккультную память Ренессанса. И, что касается интересов историка искусства памяти, его Театр — первая значительная веха на пути прохождения искусства памяти через герметические и каббалистические течения ренессансного неоплатонизма.

Невозможно, как полагают, установить связь между оккультным преобразованием искусной памяти и ранней традицией памяти. Но обратимся еще раз к плану Театра.

Сатурн был планетой меланхолии, хорошая память была свойственна меланхолическому темпераменту, и память являлась частью Благоразумия. В Театре это показано в ряду Сатурна, где на уровне Пещеры мы видим распространенный символ времени — головы волка, льва и собаки, знаменующие прошлое, настоящее и будущее. Этот символ мог служить также символом Благоразумия и трех его частей — *memoria*, *intelligentia*, *prudentia*, как на известной картине Тициана “Благоразумие” (ил. 8а), где человеческое лицо расположено над головами трех этих животных. Камилло, который вращался в высших литературных и художественных кругах Венеции, по слухам, знал Тициана,⁷ во всяком случае, он должен был знать о головах трех этих животных как о символе Благоразумия в его временном аспекте. Теперь,

⁶ Как указывает на это Secret, *art. cit.*, p. 427.

⁷ Altani di Salvadoro, p. 266.

рассматривая сатурнический ряд Театра, мы понимаем, что образ изрыгающей огонь Кибелы на уровне Пира означает Ад. Так в Театре представлена часть Благоразумия — память о Преисподней. Кроме того, образ Европы и быка на уровне Пира в ряду Юпитера обозначает истинную религию, или Рай. Образ Бездны Тартара на уровне Пира в Марсе обозначает Чистилище. Образ сферы с десятью циклами на уровне Пира в Венере — Земной Рай.

Так, под роскошной ренессансной внешностью Театра все еще хранится искусная память дантевского типа. Что лежит в сундуках или коробках под образами Ада, Чистилища, Земного Рая и Рая в Театре? Конечно, едва ли речи Цицерона. Они должны быть заполнены проповедями. Или канцонами Божественной комедии. Во всяком случае, в этих образах сохраняются следы предшествующей традиции использования и интерпретации искусной памяти. Более того, возможно наличие некоторых связей между подвижными причинами Театра Камилло и оживлением в Венеции интереса к доминиканской традиции памяти. Как уже отмечалось, Людовико Дольче, проворный производитель литературы, подающей надежды на популярность, написал предисловие к избранному изданию работ Камилло, включавшему *L'Idea del Teatro*, где он говорит о “более божественном нежели человеческом уме” Камилло. Десятью годами позже Дольче заявил о себе работой о памяти, написанной на весьма элегантном итальянском и в изысканной диалогической форме,⁸ где за образец взята *De oratore* Цицерона; один из участников диалогов носит то же имя, что и цicerоновский Гортензий — Гортензио. Эта маленькая книжка выполнена в *volgare* венецианского цicerонианства — классической риторики Италии, которой в точности соответствует стиль бембийской школы, к которой, в свою очередь (как выяснится позднее) принадлежал Камилло. Но что представляет собой этот новомодный диалог о памяти пера Дольче, преемника Камилло? Это перевод, или, скорее, адаптация “Скопления” [Congestion] Ромберха. Косная латынь немецких доминиканцев переработана в элегантный итальянский диалог, неко-

⁸ L. Dolce, *Dialogo nel quale si ragiona del modo di accrescere et conservar la memoria*, 1562 (1575, 1586).

торые примеры модернизированы, но основа книги — Ромберх. В сладкозвучии “цицероновского” итальянского Дольче слышен схоластический довод, что в памяти следует задействовать образы. В точности воспроизведена диаграмма Ромберха; мы еще раз видим его космическую диаграмму искусной памяти дантевского толка и ужасающую фигуру Грамматики, унизанную буквами наглядного алфавита.

Среди дольчианских прибавлений к тексту Ромберха есть одно, уже отмечавшееся ранее, в котором он проводит аллюзию на Данте как на проводника к памяти об Аде.⁹ Прочие его добавления представляют собой модернизацию ромберховских советов для лучшего запоминания, упоминаются картины современных художников, которые следует использовать в качестве образов памяти.

Например:

Если мы хотя бы в некоторой степени причастны искусству живописцев, мы оказываемся удачливее в создании образов нашей памяти. Если ты хочешь запомнить фабулу мифа о Европе, в качестве памятного образа ты можешь использовать живопись Тициана; то же и с Адонисом, и с любым другим сюжетом, профанным или сакральным, — выбирай фигуры, которые тебя взволновали, а затем пробуждай память.¹⁰

Так, обращаясь к образам Данте, дабы помнить об Аде, Дольче советует также использовать современные мнемонические образы, опираясь на изображенные Тицианом мифологические фигуры.

Публикация книги Росселия в Венеции в 1579 году, — еще одно свидетельство популярности прежней традиции памяти. Эта книга предстает и как яркое проявление искусной памяти дантевского типа, и как отражение некоторых новейших тенденций. Примером тому служит решение Росселия “поместить” выдающихся деятелей искусств и наук в памяти в качестве памятных образов. Эта древнейшая традиция, уходящая к возрождаемой греческой античности, когда Вулкан изображался для обозначения металлургии, средневековое проявление которой мы можем видеть в

⁹ См. выше, с. 122.

¹⁰ Dolce, *Dialogo*, p. 86 *recto*.

Главной Башне, на фреске, восхваляющей Фому Аквината, продолжена Росселием:

Так, к грамматике я помещаю Лоренцо Валла или Присциана; к риторике я помещаю Марка Туллия; к диалектике — Аристотеля, так же и к философии; к теологии — Платона... к живописи — Фидия или Зевксиса... к астрологии — Атласа, Зороастра или Птолемея; Архимеда к геометрии, к музыке — Аполлона, Орфея...¹¹

Рассматриваем ли мы в наше время Рафаэлеву “Школу в Афинах” как пригодную для запоминания и “помещаем” ли его Платона к теологии, его Аристотеля — к философии? В том же отрывке Росселий “помещает” Пифагора и Зороастра как представляющих магию в перечень фигур, способствующих запоминанию добродетелей. Интересно, что магия относится к добродетелям, и это еще одно указание в книге Росселия на то, что доминиканская традиция памяти развивается новыми направлениями.

Слияние неоплатонизма с ранней традицией памяти имеет место и в “Плутософии” францисканца Джезуальдо, опубликованной в 1592 году в Падуе.¹² Джезуальдо открывает главу об искусстве памяти цитатами из фичиновской *Libri de vita* (Джезуальдо мог бы оказать помощь в еще только предстоящих попытках разрешения проблемы отношения Фичино к традиции памяти). Память ему является в трех ипостасях: она подобна Океану, отцу вод, поскольку из памяти проистекают все слова и мысли; она подобна небесным истечениям и свету; она также есть божественное в человеке, образ Бога в душе. В другом месте он сравнивает память с высшей небесной сферой (зодиаком) и высшей наднебесной сферой (сферой Серафима). Очевидно, что Джезуальдова память располагается посреди трех миров так же, как это представлено в замысле Театра. И однако после его фичиновских и камилловских предварительных замечаний обширную часть исследования Джезуальдо посвящает старинным мнемоническим предметам.

Таким образом, мы видим, что новый тип оккультной памяти накладывался на старую традицию, что громады монашеских проповедей о воздаянии и наказании или предос-

¹¹ Rosselius, *Thesaurus*, p. 113 *recto*.

¹² Еще одно издание: Виченца, 1600 г.

тережения “Божественной Комедии” могли звучать либо скрываться под поверхностью нового стиля ораторского искусства и его способом устроения памяти и что обнаруженные нами в Театре Камилло Ад, Чистилище и Рай принадлежат общей атмосфере слияния старого стиля с новым. Оккультный философ Ренессанса обладал огромным даром не замечать различий и усматривать только сходства. Фичино удалось успешно совместить *Summa* Фомы Аквинского со своей платонической теологией, и наступила бы величайшая путаница, если бы он и его последователи не заметили в конце концов различий между указаниями Аквината относительно “телесных подобий” в памяти и астральными образами памяти оккультной.

Камилло принадлежал не к флорентийскому Ренессансу конца XV столетия, а к венецианскому начала XVI, в котором флорентийские влияния присутствовали, но приняли характерные венецианские формы. Одной из отличительных черт этого очага Возрождения было цicerоновское искусство красноречия.

Замечания об искусстве памяти в *De oratore*, работе, которой старательно подражали цicerонианцы, пользовались непререкаемым авторитетом в тех светских кругах. Камилло сам был оратором и преемником кардинала Бембо, лидера “цicerонианцев”, ему он посвятил свою латинскую поэму о Театре.¹³ Система памяти Театра приспособлена для запоминания всех понятий, которые встречаются в работах Цicerона; в коробках под образами хранятся речи Цicerона. Эта система, с ее герметико-каббалистическим обоснованием и философией, принадлежит миру венецианского красноречия, как и система “Цicerониануса”, намеревавшегося переработать речи Цicerона в *volgare*. Таков был материал, который Камилло доставал из коробок и с таким жаром цитировал Виглию.

С появлением Театра искусство памяти возвращается к своему классическому положению как части риторики, ис-

¹³ Латинское стихотворение Камилло, посвященное Бембо, в котором упоминается о Театре, можно найти в парижской рукописи, Lat. 8139, item 20. Об упоминаниях о Камилло и Бембо см. *Luriti*, p. 79, 81.

куству, которым владел великий Цицерон. Однако это уже не “прямая мнемотехника”, которой пользовались цицеронианцы Венеции. Один из наиболее чистых феноменов Ренессанса, оживление цицероновского искусства красноречия, тесно связан здесь с магико-мистической стороной памяти. И то, с чем была связана память ораторов Венеции, имело большое значение для Эразма, который выступил против цицеронианцев Италии в своей широко известной работе “Цицеронианус”. Резкий анонимный ответ на эту работу, защищавший цицеронианцев и нападавший лично на Эразма, был опубликован в 1531 году. Автором его был Юлий Цезарь Скалигер, но, поскольку он тогда не был еще достаточно известен, подозрения пали на Джулио Камилло. Виглий верил им, и ошибочное убеждение, что Камилло напал на его знаменитого друга, стоит за теми его посланиями Эразму, в которых он рассказывал о Театре.¹⁴

Никто до сих пор не высказывал подозрения в том, что нападки Эразма на цицеронианцев питаются отвращением к оккультной направленности. Это равно могло и не могло послужить причиной таковых. Но как бы ни оценивалась полемика в “Цицеронианусе”, она не должна изучаться без упоминания о Театре Камилло и о той славе, которая гремела о нем в венецианских академиях.

Распространение академий было особым феноменом венецианского Ренессанса, и Камилло — типичный венецианский академик. Говорят, он сам основал академию.¹⁵ Некоторые из сохранившихся его рукописей, вероятно, появились как академические лекции; и его Театр более сорока лет был предметом обсуждений в Академии Венеции. Это была *Academia degli Umanici*, в 1587 году основанная Фабио Паолини, который опубликовал увесистый фолиант под названием *Hebdomades*, где излагаются речи, произнесенные в том заведении. Он разбит на семь книг, в каждой из которых по семь глав, и семерка является мистической темой всей работы.

¹⁴ См. Erasmus, *Epistolae*, IX, 368, 391, 398, 406, 442; X, 54, 98, 125, 130 etc.; см. также Christie, *Etienne Dolet*, p. 194 ff.

¹⁵ *Luriti*, p. 78.

Д. П. Уолкер¹⁶ тщательно исследовал объемистый труд Паолини. Он рассматривает его как проявление оккультной сердцевины ренессансного неоплатонизма, представленного в развитии, вызванном перемещением этого учения из Флоренции в Венецию. Здесь семена герметизма падают на венецианскую почву. В семичастной структуре Паолини излагает “не только теорию всей фичиновской магии, но и целый комплекс теорий, частью которого она является”.¹⁷ Он цитирует отрывок из “Асклепия” и, насколько отваживается, продвигается по магическому пути. К этому можно добавить, что он проявляет также интерес к Каббале и ангельской магии Тритемия, называя имена ангелов Каббалы, сопутствующих планетам, в той же транскрипции, как они даны у Камилло.¹⁸

Одной из главных задач Паолини и его Академии, судя по “Гебдомадам”, было применение магических теорий к основному предмету интереса венецианцев, искусству красноречия. Фичиновские проекты “планетарной музыки”, направленные на стяжание энергий планет посредством музыкальных гармоний, были перенесены Паолини на искусство красноречия. “Он был убежден”, говорит Уолкер, “что как одним только правильным совмещением тонов можно придать музыке энергию планет, так и надлежащим смешением “форм” можно достичь небесной силы выражения. Состав (форм) должен иметь что-либо общее с числом семь, а нечто, что укрыто в самих вещах, есть созвучие слов, фигуры речи и семь идей Гермогена, то есть основные достоинства хорошей речи”.¹⁹

¹⁶ Об академии Паолини, “Гебдомадах” и упоминаниях в последних о Театре Камилло см. Walker, *Magic*, p. 126–144, 183–185.

¹⁷ *Ibid.*, p. 126.

¹⁸ F. Paolini, *Hebdomades*, Venice, 1589, p. 313–314. Паолини указывает, что об этих семи ангелах и их силах можно прочесть в книге Тритемиуса *De septem secundadeis*, которая является трактатом по “практической Каббале”, или колдовству.

¹⁹ Walker, *Magic*, p. 139–140. Уолкер указывает, что интерес Паолини к семи формам величественной речи имеет отношение к Гермогену (гречес-

Прямая связь идей магического красноречия Паолини с системой памяти Камилло, предназначавшейся для ораторов и основывавшаяся на числе семь, бросается в глаза, и действительно, Паолини приводит большие цитаты из *L'Idea del Teatro*, в которых описывается семеричная конструкция, а за основание принимается число планет — семь.²⁰ “Гебдомады” можно поставить в один ряд с самыми выдающимися творениями, поскольку в них выявляются такие основания Театра, о которых сам Камилло никогда не писал. Из этой работы мы узнаем, что “планетарная оратория” задумывалась так, что должна была производить на слушателей эффект, подобный мифическому эффекту античной музыки, поскольку сила слов говорящего активизировалась бы стянутыми к ним воздействиями планет.

“Гебдомады” открыли нам “секрет” Театра, которого иначе мы никак не могли бы постичь. Как система памяти ораторского искусства сопровождается магическим воздействием, поскольку базируется на основополагающей Семерке, так и Театр магически усиливает речи, которые оратор запоминает с его помощью, связывая их с силами планет, благодаря которым речь должна оказывать магический эффект на слушателей. Возможно, не последнюю роль здесь играет художественная интерпретация магии изваяний “Асклепия”. Связь правильных и совершенных и, следовательно, магических форм речи с магией образов памяти может быть проявлена интерпретацией магической силы изваяний, поскольку своей силой они обязаны отображению небесной гармонии в их совершенных формах. Поэтому совершенные пропорции магического лика Аполлона должны порождать со-

²⁰ *Hebdomades*, p. 27, цитируется *L'Idea del Teatro*, p. 14; cf. Walker, *Magic*, p. 141.

ἐῖπὸ ἀσπίδὸ ὀδοῖα ἢ δεοῖδεα ῥαδαῖα ποῖαδὲ ἰαοῖε ὑδῦ), εἰοῖοῦε, ἀεαῖι, ἡαῦραι ἢ ἱεῖ-
δεεῖε “ἡαῖεοῦ”. Εἰαῖεεῖ δαεαῖ ἰδῖαεῦε εἰοῖαδᾶν ἐ Ἀαδῖααῖο; ἦι. *Discorso di M. Giulio Camillo sopra Hermogene*, in *Tutte le opere*, ed. cit., II, p. 77 ff.

Паолини замечает, что Скалигер был убежден в истинности семи форм и демонстрировал их “quasi in Theatrum” (*Hebdomades*, p. 24). Известно, о какой работе Скалигера тут может идти речь, но это замечание указывает, что Паолини причислял оппонента Эразма к мистической школе риторики и памяти — “Семерке”.

вершенную соразмерность и, следовательно, магичность речи о солнце. Маги Венеции представляют нам тончайшие истолкования ренессансной магии.

Теперь мы начинаем понимать, почему Театр Камилло пользовался столь огромной известностью. Для тех, кто находился вне оккультной традиции Ренессанса, Театр — произведение шарлатана и мошенника. Для тех же, кто был внутри нее, Театр обладал безграничным очарованием. В нем открывается, как Человек, это величайшее из чудес, способный овладеть силами космоса с помощью Магии и Каббалы, как сказано о том в Речи Пико о достоинстве человека, может вызывать магические силы, будучи оратором, опирающимся в своей речи на память, органически встроенную в соразмерность мировой гармонии. Франческо Патрици, герметический философ из Феррары, восторженно говорит, что Камилло снимает путы, высвобождает из тесных рамок наставления мастеров риторики, заставляя их проникать в “самые отдаленные уголки Театра всего мира”.²¹

В античной теории риторики искусство красноречия тесно переплетено с поэзией, Камилло, продолжатель поэтических начинаний Петрарки, прекрасно это сознает. И мы с каким-то изумлением — как будто спотыкаясь на чем-то странном — обнаруживаем, что о Камилло с благосклонностью отзываються оба величайших поэта Италии XVI века. В ариостовском “Неистовом Роланде” Джулио Камилло представлен как “тот, кто указал на ровный и короткий путь к высотам Геликона”.²² А Торкватто Тассо в одном из своих диалогов пространно рассуждает по поводу секрета, открытого Камилло королю Франции, замечая, что Камилло был первым со времен Данте, кто указал на риторику как род поэзии.²³ То, что мы находим Ариосто и Тоссо в свите поклонников Ка-

²¹ Предисловие Патрици к *Discorso* Камилло (*Tutte le opere*, ed. cit., II, p.74). Патрици также восхваляет Камилло в своей собственной работе *Retorica* (1562). О Камилло и Патрици см. E. Garin, *Testi umanistici sulla retorica*, Rome—Milan, 1953, p. 32–35.

²² *Orlando furioso*, XLVI, 12.

²³ Torquato Tasso, *La Cavaetta ovvero de la poesia toscana* (*Dialoghi*, ed. E. Raimondi, Florence, 1958, II, p. 661–663).

милло, заставляет нас отказаться от точки зрения, с которой Театр предстает исторически малозначным явлением.

Еще одно проявление Ренессанса, в котором слышен тон, заданный Театром, — это символические изображения в форме *impresa*, эмблем. Некоторые образы в Театре весьма сходны с *imprese*, над разработкой стилией которых трудились и современники Камилло в Венеции. Как уже отмечалось, эмблемы сопоставимы с образом памяти и в комментариях к ним часто видны проблески герметико-каббалистического мистицизма, которым пронизан Театр. Примером здесь служит эмблема Русцелли, изображающая поворачивание гелиотропа вслед солнцу, в комментарии к ней поясняется множество заложенных в эмблеме указаний на Гермеса Трисмегиста и Каббалу.²⁴ Среди символов Ахилло Бокки, который, как и многие из тех, кто писал в то время о символах и *impresa*, входил в окружение знаменитого Камилло, мы видим фигуру (фронтиспис) Меркурия в крылатом головном уборе, он держит в руках не кадуцей, а семиствольный подсвечник Апокалипсиса.²⁵ Стихотворение на латыни рядом с рисунком поясняет, что это — Меркурий Трисмегист, он приложил палец к губам, призывая к молчанию. Этот рисунок можно рассматривать как символическое высказывание о Театре, о его герметической тайне и мистической Семерке.

Театр, таким образом, стоит в самом сердце Ренессанса Венеции, органически переплетаясь с наиболее характерными его проявлениями, каковы искусство красноречия, особый строй воображения и также архитектура. Возрождение венецианскими архитекторами идей Витрувия, кульмина-

²⁴ G. Ruscelli, *Imprese illustri*, Venice, 1572, p. 209 ff. Русцелли утверждает, что знал Камилло (*Trattato del modo di comporre in versi nella lingua italiana*, Venice, 1594, p. 14). Еще один последователь Камилло, Алессандро Фарра, в своей работе *Setternario della humana riduzione*, Venice, 1571, рассуждает о философии *impresa*.

²⁵ Achilles Bocchius, *Symbolicarum quastionum . . . libri quinquе*, Bologna, 1555, p. CXXXVIII. Многие из символов посвящены Камилло. Джон Ди в своей *Monas Hieroglyphica* (Antwerp, 1564) приписывает семи планетам символы, отдельные черты которых свидетельствуют об их соотносительности с Меркурием; эти символы указывают на тот же план, что и изображаемый Бохиусом Меркурий с семиствольным подсвечником. Так, позже Якоб Беме будет герметическим образом рассуждать о семи формах своей духовной алхимии.

цией которого стал Палладио, представляет собой один из наиболее заметных следов венецианского Ренессанса, и здесь Камилло, реконструирующий театр Витрувия в соответствии со своими мнемоническими задачами, также занимает центральную позицию.

Классический театр, как он описан у Витрувия, призван отображать мировые пропорции. Расположение семи сходен зрительного зала и пяти выходов к сцене задается вершинами четырех равносторонних треугольников, вписанных в окружность, центр которой совпадает с центром оркестры. Эти треугольники, говорит Витрувий, соответствуют *trigona*, которые астрологи вписывают в зодиакальный круг.²⁶ Так, круглая форма театра отображает зодиакальный круг, а семь проходов между рядами и пять выходов к сцене соответствуют сорасположенности двенадцати знаков и четырех треугольников, устанавливающих связи между ними. Эта структура видна на плане Римского театра (ил.9а), содержащемся в комментариях Даниеля Барбаро к Витрувию, которые впервые были опубликованы в 1556 году в Венеции.²⁷ В иллюстрациях к ним заметно влияние Палладио.²⁸ На этом плане отражено преобразование римского театра, которое осуществил Палладио. Мы видим здесь четыре треугольника, вписанные в окружность театра. Основание одного из них задает расположение *frons scaene*, а его вершина сонаправлена центральному проходу зрительного зала. Другие шесть вершин треугольников отмечают положение шести остальных проходов; и пять вершин обозначают места для пяти дверей на *frons scaene*. Таков был витрувианский театр; Камилло удерживал его в памяти, но изменил, иначе расположив образы, декорировав ими не пять дверей сцены, а воображаемые врата семи сходен в зале. Но хотя он, исходя из своих собственных задач, и искал театр Витрувия, он, конечно же, соразмерялся с астрологической теорией, лежащей в основании театра. Его Все-

²⁶ Vitruvius, *De architectura*, Lib. V, cap. 6.

²⁷ Vitruvius, *De Architectura cum commentariis Danielis Barbari*, Venice, 1567, p. 188.

²⁸ См. R. Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, London, Warburg Institute, 1949, p. 59.

мирный Театр Памяти был задуман так, чтобы демонстрировать божественную пропорциональность мира, как по своей архитектуре, так и по образному убранству.

Камилло возводил свой Театр как раз в тот период, когда в Венеции полным ходом шло возрождение античного театра, импульс чему задали гуманисты, вновь открывшие тексты Вергилия.²⁹ Кульминационной точкой этого движения стал Teatro Olimpico (ил. 96), спроектированный Палладио и возведенный в Виченце в пятидесятых—восемидесятых годах. Идея камилловского Театра, популярность которого в то время была столь широка и который так долго оставался предметом академических дискуссий, не могла не оказать влияния на Барбаро, равно как и на Палладио. Мифологические образы, которыми убрана *frons scaene* театра Олимпико, выполнены нетрадиционно. Очевидно, что этот театр не представляет собой элементарной реверсии витрувианского в отличие от Театра Камилло, где расписанные образами двери перенесены со сцены в зал. И все же он определенно наделен нереальным, подвластным лишь строю воображения свойством.

В этих главах мы попытались воспроизвести идею исчезнувшего деревянного театра, слава о котором раскатилась не только по всей Италии, но достигла и французской столицы. Почему он кажется связанным со многими сторонами Ренессанса столь таинственными узами? Мне думается, причина здесь в том, что в нем представлен новейший ренессансный проект души, изменения, произошедшие в памяти, откуда внешние проявления черпали свою силу. Человек Средневековья вынужден был использовать одну из своих низших способностей, воображение, для создания телесных подобий. Это было уступкой его немощи. Человек Ренессанса, посвященный в герметические тайны, верит, что наделен божественными силами. Он способен создать магическую память, с помощью которой он постигает мир, отображая божественный микрокосм в микрокосме своего божественного

²⁹ См. H. Leclerc, *Les origines italiennes de l'architecture theatrale moderne*, Paris, 1946, p. 51 ff.; R. Klein, H. Zerner, *Vitruve et le theatre de la Renaissance italienne*, in *Le Lieu theatral a la Renaissance*, ed. J. Jacquot, Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1964, p. 49–60.

разума. Магия небесных пропорций перетекает из его всемирной памяти в магические слова его поэзии и ораторского искусства, в совершенные пропорции искусства и архитектуры. В строении души произошло нечто такое, что высвобождает новые силы, и понять природу этого внутреннего события нам поможет анализ еще одного проекта искусной памяти.

Глава VIII

ЛУЛЛИЗМ КАК ИСКУССТВО ПАМЯТИ

Хотя вместе с Камилло мы подошли к эпохе Ренессанса, в этой главе нам необходимо вновь обратиться к Средним векам. Ведь именно здесь зародился еще один вид искусной памяти, который просуществовал на протяжении всей эпохи Возрождения и сохранился позднее, — сочетание его с классическим искусством памяти в некоем новом единстве, посредством чего память с необходимостью достигала бы небывалых высот проницательности и могущества, являлось заветной целью многих умов Возрождения. И этим искусством памяти было искусство Раймунда Луллия.

Луллизм и его история — предмет необычайно сложный, и сведения для прояснения его все еще недостаточны. Великое множество сочинений самого Луллия, часть которых до сих пор не опубликована, объемистые тома, оставленные его последователями, и невероятная запутанность луллизма не позволяют с точностью определить, что представляет собой это, несомненно, основополагающее направление в европейской традиции. И мне остается только написать одну, небольшую главу, в которой мне бы хотелось изложить некоторые идеи относительно того, чем, собственно, было “Искусство” Раймунда Луллия, почему оно относится к искусству памяти, чем оно отличается от классического искусства и как луллизм был преобразован ренессансными формами классической искусной памяти.

Очевидно, я стремлюсь к невозможному, но такая попытка должна быть предпринята, поскольку в ходе дальнейшего нашего исследования нам потребуется какой-то очерк луллизма. Эта глава основывается на двух моих статьях, посвященных Раймунду Луллию;¹ она ориентирована на сравнение луллизма как искусства памяти с классическим искусст-

вом; нас будет интересовать не только “подлинный” луллизм, но и ренессансное его истолкование, поскольку оно, именно оно значимо для последующих этапов нашей истории.

Раймунд Луллий был примерно лет на десять моложе Фомы Аквинского. Его “Искусство” появилось как раз в то время, когда в самом расцвете находилась средневековая форма классического искусства памяти, как оно представлено и разработано у Альберта и Фомы. Родившийся примерно в 1235 году на Майорке, свои молодые годы он провел в качестве придворного и трубадура. (Он не получил сколько-нибудь систематического схоластического образования). Около 1272 года на Маунт-Ранде, одном из островов Майорки, ему было видение, во время которого он узрел атрибуты Бога — благодать, величие, вечность и т. д., включая и все творение в целом, и осознал, что может быть создано Искусство, опирающееся на эти атрибуты, — оно будет универсально, поскольку основано на подлинной реальности. Вскоре он разработал первый вариант своего “Искусства”. Весь остаток его жизни был посвящен написанию книг об “Искусстве”, созданию разнообразных его версий, последняя из которых — *Ars Magna* 1305–1308 годов, и ревностной пропаганде искусства. Умер Луллий в 1316 году.

Один из аспектов Луллиева “Искусства” есть искусство памяти. Его основа, божественные атрибуты, складываются в тринитарную структуру, что, по мнению Луллия, является отображением Троицы; он также убежден, что искусство пригодно для всех трех способностей души, о которых Августин говорил как об отображении Троицы в человеке. Как *intellectus* оно являлось искусством познания, или отыскания истины; как *voluntas* оно было искусством направления воли на любовь к истине; как *memoria* это было искусство памяти для запоминания истины.² Напомним, что искусная память входила в *memoria* как в одну из частей схоластической добродетели Благоразумия, как *memoria*; другие части — *in-*

¹ *The Art of Ramon Lull: An Approach to it through Lull's Theory of the Elements*, Jour-

nal of the Warburg and Courtauld Institutes, XVII (1964), p. 115–173; Ramon Lull and John Scotus Erigena, *ibid.*, XXIII (1960), p. 1–44. Ниже эти статьи будут обозначаться как: *The Art of R. L.* и *R. L. and S. E.*

telligentia, prudentia. Луллий, без сомнения, был знаком с доминиканским искусством памяти, повсюду набиравшим в то время силу, и его действительно тянуло к доминиканцам, он пытался привлечь внимание ордена к своему “Искусству”, однако безуспешно.³ Другой великий орден странствующих монахов, францисканский, проявил интерес к Луллию, и луллизм в последующей своей истории часто был связан с орденом св. Франциска.

То, что два великих метода Средневековья, классическое искусство памяти в его средневековой интерпретации и “Искусство” Раймунда Луллия, оба, каждый по-своему, были восприняты орденами нищенствующих монахов, один — доминиканцами, другой — францисканцами, имеет немалую историческую значимость, — благодаря подвижности монахов эти методы с легкостью распространились по всей Европе.

Хотя один из аспектов “Искусства” Луллия можно назвать искусством памяти, следует особо подчеркнуть, что почти по каждому пункту оно радикально отличается от классического искусства памяти. И прежде чем мы приступим к луллизму, мне хотелось бы кратко указать на эти отличия.

Обратимся, прежде всего, к их происхождению. Луллизм, как искусство памяти, не вытекает из классической риторической традиции в отличие от классического искусства. Он принадлежит философской традиции, августиновскому платонизму, на который наложилось более сильное влияние неоплатонизма. Луллизм претендовал на познание первых причин, названных Луллием божественными достоинствами. Все Луллиевы искусства основаны на этих *dignitates Dei*, которые сами по себе суть божественные имена или атрибуты, хотя они же — и первые причины, как в неопла-

² См. *The Art of R. L.*, p. 162; также T. et J. Carreras y Artau, *Historia de la filosofia espacola*, Madrid, 1939, 1943, I, p. 543 ff. Определение трех способностей души в отношении Троицы Августин дает в трактате “О Троице”.

³ По крайней мере, три раза обращался Луллий к Великому совету доминиканского ордена с предложением о рассмотрении его “Искусства”; см. E. A. Press, *Ramon Lull, A Biography*, London, 1929, p. 153, 159, 192, 203.

тонической системе Скота Эуригены, который оказал на Луллия сильное влияние.

Иное мы видим в схоластической памяти, происходящей от риторической традиции и претендующей лишь на облачение духовных интенций в телесные подобию, а не на обоснование памяти философскими “реалиями”. Это расхождение указывает на фундаментальное философское отличие луллизма от схоластики. Хотя Луллий жил в эпоху величайшего расцвета схоластики, по духу он был, скорее, человеком двенадцатого, а не XIII столетия, платоником, реакционером, тяготеющим к христианскому платонизму Ансельма и Сен-викторской школы, со значительной примесью ригористического неоплатонизма Скота Эуригены. Луллий не был схоластом, он был платоником, и в своих попытках основать память на божественных именах, которые в его понимании граничили с платоновскими Идеями,⁴ он ближе к Ренессансу, нежели к Средним векам.

Во-вторых, в луллизме, как он изложен самим Луллием, мы не найдем ни использования образов классического искусства памяти, ни попыток пробудить память эмоциональными и драматическими телесными подобию, которые дали жизнь столь плодотворному взаимодействию искусства памяти с изобразительными искусствами. Идеи, о которых рассказывает его “Искусство”, Луллий обозначил прописными буквами, что придает луллизму почти алгебраический, абстрактно- научный характер.

Наконец, и это, вероятно, наиболее значимый для истории мышления аспект луллизма, Луллий привносит в память движение. Фигуры его искусства, на которых нанесены буквенные обозначения Идеи, не стоят на месте, а вращаются. Одна из фигур составлена из концентрических кругов, на которых изображены различные буквы, и когда круги вращаются, создаются комбинации идей. В другой вращающейся фигуре вписанные в круг треугольники отбирают связанные между собой идеи. Механизм несложный,

⁴ Сам Луллий никогда не употреблял слово “Идея” по отношению к божественным Именам, однако у Скота творящие Имена отождествляются с Идеями Платона.

но революционный по своему замыслу: продемонстрировать движение души.

Представьте себе огромные средневековые энциклопедические схемы, в которых все знание упорядочено в неподвижных разделах и которые приобретают еще более статичный характер в усеянных образами строениях памяти классического искусства. И — луллизм, с его алгебраическими знаками, разбивающими статичные схемы на обновляющиеся комбинации, которые образуются во вращающихся кругах. Первое искусство более художественно, но второе — более научно.

Для самого Луллия величайшей целью Искусства была цель проповедническая. Он верил, что, если ему удастся убедить иудеев и мусульман практиковать его искусство, они обратятся в христианство. Ведь Искусство основывалось на религиозных понятиях, общих всем трем великим религиям, а также на элементарной структуре природного мира, общепринятой в науке того времени. Исходя из общих предпосылок, “Искусство” будет демонстрировать необходимость Троицы.

Общие религиозные понятия — это Имена Бога, называющие его благим, великим, вечным, премудрым и т. д. Эти божественные Имена плотно вплетены в христианскую традицию; многие из них упоминаются у Августина и подробно перечислены в книге *De divinis nominibus* Псевдо-Дионисия. В ней можно найти почти все имена, употребляемые Скотом Эригеной и Луллием.⁵

Божественные имена составляют фундамент иудаизма, особенно того вида иудейского мистицизма, который известен как Каббала. Испанские иудеи, современники Луллия, сосредоточенно размышляли над божественными именами под влиянием Каббалы, учение которой было широко распространено тогда в Испании. Основной текст Каббалы, книга Зогар, была написана именно там, во времена Луллия. Сфирот Каббалы есть действительные божественные имена, принципы творения. Сакральный алфавит иврита, выражаясь мистическим языком, хранит в себе все Имена Бога. Одна из процедур разрабатывавшейся в Испании каббали-

⁵ См. R. L. and S. E., p. 6 ff.

стической традиции заключалась в медитации над буквами еврейского алфавита, комбинировании их и восстановлении из них Имен Бога.⁶

В магометанстве, особенно в мистической его форме, суфизме, также большое внимание уделяется размышлению над именами Бога. Учение о таких медитациях было, в частности, разработано суфийским мистиком Мохидином, и высказывалось предположение о влиянии его на Луллия.⁷

Все Луллиевы искусства основываются на именах или атрибутах Бога, на таких понятиях, как *Bonitas, Magnitudo, Eternitas, Potestas, Sapientia, Voluntas, Virtus, Veritas, Gloria* (Благость, Величие, Вечность, Сила, Премудрость, Воля, Добродетель, Истина, Слава). Эти понятия Луллий называет “божественными достоинствами”. Они составляют основу для “девяти” форм Искусства. Остальные его формы добавляют к этому перечню иные божественные имена или атрибуты и основываются на большем количестве таких имен или достоинств. Эти понятия Луллий обозначает заглавными буквами. Девять перечисленных имен обозначаются буквами **BCDEFGHIK**.

Основные божественные имена укореняют Искусство, во всех его формах, общих для христианства, иудаизма и магометанства. Космологическая же структура Искусства позволяет ему опираться на общепринятые научные понятия. Как указывалось в одном исследовании Торндайка,⁸ очевид-

⁶ См. G. G. Sholem, *Major Trends in Jewish Mysticism*, Jeerusalim, 1941. Испанская Каббала времен Луллия в качестве своего основания имеет десять Сфирот и двадцать две буквы еврейского алфавита. Сфирот — это “десять ближайших Богу Имен, в своей совокупности составляющие единое великое Имя” (Sholem, p. 210). Они есть “творящие Имена, которыми Бог призывается в мир” (*Ibid.*, p. 212). Еврейский алфавит — другая основа Каббалы — также содержит в себе Имена Бога. Современник Луллия, испанский иудей Авраам Абулафия использовал в каббалистической науке комбинации букв иврита. Буквы одна за другой составлялись им в нескончаемые ряды, что может показаться бессмысленным занятием для стороннего наблюдателя, но не для приверженца каббалистического учения о божественном языке как о субстанции реальности.

⁷ См. M. Asin Palacios, *Abenmassara y su escuela*, Madrid, 1914, а также *El Islam Christizado*, Madrid, 1931.

⁸ *History of Magic and Experimental Science*, II, p. 865. Изображения различ-

но, что круги Искусства происходят от космологических “го-тае”, это особенно заметно, когда Луллий применяет фигуры Искусства для создания некой астрологической медицины в *Tractatus de astronomia*.⁹ Кроме того, четыре первоэлемента в различных их комбинациях глубоко проникают в структуру Искусства, в том числе и в предложенную им разновидность геометрической логики. Логический квадрат противоположностей тождествен, по мысли Луллия, квадрату элементов,¹⁰ именно поэтому он убежден, что открыл “естественную” логику, основанную на реальности,¹¹ и, следовательно, превосходящую логику схоластическую.

Каким образом Луллий согласовывает эти две фундаментальные характеристики своего Искусства, религиозную его обоснованность божественными именами и космологическую, элементарную основу? Если мы вспомним, что на Луллия значительное влияние оказал трактат Иоанна Скота Эригены *De divisione naturale*, мы найдем ответ на этот вопрос.¹² По мнению Эригены, которое совпадает с тринитарной и августиновской точкой зрения, божественные имена суть первые причины, из которых непосредственно возникают четыре элемента в их простых формах — базисные структуры творения.

Здесь, мне думается, лежит ключ к пониманию основ Луллиева Искусства. Божественные достоинства, выкристаллизовываясь в триадические структуры,¹³ отображаются

⁹ См. *The Art of R. L.*, p. 118 ff.

¹⁰ *Ibid.*, p. 115 ff.

¹¹ *Ibid.*, p. 158–159.

¹² См. *R. L. and S. E.* Я не отслеживала в этой статье тех каналов, посредством которых Луллию стала известна система Скота; можно предположить, что одним из посредников здесь выступил Гонорий Августодунский.

¹³ Триадичные или коррелятивные части Искусства исследуются в R. D. F. Pring-Mill, *The Trinitarian World Picture of Ramon Lull*, *Romanistisches Jahrbuch*, VII (1955–1956), p. 229–256. Коррелятивизм также присутствует в системе Скота, см. *R. L. and S. E.*, p. 23 ff.

ных видов космологических “кругов” (rotae) можно найти в книге Н. Бовер, *An illustrated mediaval school-book of Bede's De natura rerum*, *Journal of the Walters Art Gallery*, XIX–XX (1956–1957), p. 65–97.

через них на всем творении в целом; как причины они оформляют творение благодаря своей элементарной структуре. Основанное на них Искусство конституирует метод, посредством которого может быть совершено восхождение по лестнице творения до самой ее вершины — Троицы.

Искусство проникает на все уровни творения — от Бога к ангелам, звездам, человеку, животным, растениям и так далее — по лестнице сущего, как ее представляли в Средние века, выделяя сущностные *bonitas*, *magnitudo* и др., на каждом уровне. Значение буквы меняется в зависимости от того, на какой ступени сущего применяется Искусство. Проследим его действие в случае **В** — *Bonitas*, Благодать, как она нисходит по лестнице творения, или по девяти “субъектам”, вписанным в девять форм Искусства так, что Искусство будет воздействовать на них.

На уровне	Deus	В = Благодать как Достоинство Бога
	Angelus	В = благодать ангелов
	Coelum	В = благодать Овна и остальных знаков зодиака, также Сатурна и всех семи планет
	Homo	В = благодать в человеке
	Imaginativa	В = благодать в воображении
	Sensitiva	В = благодать животных тварей, подобно благодати льва
	Vegetativa	В = благодать в растительных тварях, подобно благодати, заключенной в перце
	Elementativa	В = благодать четырех элементов, подобно благодати огня
	Instrumentativa	В = благодать в добродетелях, а также в науках и искусствах

Девять “субъектов”, к которым обращено Искусство, в таблице представлены в том порядке, в каком они даны в алфавите *Ars Brevis*. Примеры *bonitas* на различных ступенях лестницы сущего почерпнуты мной в книге Луллия *Liber de ascensu et descensu intellectus*, в издании которой начала XVI века

имеется вставка-иллюстрация (рис. 4), на которой изображен Интеллект, держащий одну из фигур Искусства; он восходит по лестнице творения, и различные ее ступени сопровождаются рисунками. Так, показано, что дерево соответствует ступени растений, лев — ступени животных, человек — ступени *Ното*, звезды — ступени *coelum*, ангел — ступени ангела, и по достижении высшей ступени, *Deus*, Интеллект вступает в Храм Мудрости.

Чтобы проникнуть в Луллиево Искусство, необходимо осознать, что оно есть *ars ascendendi et descendendi*. С геометрической фигурой Искусства, на которой располагаются буквы, “artista” восходит и нисходит по лестнице сущего, отмеряя на каждом уровне равные пропорции. Геометрия элементарных структур природного мира сочетается с божественной структурой, исходящей от божественных Имени, и таким образом может быть создано универсальное Искусство, которое применимо ко всем предметам, поскольку с его помощью сознание взаимодействует с логикой, созданной по образцу универсума. Очаровательная миниатюра XIV века (ил. 14) иллюстрирует эту сторону Искусства.

Представление о присутствии божественного блага и других атрибутов на всех уровнях сущего восходит к мозаике творения, в последний “день” которого Бог увидел, что все созданное им хорошо. Идею “Книги Природы”, ведущей к Богу, мы находим в христианской мистической традиции, в частности, у францисканцев. Отличительная особенность Луллия заключается в выборе им определенного числа *Dignitates Dei*, нисхождение которых демонстрируется методом точного подсчета, почти как химических составляющих, на шкале творения. Представление это все же остается неизменным в луллизме. Все искусства основаны на подобных принципах; они могли применяться к любому предмету. И когда Луллий пишет книгу о чем-либо, он начинает с нумерации предмета от **В** до **К**. Это всегда утомительно, но здесь коренится его претензия на обладание универсальным искусством, безошибочным в применении ко всякому сущему, поскольку основано оно на реальности.

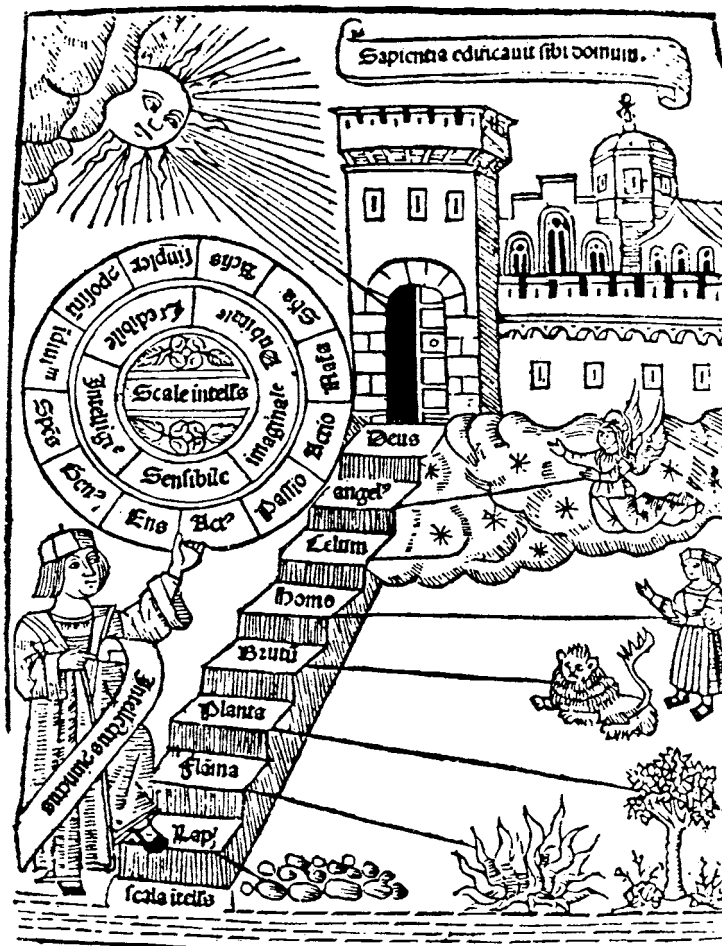


Рис. 4. Лестница Восхождения и Нисхождения.
Из книги Раймунда Луллия *Liber de ascensu et descensu intellectus*,
изд. Valentia, 1512

Мы не можем рассказать здесь о различных формах Искусства, по причине их необычайной сложности, и все же необходимо ближе познакомить читателя с некоторыми основными фигурами.

Фигура Т демонстрирует *relata* Искусства: *differentia* (различие), *concordia* (согласие), *contrarietas* (противность), *principium* (начало), *medium* (середина), *finis* (конец), *majoritas* (большинство), *equalitas* (равенство), *minoritas* меньшинство), представленные в виде вписанных в круг треугольников.

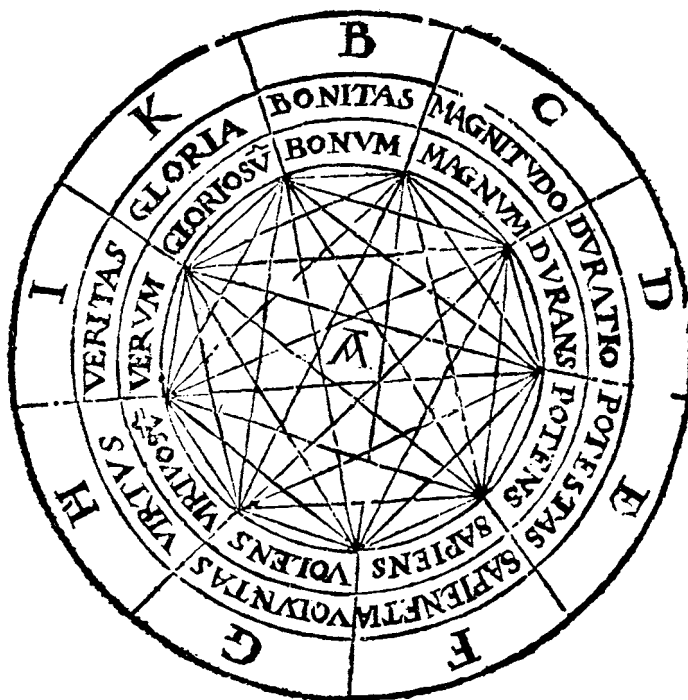


Рис. 5. Фигура А.
Из *Ars brevis* Луллия (*Opera*, Strasburg, 1617)

Комбинации *relata* создаются пересечением сторон треугольников, и таким образом, троичная структура Искусства проявляется на каждом уровне.

Наиболее известная из всех фигур Луллия — фигура комбинаторики (рис. 6). На внешнем, неподвижном круге располагаются буквы (**В**—**К**), внутри него вращаются круги с теми же буквами. При вращении кругов комбинации букв считаются. Это и есть знаменитое *ars combinatoria* в его простейшей форме.

В Искусстве используются только три геометрические фигуры — круг, треугольник, квадрат — и они наделены как религиозным, так и космическим смыслом. Квадрат — это элементы, круг — небо, треугольник — божественное. Говоря так, я полагаюсь на Луллиеву аллегорию Круга, Квадрата и Треугольника в *Arbor Scientiae*. Круг есть фигура, наиболее подобная Богу, поскольку не имеет ни начала, ни конца, ее охраняют Овен, Сатурн и их братья. Квадрат утверждает, что он наиболее подобен Богу в четырех элементах. Треугольник говорит, что он ближе к Богу, чем его братья Круг и Квадрат.¹⁴

Как уже отмечалось, Искусство должно было применяться тремя способностями души, и одна из них — память. Каким образом Искусство как *memoria* отделялось от Искусства как *intellectus* или *voluntas*? Разделить действия интеллекта, воли и памяти в августиновской рациональной душе нелегко, поскольку они, подобно Троице, суть одно. Нелегко отличить их действия и в “Искусстве” Луллия, по той же причине. В его “Книге Созерцания” есть аллегория, в которой он персонифицирует эти три способности души, представляя их в образе благородных прекрасных дам, стоящих на вершине высокой горы, их действия он описывает так:

Первая помнит то, о чем думает вторая и к чему стремится третья; вторая думает о том, о чем помнит первая и к чему стремится

¹⁴ *Arbe de ciencia*, in R. Lull, *Obres essencials*, Barselona, 1957, I, p. 829 (Каталанская версия этой работы доступнее, чем латинская, поскольку она опубликована в *Obres essencials*); цитируется в *The Art of R. Lull*, p. 150–151.

третья; третья стремится к тому, о чем первая помнит и о чем думает вторая.¹⁵

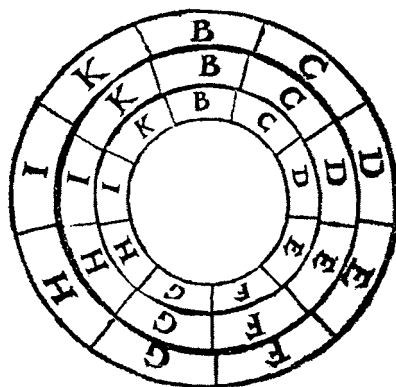


Рис. 6. Фигура комбинаторики. Из *Ars brevis* Луллия.

Если Искусство Луллия как искусство памяти заключается в припоминании Искусства как интеллекта и воли, тогда Искусство как память состоит в запоминании всего Искусства в целом, всех его аспектов и действий. И из того, что говорится в других местах, ясно, что такое запоминание и есть то, что по сути означало искусство памяти Луллия.

В “Древе человека” в книге *Arbor scientiae* он говорит о памяти, интеллекте и воле, и размышление о памяти заканчивает так:

И предложенный нами трактат о памяти может быть использован в *Ars memorativa*, созданном в согласии с тем, что здесь сказано.¹⁶

Хотя выражение *Ars memorativa* близко классическому искусству, с помощью своего трактата Луллий предлагает запомнить принципы, термины и процедуры своего “Искусства”. Еще более четко это требование сформулировано в трилогии *De memoria*, *De intellectu*, *De voluntate*, написанной позднее. В этих работах показан весь инструментарий “Искусства”, который должен быть использован тремя способностями

¹⁵ *Libri contemplationis in Deum*, in R. Lull, *Opera omnia*, Mainz, 1721–1742, X, p. 530.

¹⁶ *Arbe de ciencia*, in *Obres essencials*, I, p. 619.

души. Все три трактата изложены тремя различными способами, характерными для Луллия. “Древо памяти” представляет собой диаграммное изображение искусства и здесь используется соответствующая номенклатура. Это сочинение заставляет нас еще раз убедиться, что луллиево искусство памяти заключается в запоминании его “Искусства”. “Древо памяти” завершается следующими словами:

Мы говорили о памяти и пришли к тому, что искусная память способна постигать свои объекты искусственно.¹⁷

Итак, запоминание своего “Искусства” Луллий называет “искусной памятью”, или *Ars memorativa*, — выражения, очевидно, позаимствованные из терминологии классического искусства. Луллий действительно обращает внимание на меморативный аспект, требует запоминания принципов и процедур “Искусства”, и, по всей видимости, диаграммы “Искусства” он рассматривает как своего рода “места”. Классический пример применения математических или геометрических законов в процессе запоминания представлен в *De memoria et reminiscencia* Аристотеля, сочинении, с которым Луллий был знаком.

То, что луллизм как “искусная память” представлял собой запоминание процедур Искусства, дает новое толкование самой памяти. Ведь Искусство как интеллект было искусством изобретения, искусством отыскания истины. По каждому предмету он задает ряд “вопросов”, основанных на аристотелевских категориях. И хотя ответы в большинстве своем предопределены принципами Искусства (ответ может быть только один, как, например, ответ на вопрос “Добр ли Бог?”), все же память при запоминании этих процедур ста-

¹⁷ Трилогия не публиковалась. Рукопись, которую читала я, это: Ragis, B. N., Lat., 16116. Несколько выдержек из этой работы воспроизводятся Паоло Росси в его книге *The Legacy of Ramon Lull in Sixteenth-Century Thought*, Medieval and Renaissance Studies, Warburg Institute, V (1961), p. 199–202. Есть и еще одна работа с привлечением образа “Древа”, в которой речь идет о памяти: *Arbe de filosofia desiderat* (издание Palma, Obres, XVII (1933), ed. S. Galmes, p. 399–507). Об этой своей работе Луллий также отзывается как о некоем проекте *Ars memorativa*; и здесь искусство памяти состоит в запоминании процедур “Искусства”. Cf. Carreras y Artau, I, p. 534–539; Rossi, *Clavis universalis*, p. 64 ff.

новится методом изобретения, методом логического исследования. Здесь мы подходим к очень важному пункту, в котором луллизм как искусство памяти существенно отличается от классического искусства, направленного исключительно на запоминание данного.

К тому же в первоначальном луллизме образы совершенно не используются так, как это принято в классическом искусстве риторической традиции. Принцип стимуляции памяти с помощью эмоциональных броских образов отсутствует в искусной памяти Луллия; так же и телесные подобия, появившиеся в средневековых формах искусства памяти, даже не упоминаются в Луллиевой концепции искусной памяти. Действительно, ничто, кажется, не отстоит так далеко от классической искусной памяти, переработанной его современниками-схоластами, как искусная память Луллиева искусства. Аппарат Искусства, пролагающего себе путь вверх и вниз по лестнице сущего, состоит в запоминании заглавных букв, которые перемещаются по геометрическим фигурам, и выглядит совершенно иным по своему характеру занятием, чем построение обширных зданий памяти, оснащенных эмоциональными телесными подобиями. Искусство Луллия имеет дело с абстракциями, редуцируя даже божественные Имена буквами от **В** до **К**. Оно ближе к мистической и космологической алгебре и геометрии, чем к *Божественной комедии* или фрескам Джотто. Если его и следует называть “искусной памятью”, то такой, в которой ни Цицерон, ни автор *Ad Herennium* не усмотрели бы причастности к классической традиции. Альберт Великий и Аквинат не смогли бы отыскать в нем никаких следов образов и мест той искусной памяти, о которой Туллий говорил как об одной из частей Благоразумия. Невозможно утверждать, что великий принцип классической искусной памяти — обращенность к зрительному восприятию — отсутствует в луллизме, поскольку запоминание с помощью диаграмм, фигур и схем есть особый род визуальной памяти. Приверженность Луллия к изображениям в форме дерева — это та точка, в которой Луллиева концепция мест тесно граничит с классической визуализацией *loci*. Дерево он использует в качестве особой системы мест. Наиболее характерный пример тому — *Arbor scientiae*, где вся энциклопедия знаний схематизирована в образе леса, корни

вачено Искусством, пороки и добродетели с научной дотошностью разложены на элементарные составляющие. Одним из наиболее ценных аспектов Искусства было то, что его действие фактически, порождало одни лишь добродетели, поскольку пороки “обеспорочивались” добродетелями, по аналогии с теми процессами, что происходили с элементами.¹⁸

Луллизм получил широкое распространение, и это обстоятельство только в последнее время стало систематически изучаться. Благодаря своей платонической сердцевине, а также неоплатонизму Скота, луллизм вылился в течение, которое, оставшись неприемлемым для многих в эпоху господства схоластики, обосновалось в более доброжелательной атмосфере Ренессанса. Признаком популярности, которую луллизм по праву снискал во времена расцвета Ренессанса, служит интерес, проявленный к нему Николаем Кузанским.¹⁹ В могучем потоке ренессансного неоплатонизма, берущем свое начало от Фичино и Пико, луллизм занял почетное место. Неоплатоники Возрождения распознали в нем близкие им идеи, открывавшие доступ к средневековым источникам, от которых они, в отличие от гуманистов, не отворачивались как от варварских.

Кроме того, в лулизме нашло себе место и особое толкование астральных воздействий, интерес к которым появился во времена Фичино и Пико. Когда Искусство выходит на уровень *coelum*, оно становится искусством оперирования с помощью буквенных комбинаций двенадцатью зодиакальными знаками и семью планетами и направлено на создание благой астральной науки, подобия астрологической медицины, которая, как утверждает Луллий в *Tractatus de astronomia*, совершенно отлична от обычной астрологии.²⁰ Медицина Луллия до сих пор не изучена подобающим образом. Вполне вероятно, что она оказала влияние на Фичино.²¹ К ней обращался и Джордано

¹⁸ См. *The Art of R. L.*, p. 151–154.

¹⁹ См. *R. L. and S. E.*, p. 39–40; E. Colomer, *Nikolaus von Kues und Raimund Lull*, Berlin, 1961.

²⁰ См. *The Art of R. L.*, p. 118–32.

Бруно, выразивший свое убеждение, что медицина Парацельса в значительной мере производна от луллиевой.²²

Таким образом, луллизм занимает прочное место в высокой философии Ренессанса и ассимилируется различными направлениями герметико-каббалистической традиции. Специфическое значение для луллизма в целом имеют его связи с каббалистикой Ренессанса.

По-видимому, каббалистические элементы изначально присущи луллизму. Насколько мне известно, практика медитации над сочетаниями букв была известна до Луллия только в иудейской традиции, которая разрабатывалась испанскими каббалистами — они размышляли над комбинациями букв сакрального еврейского алфавита, который, согласно мистической теории, символически содержит в себе весь универсум и все имена Бога. Луллий комбинировал не буквы иврита, а буквы от **В** до **К** (или больше, — в искусствах, основанных на большем количестве божественных достоинств, чем представлено в девяти формах). Поскольку эти буквы обозначают божественные атрибуты, т. е. имена Бога, он, мне кажется, адаптировал каббалистическую практику к использованию ее в нееврейской традиции. Вероятно, это был один из способов склонить иудеев к обращению в христианство Троицы, с помощью их собственных сакральных методов. Вопрос о влиянии каббализма на Луллия остается все-таки нерешенным, и мы можем оставить его открытым, удовлетворившись тем, что ренессансный луллизм был очень тесно связан с каббализмом.

²¹ Доказательство того, что луллизм был популярен в окружении Фичино, приводится в книге J. Ruyschatert, *Nouvelles recherches au sujet de la bibliothèque de Pier Leoni, mèdecin de Laurent le Magnifique*, Academie Royale de Belgique, Bulletin de la Classe des Lettres et des Sciences Morales et Politiques, 5-e série, XLVI (1960), p. 37–65. Там, в частности, говорится, что в библиотеке врача Лоренцо Медичи в библиотеке находилось много рукописей Луллия.

²² Сочинение Бруно *Medicina Lulliana* (op. lat., III, p. 569–633) основывается на *Liber de regionibus sanitatis et infermitatis* Луллия, откуда Бруно перенимает и принцип вращающихся фигур. См. *The Art of R. L.*, p. 167. В предисловии к своей работе *De lampade combinatoria lulliana* (op. lat., II, p. 234) Бруно обвиняет Парацельса в том, что тот выдает медицину Луллия за свою.

Пико дела Мирандола, насколько я могу судить, был первым, кто раскрыл эту связь. Рассуждая о Каббале в “Выводах” и “Апологии”, он утверждает, что одна из разновидностей Каббалы — это *ars combinandi*, которое имеет дело с вращающимися буквами алфавита, и, говорит он, это искусство подобно тому, “что мы называем *Ars Raymundi*”,²³ то есть искусство Раймунда Луллия. Справедливо или нет, Пико убежден, что каббалистическое искусство составления букв сходно с луллизмом. Ренессанс разделял с ним это убеждение, которое и явилось условием появления сочинения, озаглавленного *De auditu cabalistico*, первые издания которого вышли в Венеции, в 1518 и 1533 годах.²⁴ Книга эта написана была с тем, чтобы продемонстрировать Искусство Луллия, используя обычные Луллиевы фигуры. Однако луллизм в ней называется каббализмом, а буквы от **В** до **К** так или иначе идентифицируются со Сфирот Каббалы и связываются с каббалистическими именами ангелов. В результате произведенного Пико отождествления *ars combinandi* каббалистов с *ars Raymundi* появилась работа, авторство которой приписывалось самому Луллию и после опубликования которой луллизм стал неизменно ассоциироваться с каббализмом. Теперь известно, кто на самом деле написал эту книгу,²⁵ но во времена Ренессанса ее авторство уверенно приписывалось Луллию. Луллисты Возрождения читали *De auditu cabalistico* Псевдо-Луллия как работу самого учителя, и это утверждало их во мнении, что луллизм есть разновидность каббализма. Для христианских каббалистов эта работа представляла несомненную ценность как христианская Каббала.

Репутацию Луллию создавали и другие сочинения, которые ошибочно ему приписывались и принимались за под-

²³ Pico della Mirandola, *Opera omnia*, Bvle, 1572, p. 180; cf. G. Scholem, *Zur Geschichte der Anfänge der christlichen Kabbala*, in *Essays presented to L. Baeck*, London, 1954, p. 164; Yates, *G. B. and H. T.*, p. 94–96.

²⁴ См. Carreras y Artau, II, p. 201.

²⁵ См. P. O. Kristeller, *Giovanni Pico della Mirandola and his Sources*, L'Opera e il Pensiero di Giovanni Pico della Mirandola, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, Florence, 1965, I, p. 75; M. Batllori, *Pico e il lullismo italiano*, *ibid.*, II, p. 9.

линные. Это были так называемые алхимические сочинения Псевдо-Луллия.²⁶

С начала XIV века появляется все больше трактатов по алхимии, которые выходят под именем великого Луллия. Написанные после его смерти, они, конечно, не могли ему принадлежать. Насколько известно, Луллий никогда не занимался алхимией, однако применял свое “Искусство” в родственной алхимии астральной медицине, а “элементарная” основа Искусства предоставляет метод обращения с элементарными структурами близким к алхимии предметам. Фигуры в алхимических работах Псевдо-Луллия имеют общие черты с подлинными фигурами Искусства. Например, на диаграмме из алхимического трактата Псевдо-Луллия XV века, иллюстрации к которому напечатаны в книге Шервуда Тэйлора, в корнях дерева-диаграммы луллиевого типа можно видеть нечто весьма напоминающее комбинаторные круги, на которых изображены двенадцать знаков и семь планет. Алхимик, вероятно, получил эту фигуру, основываясь на том, что было сказано о сообщениях элементов и небес в приложении к “Древу элементов” и “Древу Небес”, в *Arbor scientiae* Луллия. Однако ни в одном из искусств Луллия не используется столько букв, сколько их на этих кругах. Последователи Луллия, благодаря псевдо-лулливой алхимии, вполне могли быть уверены в том, что они развивают луллизм в направлениях, указанных Мастером.²⁷ Во всяком случае, Ренессанс прочно связывал Луллия с алхимией, а сочинения по алхимии, на которых стояло его имя, неизменно принимались за его собственные.

Мы видим, что Луллий возводится Ренессансом в степень мага, сведущего в каббалистических и герметических науках, возвращаемых оккультной традицией. В еще одном сочинении Псевдо-Луллия, где луллизм синтезирован с другой страстью эпохи Возрождения, риторикой,²⁸ мы также обнаруживаем таинственный язык оккультного и магического Ренессанса, который сообщает о неизведанном

²⁶ Об алхимии Псевдо-Луллия см. F. Sherwood Taylor, *The Alchemists*, London, 1951, p. 110 ff.

²⁷ См. *The Art of R. L.*, p. 131–132; *R. L. and S. E.*, p. 40–41.

²⁸ На титульном листе *Rhetoricae Isagoge*, первое издание которой вышло

свете, возникающем из тьмы и побуждающем к пифагорейскому молчанию.

Какую же теперь мы займем позицию в отношении луллизма и его связи с классическим искусством памяти риторической традиции, которое, как мы наблюдали в предыдущей главе, принимает ренессансные оккультные формы? Действительно ли луллизм как искусство памяти настолько отличен от классического искусства, что ни о каком их слиянии не может быть и речи? Или в атмосфере Ренессанса могли быть найдены пути соединения луллизма и классического искусства памяти — двух сил, столь притягательных для герметико-каббалистической традиции?

У Луллия есть небольшой трактат о памяти, уже упоминавшийся в этой главе, *Liber ad memoriam confirmandam*²⁹, который имеет решающее значение в этом вопросе. Это очень небольшое сочинение самым непосредственным образом относится к исследованию памяти Луллием, которое нас сейчас занимает, в нем рассматриваются способы усиления и укрепления памяти. В заключительных его словах сказано, что оно написано “в городе Пизе, в монастыре Сан-Доннино”³⁰ Раймундом Луллием. Это замечание позволяет да-

²⁹ Известны пять манускриптов *Liber ad memoriam confirmandam*, два в Мюнхене (Cm. 10593, f. 1–4; and *ibid.*, f. 218–221), один в Риме (Vat. lat. 5347, f. 68–74); один в Милане, (Ambrosiana, I, 153 inf. f. 35–40) и один в Париже (B. N. Lat. 17820, f. 437–444). Здесь мне хотелось бы выразить благодарность Ф. Штегмюллеру за предоставленные фотокопии мюнхенской и ватиканской рукописей.

Liber ad memoriam confirmandam была опубликована Паоло Росси в качестве приложения к его *Clavis universalis*, p. 261–270. Однако текст Росси не совсем отвечает необходимым требованиям, поскольку им были использованы только три из известных рукописей. И все же благодаря проделанной им работе текст сделался доступным. Об этом сочинении Росси рассказывает в *Clavis universalis*, p. 70–74, а также в *The Legacy of R. L.*, p. 203–206.

в Париже в 1515 году, значит: “божественному и светоносному герметику, Раймунду Луллию”. Автором ее был Ремигий Румус, ученик Бернарда де Лавинхетты, который преподавал луллизм в Сорбонне. См. Carreras y Artau, II, p. 214 ff.; Rossi, *The Legacy of Ramon Lull in Sixteenth-Century Thought*, p. 192–194. В конце работы приводится пример речи, мистическим образом скрывающей в себе весь универсум и энциклопедию всех наук

тировать его примерно 1308 годом, когда Луллий жил в Пизе. В то время Луллий был уже пожилым человеком. Когда он возвращался из второго своего миссионерского путешествия в Северную Африку, его корабль потерпел крушение близ Пизы, в Пизе он создает окончательную версию “Искусства”, *Ars generalis ultima*, или *Ars Magna*, а также сокращенную его версию — *Ars brevis*. Книга *Liber ad memoriam confirmandam*, написанная в то же время в Пизе, относится, следовательно, к тому периоду в жизни Луллия, когда он придавал своему Искусству окончательную форму. Несомненно, что в данном случае мы имеем дело не с произведением Псевдо-Луллия, а с подлинным сочинением самого Луллия, хотя и весьма темным по содержанию, рукопись которого, к тому же, местами испорчена.

Память, говорит Луллий, древними разделялась на два рода, один — естественный, другой — искусный. Он указывает, где древними проводилось это различие, а именно, “в разделе о памяти”. Это, по всей видимости, отсылка к посвященному памяти разделу *Ad Herennium*.³¹ “Естественная память”, продолжает он, “эта та, которой человек наделяется при сотворении, или с рождения, в зависимости от влияния правящей планеты, почему мы и говорим, что такой-то человек обладает лучшей памятью, чем другие”.³² Замечание о влиянии планет на естественную память перекликается с тем, что сказано о ней в *Ad Herennium*.

³⁰ Во всех рукописях читаем: “in monasterio sancti Dominici”, что подтверждает и Росси (*Clavis*, p. 267). Известно, однако, что Луллий останавливался не в доминиканском монастыре в Пизе, но — в цистерцианском монастыре Сан-Доннино. В самой ранней рукописи, над которой работал Луллий, стоит запись: “S. Donnino”, обозначавшая то место, в котором была написана работа, позднее переписчиками переправленная на “Dominici”. См. J. Tarré, *Los cydices lulianos de la Biblioteca Nacional de Paris*, Analecta Sacra Tarraconensia, XIV (1941), p. 162. (Возможностью сделать это уточнение я обязана Дж. Хилгарту).

³¹ “Venio igitur . . . ad memoriam quae quidem secundum Antiquos in capite de memoria alia est naturalis alia est artificialis.” В четырех из пяти рукописей значит: “in capite de memoria”, поэтому данная отсылка не должна даваться в подстрочном примечании, как это записано в парижской рукописи (Rossi, *Clavis*, p. 264 and 268, note 126).

³² Rossi, *Clavis*, p. 265.

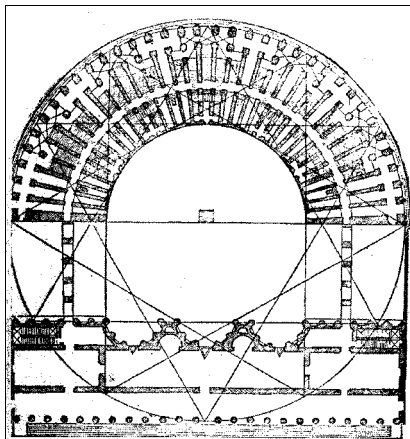
“Другой тип памяти”, пишет он далее, “есть память искусная, и она бывает двух видов”. Один имеет медицинское применение и направлен на укрепление памяти, сам Луллий не рекомендует его практиковать. Другой состоит в частом перебирании в памяти того, что требуется запомнить, подобно тому, как корова пережевывает жвачку. Поскольку, “как сказано в книге о памяти и припоминании, от частого повторения (память) значительно укрепляется”.³³

Здесь нам следует остановиться и подумать. Трактат вроде бы следует классическим установкам. Несомненно, Луллий знает, что древние говорили о памяти, составленной из образов и мест, поскольку ссылается на раздел о памяти из *Ad Herennium*. Но он старательно избегает “туллиевых” правил. Единственное упоминаемое им правило взято из *De memoria et reminiscencia* Аристотеля и утверждает необходимость частого размышления и повторения. Это указывает на то, что ему известно о соединении схоластиками правил из *Ad Herennium* с аристотелевскими высказываниями о памяти, поскольку единственное правило искусной памяти Луллия является четвертым правилом Фомы Аквинского, — необходимо частое размышление о том, что хочешь запомнить, как советовал Аристотель.³⁴ Луллий упускает (и мы предполагаем, что он умышленно обходит) остальные три правила Фомы, который превращает правила из *Ad Herennium* в законы “телесных подобий”.

Здесь нужно вспомнить, что доминиканский монастырь в Пизе (но не тот, в котором останавливался Луллий) был активным центром распространения томистской искусной памяти, к тому времени завоевавшей широкую популярность. Бартоломео да Сан Конкордио — доминиканец из Пизы, и в одной из предыдущих глав мы видели, каким образом он способствовал распространению правил *Ad Herennium*, соединенных с Аристотелем в духе томизма.³⁵ Весьма вероятно, что,

³³ ... ut habetur in libro de memoria et reminiscencia per saepissiman reiterationem firmiter confirmatur” (Rossi, *ibid.*, *loc. cit.*). Особое указание на *De memoria et reminiscencia* дается в четырех рукописях; только в одной (амбросианской) оно опущено. Пояснения Росси по этому поводу в *The Legacy of R. L.* довольно запутанны.

³⁴ См. выше, с. 97.



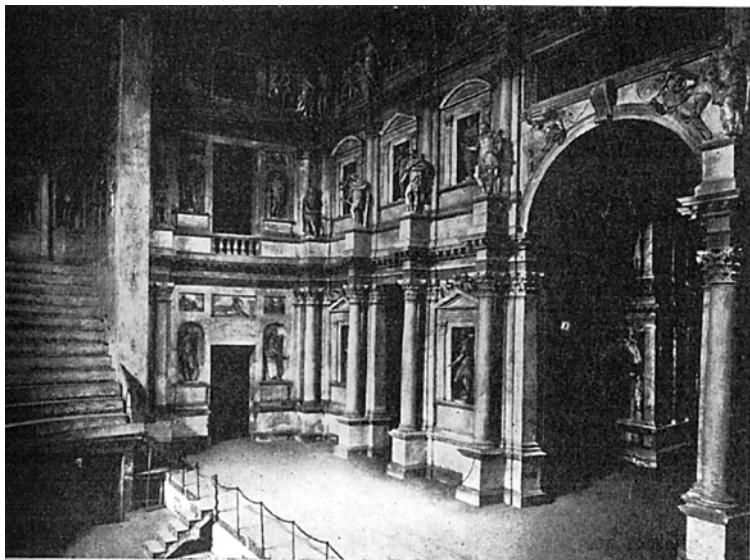
9а.

Реконструкция романского театра Палладио.

Из книги Витрувия

De architectura cum commentariis
Denielis Barbari, изд., Венеция,
1567.

9b. *Театро Олимпико, Винченца (фотокопия: Алинафи)*





10. Раймунд Луллий и лестница его Искусства.
Миниатюра XIV века, Карлсруэ.

будучи в Пизе, Луллий оказался лицом к лицу с растущей активностью доминиканцев в распространении средневековой формы искусства памяти. И тогда понятно, почему, давая определение искусной памяти, он умалчивает об использовании броских телесных подобию, столь удобных при запоминании добродетелей, пороков и путей к Раю и Аду.

Почти открытое противостояние искусной памяти доминиканцев, осязаемое в этом трактате, заставляет вспомнить историю, которую рассказывали во времена Луллия, будто в доминиканском храме ему было видение, и голос предупредил его, что только в ордене Проповедников он сможет обрести спасение. Но для вступления в Орден он должен оставить свое “Искусство”. Он принял дерзкое решение спасти “Искусство”, даже ценою собственной души, “рассудив, что пусть лучше он будет проклят, чем канет в небытие его искусство, благодаря которому могут спастись многие”.³⁶ Не из-за того ли получил Луллий это предупреждение, что он предал забвению память об Аде в своем Искусстве, где нет броских телесных подобию?

Что помогает запомнить Луллия искусная память в *Liber ad memoriam confirmandam*, память, имеющая одно-единственное, аристотелевское правило непрерывного повторения? Луллиевое же “Искусство” и его процедуры. Трактат открывается молитвами о воссоединении с девой Марией и Святым Духом, обращенными к божественной Благости и другим атрибутам. Это — Искусство как *voluntas*, демонстрация способности направлять волю. А на протяжении всего остального трактата речь идет о процедурах Искусства как *intellectus*, о его методе восхождения и нисхождения по лестнице сущего, его способности к логическим умозаключениям в той части памяти, которую Луллий называет *discertio*, в ней выясняется истинность и определенность содержимого памяти. Еще раз мы пришли к тому, что искусная память Луллия состоит в запоминании Искусства как *voluntas* и *intellectus*. И опять-таки мы видим, что образы или “телес-

³⁵ См. выше, с. 112.

³⁶ *Vida coetania*, in R. Lull, *Obres essencials*, I, p. 43. История эта излагается в книге Peers, *Ramon Lull*, p. 236–238. Она относится к более раннему периоду в жизни Луллия, чем его вынужденная остановка в Пизе.

ные подоби́я” искусной памяти риторической традиции несовместимы с тем, что Луллий называет “искусной памятью”.

В начале XVI столетия Бернард де Лавинхета, принявший только что учрежденную в Сорбонне кафедру луллизма, цитирует и комментирует *Liber ad memoriam confirmandam* в приложении к своей книге — объемному и впоследствии весьма авторитетному компендиуму луллизма. Все подлежащее запоминанию вещи он делит на “чувственно воспринимаемые” и “умопостигаемые”. Для запоминания “чувственно воспринимаемого” он советует применять классическое искусство и кратко описывает его места и образы. Для запоминания же “умопостигаемого” или “предметов спекулятивных, удаленных не только от чувств, но и от воображения, нам следует обратиться к иному методу запоминания. Здесь необходимо *Ars generalis* нашего Doctor Illuminatus, расставившего вещи по своим местам, постигая великое в малом”. Это высказывание следует за описанием фигур, правил и букв Луллиевого “Искусства”.³⁷ Из-за нелепой ошибки в употреблении схоластической терминологии (в которой, конечно же, “чувственно воспринимаемые” образы используются для запоминания “умопостигаемых” вещей), классическое искусство превращается у Лавинхеты в низшую дисциплину, пригодную лишь для запоминания “чувственно воспринимаемого”, тогда как высшее, умопостигаемое, следует запоминать с помощью иного Искусства, луллизма. Лавинхета возвращает нас в ту же точку — образы и “телесные подоби́я” несовместимы с подлинным луллизмом.

Казалось бы, нет точек возможного соприкосновения ренессансного луллизма, который, как мы видели, во многом родственен неоплатоникам Возрождения и оккультной традиции, с тем интересом, который эта традиция проявля-

³⁷ Bernardus de Lavinheta, *Explanatio compediosaque applicatio artis Raymundi Lulli*, Lyons, 1523; цитируется по второму изданию: B. de Lavinheta, *Opera omnia quibus tradidit Artis Raymundi Lullii compendiosam explanationem*, ed. H. Alsted, Cologne, 1612, p. 653–656. См. Carreras y Artau, II, p. 210 ff.; C. Vasoli, *Umanesimo e Simbologia nei primi scritti Lulliani e mnemotecnici del Bruno*, in *Umanesimo e simbolismo*, ed. E. Castelli, Padua, 1958, p. 258–260; Rossi, *The Legacy of R. L.*, p. 207–210.

ла к классическому искусству памяти, развившемуся в оккультное искусство.

Но, возможно, такие точки все-таки существуют.

В *Liber ad memoriam confirmandam* есть одна любопытная деталь, которую мы до сих пор оставляли без внимания. В работе сказано, что желающий улучшить свою память должен обратиться к другой книге автора, и в ней он отыщет подлинный ключ. Называется она “Книга 7 планет”,³⁸ о ней трижды говорится как об исключительно необходимой для памяти. Не существует работы Луллия с таким названием. В XVIII веке один дотошный издатель работ Луллия, Иво Зальцингер, решил, что знает, как объяснить эту загадку. В первом томе его издания латинских работ Луллия знаменитого майнцского издания содержится большая работа, самим Зальцингером озаглавленная: “Раскрытие секрета Искусства Раймунда Луллия”. В ней воспроизведена большая часть книги Луллия *Tractatus de Astronomia*, целиком приводится астрально-элементарная теория из этой работы, а также перепечатан большой отрывок о том, почему число планет равняется семи. Затем он заявляет, что в этой работе Лул-

³⁸ В начале трактата читатель получает указание: “обратись к пятому предмету, в книге семи планет (*in libro septem planetarum*) обозначенному буквами В С D, где рассказывается о чудесных вещах, и ты сможешь овладеть знанием обо всем по природе сущем”. И в последнем параграфе читатель еще дважды отсылается к “Книге семи планет”, дающей ключ к постижению тайн памяти (Rossi, *Clavis*, p. 262, 266, 267). Три этих указания на *Liber septem planetarum* присутствуют во всех пяти рукописях.

Росси предполагает (*The Legacy of R. L.*, p. 205–206), что в ее рукописных копиях, ни одна из которых не была выполнена раньше XVI века, могли появиться дополнения. Хотя такая возможность и должна учитываться, мне все же представляется маловероятным, чтобы дополнения были сделаны именно в качестве ссылок на “книгу семи планет”. Отсылки к своим же книгам — характерная особенность Луллия. Весьма необычно для Луллия ссылаться на книги других авторов — упоминание *Ad Herennium* и *De memoria et reminiscencia* вызывает некоторое удивление. Следовательно, достаточно сомнительно, чтобы эти характерные отсылки были внесены в XVI веке, например, кем-нибудь из окружения Лавинхеты. И даже если указанные отсылки действительно являются поздним прибавлением, это не меняет тона всей работы, с ее явными цитациями из *Ad Herennium* и Аристотеля.

лия по “астрономии” содержится среди прочих тайных искусств, *Ars memorandi*,

“посредством которого ты постигнешь все секреты Искусства, явленного в семи инструментах (семи планетах)”.

Вслед за этим цитируется *Liber ad memoriam confirmandam* (причем эта работа подается как источник его умозаключений), с тем что для дальнейшего выяснения способов укрепить память, нам необходимо ознакомиться с “Книгой 7 планет”, в которой Зальцингер без колебаний узнает *Tractatus de Astronomia*.³⁹

Если в XVI веке “Секрет Искусства Раймунда Луллия” интерпретировали в том же ключе, что и Зальцингер в XVII-м, тогда в луллизме нетрудно было обнаружить структурирование памяти при помощи небесной “семерки”,⁴⁰ — ту особенность, которую мы находим в Театре Камилло.

Для Ренессанса существовали и другие авторитеты, побуждавшие выстраивать память по небесной модели (например, Метродор из Скепсиса), но если, подобно тому, как это делает Зальцингер, в луллизме можно найти подтверждение этой практике, то невозможно в луллизме найти примеров применения в мнемонических целях магических и талисмантных образов звезд. Ибо для Луллия упразднение образов и подобий настолько же значимо в его астрологии, или, вернее, в его астральной науке, насколько и в его отношении к искусной памяти. Луллий никогда не использовал образы планет или зодиакальные знаки и не обращался к тем

³⁹ Ivo Salzinger, *Revelatio Secretorum Artis*, in R. Lull, *Opera omnia*, Mainz, 1721–1742, I, p. 154. По мнению Зальцингера, “пятый предмет” — это небеса (*coelum*). В майнцское издание (которое так и не было дополнено), не вошли ни *Tractatus de Astronomia*, ни *Liber ad memoriam confirmandam*, однако Зальцингер цитирует большие отрывки из этих работ в своем “Открытии” и, по-видимому, находит в них основу “Секрета”.

⁴⁰ Ни одно из двух этих соотносящихся друг с другом сочинений не было напечатано во времена Ренессанса. Доступны были лишь рукописные копии Луллиевых работ. Лавинхета цитирует *Liber ad memoriam confirmandam*. И практически весь *Tractatus de Astronomia*, включая то место, где объясняется, почему существует именно семь планет, приводится в книге G. Provanus, *Defensio astronomiae*, Milan, 1507 (см. R. L. and S. E., p. 30, note). Таким образом, *Tractatus de Astronomia*, возможно, помог возникнуть хору “семи” мистиков (см. выше, с. 220).

образам животных и человека, которые применялись для обозначения созвездий в астрологической картине мира. Он создавал свою науку о звездах, абстрактную и лишенную образов, оперируя только геометрическими фигурами и буквенными обозначениями. Элементы абстрактной или геометрической магии Луллия можно найти разве только в самих фигурах: в квадрате, по которому элементы перемещаются “quadragulariter, circulariter, et triangulariter”;⁴¹ во вращающихся кругах, отображающих сферы Овна и его братьев, Сатурна и его братьев; в божественных троичных прообразах.⁴² Или же в самих буквах, которые (подобно тому, как каббалист обращается с буквами иврита) должны обладать иероглифическим, то есть чисто смысловой (знаковой) ценностью.

Нарастание образности, пример которому мы видим в Театре Камилло, происходит за пределами луллизма. Образы искусной памяти риторической традиции развились в телесные подобию Средних веков, а в герметической атмосфере Ренессанса превратились в астральные и талисманные образы. Фактически, образный строй присущ как раз той стороне “искусной памяти”, которую сам Луллий отвергал.

И все же перед Ренессансом стояла величайшая задача — свести воедино луллизм и классическое искусство памяти, используя магические образы звезд в луллиевых фигурах.

Войдем еще раз в Театр Камилло, на этот раз — в поисках следов ренессансного Луллия. Камилло, как известно, интересовался луллизмом и “Раймондо Лулио” упоминается в *L'idea del Teatro*, где цитируется *Testament*,⁴³ — псевдо-луллиево сочинение по алхимии. Камилло, таким образом, знал Луллия как алхимика. А когда мы наблюдаем семь планет

⁴¹ Эти нетварные образы элементарных фигур, о которых мы читаем в работе Луллия *Ars demonstrativa*, мною исследуются в статье *La teoria luliana de los elementos* in *Estudios Lulianos*, IV (1960), p. 56–62.

⁴² О “Фигуре Соломона” Луллий упоминает в работе *Nova Geometria*, ed. J. Millas Vallicrosa, Barselona, 1953, p. 65–66.

⁴³ *L'idea del Teatro*, p. 18. О сочинении Псевдо-Луллия *Testament* см. Thorndike, *History of Magic and Experimental Science*, IV, p. 25–27.

Театра, которые выходят в наднебесный мир, подобно Сфирот, мы вправе предположить, что Камилло был знаком также и с каббалистом Луллием по *De auditi cabbalistico*. Характерная особенность Театра, изменение значения одного и того же образа на различных уровнях, заставляет вспомнить, что буквы **В—К** принимают различные значения, перемещаясь вверх и вниз по лестнице сущего.

И все же, хотя соединение луллизма с классическим искусством памяти, облеченным в ренессансные оккультные формы, могло найти свое выражение в Театре, Джулио Камилло почти целиком принадлежит раннему периоду. Театр всецело может быть истолкован как пример классического искусства, возрожденного к новой и странной жизни герметико-каббалистическими течениями, у истока которых стояли Пико и Фичино. И с формальной точки зрения Театр целиком классичен. Оккультная память все еще накрепко связана с постройкой, зданием. Чтобы мы смогли сказать, что перед нами действительно породненный с классическим искусством луллизм, нам необходимо увидеть образы, размещенные на вращающихся кругах луллиевых фигур. Магическими образами Театра память уже может быть приведена в динамическое состояние; но она все еще прикована к строению.

Мы стоим на пороге встречи с мастером, который разместит магические звездные образы на вращающихся кругах луллизма, получив тот сплав оккультных форм классической памяти с луллизмом, которого ожидает мир.

Глава IX

ДЖОРДАНО БРУНО: СЕКРЕТ “ТЕНЕЙ”

Джордано Бруно¹ родился через четыре года после смерти Камилло, в 1548 году. В 1563-м он вступил в доминиканский орден. Воспитание, которое он получил в неаполитанском монастыре, предполагало тесное знакомство с доминиканским искусством памяти, и сложности, добавления и запутанности, которыми в этой традиции обросли предписания *Ad Herennium*, как видно это на примере трактатов Ромберха и Росселия, теснятся в книгах Бруно о памяти.² По словам самого Бруно, переданных библиотекарем аббатства Сен-Виктора в Париже, как знаток искусной памяти он был замечен еще до того, как оставил доминиканский орден:

Джордано рассказывал мне, что был вызван в Рим из Неаполя папой Пием V и кардиналом Реббой, и доставлен туда в карете, с тем, чтобы продемонстрировать искусность своей памяти. Он читал на иврите псалом *Fundamenta* и обучил Реббу кое-чему из того, что умел сам.³

С одной стороны, мы не располагаем достаточным материалом, чтобы проверить правдивость слов брата Иордануса, с другой — мы не можем и отвергнуть, как еретический, рассказ Бруно о торжественной поездке на карете в Рим, един-

¹ Материал, содержащийся в этой главе и в последующих главах о Бруно, более подробно изложен в моей книге *Giordano Bruno and Hermetic Tradition*, где анализируется влияние герметизма на Бруно и указывается, что он принадлежит ренессансной оккультной традиции. В примечаниях эта работа кратко обозначена: *G. B and H. T.*

² Первым о влиянии трактатов памяти на Бруно заговорил Феличе Токко. Страницы его книги *Le opere latine di Giordano Bruno*, Florence, 1889, до сих пор не утратили ценности.

³ *Documenti della vita di G. B.*, ed V. Spampanato, Florence, 1993, p. 42–43.

ственно с целью демонстрации папе и кардиналу особенности доминиканского воспитания — искусной памяти.

Когда Бруно бежал из неаполитанского монастыря и начал странствовать по Франции, Англии, Германии, было у него только то, что унес с собой. Бывший монах, готовый поведать об искусной памяти монахов, конечно же, должен был привлечь к себе внимание, тем более что секреты этого искусства облачены были в ренессансные и оккультные формы. Первая опубликованная Бруно книга о памяти, *De umbris idearum* (1582), вышла с посвящением французскому королю Генриху III; во вступительных словах Бруно обещает раскрыть герметический “секрет”. Книга стала преемницей Театра Камилло, а Бруно — еще одним итальянцем, принесшим “секрет” памяти в дар другому уже королю Франции.

Я добился того, что был принят такой высочайшей особой, как король Генрих III, и меня расспрашивали, была ли моя память, ко-ей я владел и обучал, памятью естественной или приобретенной с помощью магического искусства; я доказал Его Величеству, что опорой мне служила не магия, но наука. Позднее была напечатана моя книга о памяти, озаглавленная *De umbris idearum*, с посвящением Его Величеству, в лице которого я приобрел благодарного читателя.⁴

Это взгляд самого Бруно на его отношения с Генрихом III, изложенный в обращении к венецианской инквизиции. Генрих же (будучи более сведущ в этих материях, чем почитатели Бруно в XIX веке), должно быть, только заглянул в *De umbris idearum*, чтобы удостовериться по случаю, что в ней упоминаются магические изваяния “Асклепия” и содержится список ста пятидесяти магических образов звезд. На самом деле в искусстве памяти Бруно была магия, и магия значительно более глубокая, чем та, на которую отважился Камилло.

По прибытии в Англию Бруно в совершенстве разрабатывает технику сообщения, посредством системы искусства памяти, своей герметической религиозной идеи, которая составляет основное содержание его книги о памяти, изданной в Англии. В Германии он продолжил разработку подобных

⁴ *Ibid.*, p. 84–85.

методик, и последняя книга, опубликованная им во Франкфурте, в 1591 году, перед самым возвращением в Италию, была о магической памяти. Чотто, давая показания на судебном разбирательстве в Венеции относительно репутации Бруно во Франкфурте, заявлял, что люди, бравшие у Бруно уроки в том городе, говорили ему, что “упомянутый Бруно память и другие схожие с нею загадочные вещи сделал своей профессией”.⁵

Наконец, причиной, по которой Мочениго приглашал Бруно в Венецию, — приглашение, послужившее поводом к его возвращению в Италию, окончившемуся заключением и смертью у огненного столба — было желание учиться искусству памяти.

В течение последнего года моего пребывания во Франкфурте (говорил Бруно, обращаясь к венецианским инквизиторам) я получил два письма от сеньора Мочениго, в которых он выражал стремление обучаться у меня искусству памяти... обещая принять меня с уважением и почетом.⁶

Это был тот самый Мочениго, который предал Бруно венецианской инквизиции, полагая, что в достаточной мере постиг “секреты” его искусства памяти. Инквизиторам уже приходилось сталкиваться с оккультной памятью в Венеции благодаря славе Камилло и его влиянию на венецианские академии.

Таким образом, искусство памяти стоит в самом средоточии жизни и смерти Бруно. Поскольку в дальнейшем часто придется ссылаться на основные бруновские работы о памяти, а названия некоторых из них достаточно громоздки, мы будем кратко обозначать их следующим образом:

Тени = *De Umbris idearum . . . Ad internam Scripturam, & non vulgares per memoriam operationes explicatis*, Paris, 1582.⁷

Цирцея = *Cantus Circaeus ad eam memoriae praxim ordinatus quam ipse Iudiciarum appellat*, Paris, 1582.⁸

⁵ *Ibid.*, p. 72.

⁶ *Ibid.*, p. 77.

⁷ G. Bruno, *Opere latine*, изд. Фиорентио и др., Неаполь и Флоренция, 1879–1891, II (I), p. 1–77.

⁸ *Ibid.*, vol. cit., p. 179–257.

Печати = *Ars reminiscendi et in phantastico campo exarandi; Explicatio triginta sigillorum ad omnium scientiarum et artium inventionem dispositionem et memoriam; Sigillus Sigillorum ad omnes animi operationes comparandas et earundem rationes habendas maxime conducens; hic enim facile invenies quidquid per logicam, metaphysicam, cabalam, naturalem magiam, artes magnas atque breves theorice inquiruntur*, не имеет ни места, ни даты опубликования. В Англии напечатана Джоном Чарльвудом в 1583 году.⁹

Статуи = *Lampas triginta statuarum*, вероятно, написана в Виттенберге, в 1587 году. Впервые напечатана с рукописных копий в 1891 году.¹⁰

Образы = *De imaginum, signorum et idearum compositione, ad omnia inventionum, dispositionum et memoriae genera*, Frankfort, 1591.¹¹

Из этих пяти работ первые две, “Тени” и “Цирцея”, относятся к первому приезду Бруно в Париж (1581–1583 гг.); большая книга “Печати” написана во время его пребывания в Англии (1583–1585); “Статуи” и “Образы” относятся к немецкому периоду (1586–1591).

В трех из них, “Тенях”, “Цирцее” и “Печатях” рассказывается об “искусствах памяти”, основанных на проверенном временем разделении на “правила мест” и “правила образов”, которое проводится и в трактатах. В “Тенях” изменена старинная терминология — locus именуется как *subjectus*, а образ — как *adjectus*, однако оба древних способа упражнения памяти отчетливо различимы под новой оболочкой, и все древние предписания относительно мест и образов, со множеством уточнений, которыми они обросли в традиции искусной памяти, содержатся в этом трактате Бруно. В “Цирцее” исследование памяти опять же проводится по античному образцу, хотя и в измененной терминологии, и оно же повторяется в “Печатях”. Хотя философия магически оживляемого воображения, заключенная в этих трактатах, совершенно отлична от осторожных, по-аристо-

⁹ *Ibid.*, II (II), p. 73–217.

¹⁰ *Ibid.*, III, p. 1–258.

¹¹ *Ibid.*, II (III), p. 87–322.

телевски рациональных рекомендаций схоластов, саму идею философии, построенной на таких рекомендациях, Бруно унаследовал от доминиканской традиции.

О Фоме Аквинском Бруно всегда отзывался с неизменным восхищением и гордился знаменитым искусством памяти своего Ордена. На первых страницах “Теней” разгорается спор между Гермесом, Филотеем и Логифером о книге, которую держит в руках Гермес, где говорится о Тенях Идей и герметическом искусстве памяти. Педант Логифер заявляет, что книги, подобные этой, признаются бесполезными многими учеными людьми:

Наиученейший теолог и утонченный эрудит, магистр Психотеус (Magister Psicoteus), утверждал, что ничего ценного нельзя вынести из искусств Туллия, Фомы, Альберта, Луллия и других столь же темных авторов.¹²

На протесты Логифера не обращают внимания и таинственная книга Гермеса раскрывается.

Педантичный доктор, “магистр Психотеус”, выдвигает обвинение против искусства памяти, уже устаревшее среди ученых-гуманистов и образованных учителей.¹³ Предваряющий “Тени” диалог исторически относится к тому времени, когда старое искусство памяти уже клонилось к закату. Бруно страстно защищает средневековое искусство Туллия, Фомы и Альберта от новомодных клеветников, однако предлагаемая им версия средневекового искусства несет на себе отпечаток Ренессанса. Оно превратилось в оккультное искусство, и представляет его Гермес Трисмегист.

Драматическая сцена, разыгравшаяся между Гермесом, Филотеем (который выступает от лица самого Бруно) и Логифером, педантом, в которой первые двое — на стороне герметического искусства, сравнима с той, что происходила в камилловском Театре, между Виглием-Эразмом и создателем герметического Театра памяти. Завязка та же: маг вступает в спор с рационалистом. И как Камилло рассказывает

¹² *Ibid.*, II (I), p. 14. В тексте, вероятно, опечатка: “Alulidus” следует читать как Lullus.

¹³ Его имя заставляет вспомнить о “Master Parrot” (“Мастере Попугае”), здесь возможная аллюзия на то, что классическому искусству стали предпочитать бессмысленное заучивание.

Виглию о своем Театре как о некоем религиозном чудедействии, так и герметическая книга Бруно о памяти подается им в качестве религиозного откровения. Искусство, или знание о том, что должно быть увидено, подобно восходящему солнцу, разгоняющему порождения ночи. Оно основано на “непогрешимом интеллекте”, а не на “обманчивом чувстве”. Оно сродни озарениям “египетских жрецов”.¹⁴

Хотя тема, в общем-то, та же самая, беседа в Театре Камилло существенно отлична по стилю от необычного диалога у Бруно. Камилло — это изящный венецианский оратор, выстраивающий систему памяти, хотя и оккультную по сути, но ординарную и неоклассическую по форме. Бруно же — необузданный, страстный и неумный расстрига, как будто вырвавшийся из Средневековья со своим искусством, магическим образом превращенном во внутренний таинственный культ. Бруно пришел на полстолетия позже Камилло, и не из цивилизованной Венеции, а из расположенного далеко на юге Неаполя. Я не думаю, что Бруно находился под влиянием Камилло, разве только в том смысле, что известность Театра во Франции показала, что уши французского короля открыты для разъяснений “секретов” памяти. Версия герметически преобразованного искусства памяти была разработана Бруно независимо от Камилло и в совершенно иной атмосфере.

Что это была за атмосфера? Прежде всего следует задать вопрос, который мне придется оставить без ответа, — что могло или не могло происходить с искусством памяти в стенах доминиканского монастыря в Неаполе? К концу XVI века в монастыре поднялись волнения и смута,¹⁵ и не исключено, что этот разлад каким-то образом был связан с ренессансными преобразованиями доминиканского искусства памяти.

Фомой Аквинским правила искусной памяти выстраивались очень тщательно, в осторожной аристотелевской и рационалистической манере, так, чтобы исключить какой бы то ни было магический оттенок. Никто из тех, кто следовал духу томистских правил, не смог бы обратить искусство памяти в

¹⁴ *Op. lat.* II (I), p. 7–9; cf. *G. B. and H. T.*, p. 192 ff.

¹⁵ См. *G. B. and H. T.*, p. 365.

магическое искусство. Оно превратилось в набожное и этическое — качества, которым Фома придавал особое значение, но предложенное им искусство ни в коем случае не было магическим. *Ars notoria*, магическое искусство памяти, существовавшее в Средние века, порицалось Аквинатом со всей строгостью,¹⁶ принятие же “туллиевых” правил запоминания всесторонне оговаривается. Тонкое различие между Фомой и Альбертом Великим в подходе к этому искусству как искусству припоминания вызвано было, вероятно, вниманием, с каким Фома обходит подводные камни, незаметные для Альберта.¹⁷

С Альбертом дело обстоит несколько сложнее. О его отношении к памяти известно немного, и это немного скорее курьезно, например, классический образ памяти у него превратился в образ огромного барана в ночных небесах.¹⁸ Возможно ли, что ренессансный импульс оживления магии заставил искусство памяти неаполитанского монастыря развиваться в направлении, указанном Альбертом, и сделал возможным употребление талисманых образов звезд, которые, несомненно, представляли интерес для Альберта? Вопрос этот следует оставить открытым, поскольку проблема того, чем был Альберт для Средних веков и в эпоху Ренессанса — когда его сочинения получили широкую известность — в значительной мере еще не исследована.

Необходимо также помнить, что Бруно, хотя и выражал свое восхищение Фомой Аквинским, восхищался им как магом, возможно, отображая то направление ренессансного томизма, которое позднее получит развитие у Кампанеллы — предмет опять же более или менее неисследованный.¹⁹ Тем более было достаточно оснований для пылкого восхищения магом Альбертом Великим, что сам Альберт имел склонность к магии. Когда Бруно был арестован, против предъявлен-

¹⁶ В *Summa Theologiae*, II, II, quaestio 96, articulus I вопрос ставится о том, насколько приемлемо *Ars notoria*, и ответ гласит, что это искусство живо и поверхностно, и потому совершенно неприемлемо.

¹⁷ См. выше, с. 89 – 95.

¹⁸ См. выше, с. 89.

¹⁹ См. *G. B. and H. T.*, p. 251, 272, 379 ff. В своем издании сочинений Фомы Аквинского, опубликованном в 1570 году, кардинал Каetano отстаивает употребление талисманов; см. Walker, *Magic*, p. 214–215, 218–219.

ных обвинений в написании сочинений о магических образах, он выдвигал тот аргумент, что такие образы советовал применять Альберт Великий.²⁰

Оставляя открытой проблему, чем являлось искусство памяти доминиканского монастыря в то время, когда там находился Бруно, обратимся к тому, какие течения за стенами монастыря могли оказать на него влияние до 1576 года, когда он навсегда покинул монастырь.

Джованни Баттиста Порты, знаменитый маг и один из первых ученых, в 1560 году основал в Неаполе *Academia Secretorum Naturae*, члены которой собирались в его доме, обсуждая “секреты”, отчасти — магического, отчасти — подлинно научного характера. В 1558 году Порты публикует первую версию своего знаменитого сочинения о *Magia naturalis*, оказавшего глубокое влияние на Фрэнсиса Бэкона и Кампанеллу.²¹ В этой книге Порты рассказывает о тайных свойствах растений и камней, а также очень подробно излагает систему соответствия мира звезд нижнему миру. К “секретам” Порты относится и его интерес к физиогномике,²² вылившийся в создание любопытного учения о сходстве человеческих лиц с животными. Бруно, конечно же, знал кое-что об анималистической физиогномике Порты, ею он пользуется, обращаясь к магии Цирцеи в одноименном трактате, ее следы можно обнаружить и в других его работах. Различные шифры или тайнопись,²³ которую он связывал с египетскими мистериями, также вызвали интерес у Порты, и это увлечение Бруно опять-таки разделял с ним.

Непосредственно к теме нашего исследования относится трактат Порты об искусстве памяти, *Ars reminiscendi*, опубликованный в 1602 году в Неаполе.²⁴ Воображение, говорит в нем Порты, как будто карандашом рисует образы в памяти. Существует два рода памяти, естественная и искусственная.

²⁰ См. G. B. and H. T., p. 347.

²¹ Торндайк (*History of Magic and Experimental Science*, VI, p. 418 ff.), указывает, что на естественную магию Порты значительное влияние оказало средневековое сочинение, *Secreta Alberti*, автором которого считался Альберт Великий.

²² G. B. Porta, *Physiognomiae corlistis libri sex*, Naples, 1603.

²³ G. B. Porta, *De furtivis litterarum notis*, Naples, 1563.

Последняя была изобретена Симонидом. То место у Вергилия, когда Дидона показывает Энею комнаты, увешанные картинами, Порты истолковывает так, что Дидона действительно обладала системой памяти, с помощью которой она запоминала историю своих предков. Дворцы или театры могут служить памятными местами. Математические формулы и геометрические фигуры также можно использовать для запоминания порядка расположения мест, как это описано у Аристотеля. Необычайно прекрасные или, напротив, нелепые образы людей пригодны в качестве образов для памяти. Предпочтение следует отдавать картинам хороших художников, поскольку они лучше запоминаются и более волнуют, чем работы заурядных живописцев. Например, надолго остаются в памяти работы Микеланжело, Рафаэля, Тициана. В качестве мнемобразов могут использоваться египетские иероглифы. Существуют также образы для букв и чисел (подразумеваются наглядные алфавиты).

Память Порты замечательна своей эстетической направленностью, но его трактат о памяти не выходит за рамки схоластической традиции, основывающейся на Туллии и Аристотеле, с обычным набором правил и обычными приложениями типа наглядных алфавитов. Точно так же мы могли бы читать Ромберха или Росселия, за исключением, пожалуй, того, что у Порты ничего не сказано о необходимости помнить об Аде и Рае. Насколько можно видеть, в книге нет ничего о магии и даже порицается Метродор из Скепсиса, применявший для запоминания образы звезд. И все же это небольшое сочинение показывает, что оккультный философ из Неаполя проявлял незаурядный интерес к искусству памяти.

Одним из основных источников бруновской магии являлось сочинение Корнелия Агриппы *De occulta philosophia* (1533 г.). В этой работе искусство памяти Агриппой не упоминается, но в одной из глав другого его сочинения, *De vanitate scientiarum* (1530 г.), это искусство разбирается и отвергается

²⁴ Это — латинская версия книги *L'arte del recordare*, которую Порты опубликовал в Неаполе в 1566 году. Высказывалось предположение (Louise G. Clubb, *Giambattista Della Porta Dramatist*, Princeton, 1965, p. 14), что целью Порты было создание мнемоники для театральных актеров.

как пустое.²⁵ Однако в этой работе Агриппа отвергает вообще все оккультные искусства, о которых тремя годами позже он будет говорить в *De occulta philosophia*, важнейшем сочинении эпохи Ренессанса о герметической и Каббалической магии. Выдвигалось много предположений, объясняющих противоречивость позиций Агриппы в этих двух книгах, и одно из наиболее убедительных — что *De vanitate scientiarum* была неким защитным средством, к которому часто прибегали те, кто пускался в исследование столь опасных предметов. Указание на книгу, направленную против магии, обезопасит автора, в случае если *De occulta philosophia* принесет ему неприятности. Такое объяснение не может быть исчерпывающим, но оно позволяет предположить, что те науки, которые Агриппа называет “пустыми”, говоря о тщете наук, могли как раз представлять для него живой интерес. Многие оккультные философы Ренессанса проявляли интерес к искусству памяти, и было бы удивительно, если бы Агриппа оказался исключением. Во всяком случае, именно с его подачи Бруно в системе памяти “Теней” использует магические образы звезд.

Когда в 1582 году “Тени” были опубликованы в Париже, книга не могла показаться французскому читателю того времени настолько странной, насколько она представляется таковой нам. Сочинение это занимало вполне определенное положение в ряду существовавших тогда течений. Это была книга о памяти, представленная как герметический “секрет”, и, очевидно, полная магии. Некоторые отбросили бы ее, увидев в ней нечто ужасающее или же предосудительное. Другие, искушенные в широко распространенном тогда неоплатонизме, с его магической мантией, искали бы ответа на вопрос: продвинулся ли этот новоявленный знаток памяти в соединении искусства памяти с традицией оккультной философии, в том, чем Джулио Камилло занимался всю жизнь. Посвященные Генриху III, “Тени” явно были ягодой одного поля с Театром Памяти, секрет которого Камилло даровал деду нынешнего короля.

Театр еще не забыли во Франции. Во главе одного из центров оккультизма стоял некий Жак Гогорри, который

²⁵ См. выше, с. 160.

обосновал нечто вроде медико-магической академии, неподалеку от Академии поэзии и музыки Бэйфа.²⁶ Вдохновленный идеями Фичино и Парацельса, Гогорри, под псевдонимом *Leo Suavius*, написал множество чрезвычайно темных сочинений; в одном из них, опубликованном в 1550 году, он дает краткое описание “деревянного амфитеатра”, выстроенного Камилло для Франциска I.²⁷ Хотя академия, или группа, Гогорри к 1576 году вероятно, уже распалась, активность его последователей, по всей видимости, не угасла и опиралась на некоторые сведения об оккультной памяти и Театре, о котором сам Гогорри писал исключительно в восторженных выражениях. Кроме того, всего лишь за четыре года до выхода книги Бруно, имя Камилло, великого итальянца, вместе с Пико делла Мирандола и другими высочайшими именами Ренессанса появилось в опубликованном в Париже сборнике *Peplus Italiae*.²⁸

К концу XVI века традиция оккультизма неотвратимо набирала силу. Жак Гогорри был одним из многих людей того времени, полагавших, что Фичино и Пико проявили излишнюю робость в освоении на практике тайн Зороастра, Трисмегиста и других, известных им мудрецов античности, что “образы и места” не получили у них надлежащего применения. Их неспособность в полной мере реализовать знания такого рода означала, по мнению Гогорри, что им не удалось стать чудодейственными магами. Системы памяти Бруно более продвинуты в этом отношении. Он несравненно более решителен в применении традиционных магических образов и знаков к искусной памяти, чем Камилло. В “Тениях” он без колебаний использует чрезвычайно могущественные (надо полагать) образы деканов зодиака; в “Цирцее” искусство памяти представлено магическими заклинаниями, выкрикиваемыми колдуньей.²⁹ Бруно устремлен к силам бо-

²⁶ См. Walker, *Magic*, p. 96–106.

²⁷ Jacques Gohorry, *De Usu & Mysteriorum Liber*, Paris, 1550, sigs. CIII verso–CIV recto. Cf. Walker, p. 98.

²⁸ См. выше, с. 175.

²⁹ О магических заклинаниях в “Цирцее” см. G. B. and H. T., p. 200–202.

лее могущественным, чем силы смиренного укрощения львов или планетарного красноречия Камилло.

При чтении “Теней” бросается в глаза несколько раз повторяющаяся фигура — круг с расставленными на нем тридцатью буквами. На рис. 8 изображены несколько таких, вписанных один в другой кругов с буквами на них. В XVI веке Париж был крупнейшим в Европе центром луллизма, и парижане не могли не узнать в этих кругах знаменитых комбинаторных кругов Луллиева искусства.

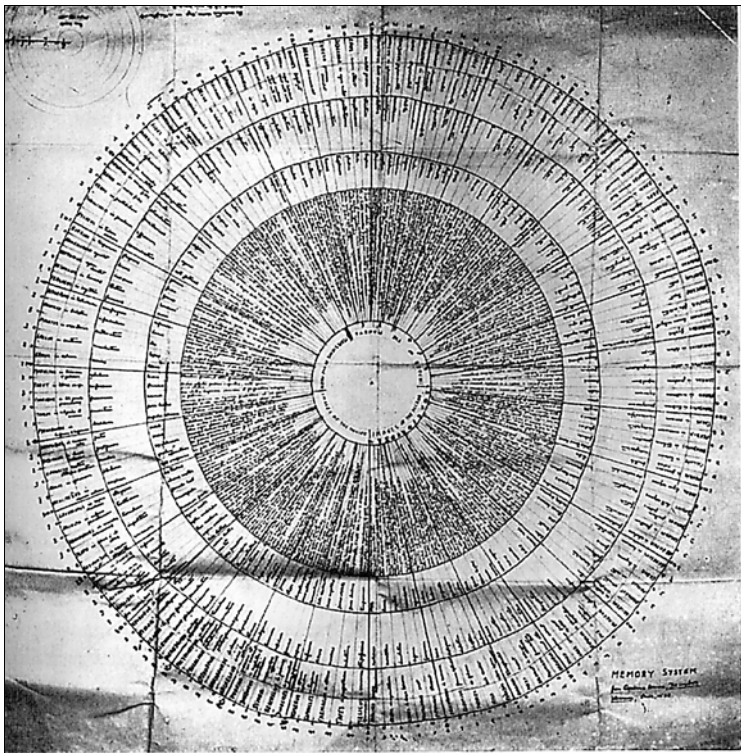
В конце XVI века все чаще предпринимались попытки примирения классического искусства памяти, его мест и образов с Луллизмом, с его подвижными фигурами и буквами. Эта проблема вызвала широкий интерес, сравнимый с сегодняшним интересом к мыслящим машинам. В известной работе Ганцони, уже неоднократно мною упоминавшейся, *Piazza universale* (1578 г.), утверждается, что помыслы автора направлены на создание универсальной системы памяти, которая бы объединяла Росселия и Луллия.³⁰ Если профан и мирянин Гарцони, в распоряжении которого была лишь опубликованная книга Росселия о памяти, надеется на создание подобной системы, то от доминиканца Бруно, человека куда более посвященного, скорее всего можно было ожидать создания универсальной машины памяти.

Доминиканец по воспитанию, знаток луллизма, именно он — тот мастер, который сможет окончательно решить проблему.

Неудивительно, что Луллий в представлении Бруно будет Луллием Ренессанса, а не Средневековья. На Луллиевых кругах Бруно разместил значительно больше букв, чем в каком-либо из искусств самого Луллия, а греческие и еврейские буквы первоначальным луллизмом вовсе не использовались. Круги Бруно больше похожи на алхимические диаграммы Псевдо-Луллия, в которых также используются буквы не только латинского алфавита. К сочинениям Луллия Бруно причисляет и *De auditi kabbalistico*.³¹ Все указывает на то, что для Бруно идея луллизма включала в себя и Луллия-

³⁰ T. Garzoni, *Piazza universale*, Venice, 1578, глава о “Professori di memoria”.

³¹ *Op. lat.*, II (II), p. 62, 333.



11. Система памяти из книги Джордано Бруно
De umbris idearum ("Тени"), Париж, 1582.

IMAGINES FACIERVM

signorum ex Teucro Babilo-
nico quæ ad vsum presen-
tis artis quam commo-
de trahi possunt.

Aries.

AA



Ascendit in prima fa-
cie arietis homo niger,
immodicæ staturæ, ar-
dentibus oculis, seueri
vultu, stans candida præ-
cinctus palla.

Ae In secunda mulier non inuenusta, alba induta thu-
nica, pallio verò tyrio colore intincto superinduta,
soluta coma, & lauro coronata.

Ai In tertia homo pallidus rufi capilli rubris indutus
vestibus, in sinistra auream gestans armillam, &
ex robore baculum in dextra, inquieti & irascentis
præ se ferens vultum cum cupita bona nequeat adi-
pisci nec præstare.

Taurus.

AO



In prima Tauri facie Nu-
dus arans, de palea pileum
intextum gestans, fusco colo-
re, quem sequitur rusticus al-
ter femina iaciens.

Av In Secunda Clauiger nudus, & coronatus au-
reum baltheum in humeris gestans & in sinistra
sceptrum.

Ba In tertia vir sinistra serpentem gestans & dexte-
ra hastam siue Sagittam, ante quem testa ignis,
& aquæ lagena.

Gemini.

Be



In prima geminorum fu-
cie, vir paratus ad seruien-
dum, virgam habens in dex-
tera. Vultu hilari atque iocun-
do.

Br In secunda, homo terram fondiens & laborans:
iuxta quem tibicen nudis saltans pedibus & capite.

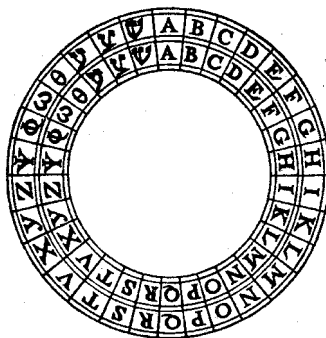
Bo In tertia Morio tibiam dextera gestans, in sinistra
passerem & iuxta illum vir iratus apprehendens
baculum.

12a. Образы деканов Овна

12b. Образы деканов Тельца и Близнецов

Из книги Джордано Бруно *De umbris idearum* ("Тени"), издательство Неаполь, 1886 г.

алхимика, и Луллия-каббалиста. Однако Луллий Бруно более обособлен, более удален от средневекового Луллия, чем в традиционном ренессансном луллизме. Библиотекарю аббатства Сен-Виктора он говорил, что понял луллизм лучше, чем сам Луллий,³² и когда Бруно обращается к искусству, в нем действительно много от подлинного луллиста.



Почему Бруно разбивает Луллиевы круги на тридцать сегментов? Очевидно, что его мысль соотносится с идеей божественных Имен или атрибутов, и в Париже он читает лекции (этот лекционный курс не сохранился) о “тридцати бо-

Рис. 8. Круги памяти. Из *De umbris idearum* Дж. Бруно, 1582.

жественных атрибутах”.³³ Бруно захвачен числом тридцать. Оно лежит в основе не только “Теней”; в “Печатах” тридцать печатей, тридцать статуй в “Статуях”, и тридцать “связей” в его работе о возможности установления связи с демонами.³⁴ Только однажды, насколько мне известно, в его сочинениях встречается рассуждение о том, почему он говорит о “тридцати”, — в работе *De compendiosa architectura artis Lullii*, вышедшей в Париже, в один год с “Тенями” и “Цирцей”. Здесь, после перечисления некоторых луллистских

³² *Documenti*, p. 43.

³³ *Ibid.*, p. 84.

³⁴ *De vinculis in genere* (op. lat., III, p. 669–670). Cf. G. B. and H. T., p. 266.

Достоинств — Благости, Величия, Истины и других, Бруно приравнивает их к Сфирот Каббалы:

Все они (луллевые Достоинства) иудейскими каббалистами сводятся к десяти Сфирот и нами — к тридцати...³⁵

Т. е. “тридцатки”, на которых он основывает свои искусства, — это луллистские Достоинства, но интерпретируются они как Сфирот Каббалы. В этом отрывке он отвергает тот христианский и тринитарный смысл, который Луллий придает своему Искусству. Божественные Имена, говорит Бруно, указывают на Имя Господа, состоящее из четырех букв (Тетраграмматон), которые, в свою очередь, последователями Каббалы приравниваются к четырем срединным точкам мира, последовательно умножаясь, они распространяются на весь универсум.

Не совсем понятно, как он выводит отсюда тридцатку,³⁶ но число, во всяком случае, имеет магический оттенок. В греческом магическом папирусе четвертого века сказано о тридцатibuквенном имени Бога.³⁷ Ириной, меча грома и молнии в адрес гностической ереси, упоминает, что у Иоанна Крестителя, как полагают, было тридцать учеников, число, совпадающее с количеством эонов у гностиков. Число тридцать связывалось также с Симоном Волхвом.³⁸ Мне думается, что источник, на который опирался Бруно, — это трактат Тритемиуса *Stegonographia*, в котором перечисляются духи, числом тридцать один, и способы их заклятия.

³⁵ *Op. lat.*, II (II), p. 42. Нет ничего специально посвященного архитектуре в этой книге “об архитектуре искусства Раймунда Луллия”. Она о луллизме, но некоторые фигуры, представленные в ней, необычны для Луллия. Слово “архитектура” в названии работы может означать, что Бруно фигуры Луллия интерпретировал как “места” памяти и под архитектурой понимал здания памяти. Работа связана с “Теньями” и “Цирцеей”.

³⁶ Умножение четырехбуквенного имени зависит, вероятно, от кратности четырех и двенадцати, степенные ряды которых никогда не дают тридцати. Об этом у Бруно есть рассуждение в *Spaccio della bestia trionfante* (*Dialogi italiani*, ed. G. Aquilecchia, 1957, p. 782–783). Cf. G. B. and H. T., p. 269.

³⁷ K. Preisendanz, *Papyri Graeci Magicae*, Berlin, 1931, p. 32.

³⁸ Об этой “тридцатке” упоминает Торндайк, *History of Magic and Experimental Science*, I, p. 364–365.

В выдержках из этой работы, позже сделанных для Бруно, список сократился до тридцати. Один из современников Бруно, Джон Ди, также проявлял интерес к магии тридцатки. В 1584 году в Кракове вышла его работа *Clavis Angelicae*³⁹ (двумя годами раньше были опубликованы “Тени” Бруно, и Ди мог быть с ними знаком). В “Ангельском ключе” описывается, как обращаться с “тридцатью добрыми законами духов воздуха”, что правят над всеми частями мира. Тридцать магических имен Ди располагает на тридцати концентрических кругах и обращается к магии для заклинания ангелов или демонов.

В “Тенях” Бруно неоднократно ссылается на свою работу под названием *Clavis Magna*, которой либо никогда не существовало, либо она не дошла до нас. “Великий ключ” открывает секрет, как можно обратиться к духам воздуха при помощи Луллиевых кругов. Это, я уверена, и есть секрет Луллиевых кругов в “Тенях”. Как образы классического искусства памяти обращаются им в магические образы звезд, используемые для постижения небесного мира, так круги Луллия превращаются в “практическую Каббалу”, в способ вступать в связь с демонами или ангелами наднебесного мира.

Своему успеху в отыскании пути объединения классического искусства памяти с луллизмом Бруно обязан, таким образом, крайней “окультизации” как классического искусства, так и луллизма. Образы классического искусства он располагает на комбинаторных кругах Луллия, но образы — магические, а круги — колдовские.

В том мире, в котором они впервые были опубликованы, “Тени” должны были быть приведены в соответствие с определенными, хорошо известными образцами. Однако из этого не следует, что книга не могла вызвать никакого удивления. Напротив, насколько читатель того времени мог распознать направленность бруновских работ, настолько он увлекался безудержностью отказа от всяких предостережений и ограничений. Бруно ничто не может остановить, он выполняет любую процедуру, какой бы опасной или запретной

³⁹ Оригинальная рукопись Ди хранится в: Ms. Sloane 3191, ff. 1–13; копия, выполненная Эшмолем (Ashmole): MS. Sloane 3678, ff. 1–13.

она ни была, ради достижения того строя души, через общение с космическими энергиями, о котором мечтал хранящий приличия и благонравие Камилло, и к которому Бруно устремлялся с бесшабашной дерзостью и бесконечно более сложными методами.

Что представляет собой тот объект (ил. 11), на который мы сейчас приглашаем взглянуть читателя? Это не древний диск и не папирус, отрытый в песках Египта. На этом плане представлена моя попытка раскрыть секрет “Теней”.

На рисунке — концентрические круги, разбитые на тридцать основных сегментов, каждый из которых также делится на пять подотделов, всего 150 делений. Во всех делениях что-то написано, и, я боюсь, эти надписи на рисунке в книге окажутся неразборчивы. Однако это не делает рисунок менее понятным ни в целом, ни в деталях. План выражает общий проект системы и единую ее идею, позволяющую преодолеть отталкивающую запутанность “Теней”.

Как был получен этот план и почему его не существовало раньше? Это очень просто. Никто до сих пор не замечал, что в каждом из перечней образов, приводимом в “Тенях”, содержится по 150 образов, разбитых на группы по тридцать, так, что их можно расположить на концентрических кругах, которые уже несколько раз появлялись на наших иллюстрациях (рис. 8). На круги, чтобы они вращались подобно кругам Луллия, производя различные комбинации, нанесены все буквы латинского, а также несколько греческих и еврейских, всего получается тридцать букв. Перечни образов, приводимые в книге, разбиты на тридцать разделов, отмеченных этими буквами, каждый раздел имеет пять подразделов, которые помечаются пятью чередующимися гласными. Перечни образов (в каждом перечне — по 150 образов), следовательно, составлены так, что любой из образов можно разместить на концентрических вращающихся кругах. Это и выполнено на моем плане, где перечни образов вписаны в подвижные круги, поделенные на тридцать сегментов, в каждом из которых по пять подразделов. В итоге вышло нечто, напоминающее египетский рисунок, наделенный, несомненно, высоким магическим смыслом, поскольку образы центрального круга — это образы зодиакальных деканов, планет, обителей Луны и домов гороскопа.

Описания этих образов перенесены из текста Бруно в центральный круг плана. Он является носителем астральной энергии, приводящей в движение всю систему.

Я воспроизвожу здесь (из издания “Теней” 1886 г.) первые две страницы бруновских перечней астральных образов, которые должны располагаться в центральном круге системы. Первая страница (ил. 12а) озаглавлена так: “Образы обликов знаков, как они даны Тевкером Вавилонским, в настоящем искусстве могущие иметь применение”. Здесь показан знак Овна и описываются образы первого, второго и третьего “обликов” этого знака. На следующей странице (ил. 12b) — Телец и Близнецы, и также описываются образы трех их деканов. Примечательно, что рядом с образами стоит буква **A** с последовательно присоединяющимися к ней пятью гласными (Aa, Ae, Ai, Ao, Au); затем — **B** с пятью гласными и т. д., т. е. весь перечень отмечен тридцатью буквами, соответствующими буквам на кругах, каждая буква делится гласными на пять подразделов. Такой способ маркировки и позволяет расположить образы на концентрических кругах.

Остановимся подробнее на этих трех зодиакальных знаках; образы, описывающие деканы Овна, таковы: 1) огромный темный человек с горящими глазами в белых одеждах; 2) женщина; 3) человек со сферой и жезлом в руках. Для Тельца это: 1) человек, идущий за плугом, 2) человек с ключом в руках; 3) человек со змеей и копьем. Для Близнецов: 1) надсмотрщик с палкой; 2) землекоп и флейтист; человек с флейтой.

Эти образы заимствованы из древнеегипетской астральной мифологии и звездной магии.⁴⁰ Триста шестьдесят градусов зодиакального круга поделены между двенадцатью знаками зодиака, каждый из которых делится на три “облика” по десять градусов в каждом. Эти последние суть деканы, с каждым из них связан какой-либо образ. Образы деканов восходят к древнеегипетским звездным богам времени; их имена хранятся в сокровищницах египетских храмов, откуда они проникают в мифологию позднеантичной астральной

⁴⁰ Об образах деканов см *G. B. and H. T.*, p. 45–48. Там же воспроизводятся (ил. 1) и образы деканов Овна из палатки Скифанои.

магии, изложенной в текстах, автором которых считался Гермес Трисмегист, а его образ, в свою очередь, часто связывался с образами и магией деканов. Все эти образы имеют самые различные источники, но для отыскания ключа к бруновским образам деканов нам не потребуется штудировать темные и труднодоступные тексты. При создании своей магии Бруно по большей части опирался на печатные, доступные книги, в основном — на *De occulta philosophia* Корнелия Агриппы. Свой перечень образов деканов Агриппа предваряет следующими словами: “В зодиаке имеется тридцать шесть образов... о которых сказано у Тевкера Вавилонского”. Бруно переносит это замечание в начало своего перечня образов деканов, который он, изредка внося незначительные изменения, переписывает у Агриппы.⁴¹

За тридцатью шестью образами деканов перечня звездных образов “Теней” следуют сорок девять образов планет, по семь для каждой планеты. Каждая группа из семи образов предваряется кратким обозначением соответствующей планеты. Вот несколько примеров таких образов:

Первый образ Сатурна: Человек с головой оленя на драконе, на его правой руке сова, пожирающая змею.

Третий образ Солнца: Юноша с диадемой, от головы его исходят лучи света, в руках он держит лук и колчан.

Первый образ Меркурия: Прекрасный юноша со скипетром, на котором две переплетшиеся змеи обращены головами одна к другой.

Первый образ Луны: Рогатая женщина верхом на дельфине, в правой ее руке — хамелеон, в левой — лилия.

Образы, как мы видим, подобно талисманам планет изображают богов различных планет и то, как и на что они воздействуют. Большую часть сорока девяти образов Бруно заимствует из *De occulta philosophia* Корнелия Агриппы.⁴²

⁴¹ Н. С. Агриппа, *De occulta philosophia*, II, 37. Об изменениях, которые вносит Бруно, подробнее см. G. B. and H. T., p. 196.

⁴² *De occulta philosophia*, II, 37–44. Cf. G. B. and H. T., p. 96.

Затем в бруновском перечне следуют образы *Draco lunae*, вместе с образами двадцати восьми обитателей Луны, т. е. положений Луны на каждый день месяца. Они сообщают о роли Луны и ее изменений в передаче зодиакальных и планетарных влияний. И эти образы Бруно также берет у Агриппы, внося небольшие изменения.⁴³

Чтобы понять, что на самом деле пытался осуществить Бруно, все его астральные образы должны нами рассматриваться в контексте *De occulta philosophia* Агриппы. В трактате Агриппы, посвященном магии, перечни образов содержатся во второй книге, рассказывающей о небесной магии, имеющей дело со средним миром звезд — средним по отношению к нижнему миру элементов, о котором речь идет в первой книге, и миром наднебесным, о котором говорится в третьей книге. Один из основных способов обращения (согласно этому типу магического мышления) к небесному миру — использование магических или талисманых образов звезд. Бруно использует небесные образы как образы памяти, сопрягая тем самым мир звезд с внутренним миром воображения и воспроизводя в воображении небесный мир.

Наконец, описав двенадцать домов гороскопа, Бруно переходит к перечню тридцати шести образов, по три на каждый дом. Эти образы выражают те стороны жизни, с которыми соотносятся дома гороскопа — рождение, здоровье, братья, родители, дети, болезни, брак, смерть, религия, власть, благодеяния, тюремное заключение. Они несколько напоминают традиционные образы домов, например, те, что можно видеть в календаре на 1515 год,⁴⁴ но здесь уже Бруно делает настолько удивительные изменения и дополнения, что у него получается совершенно необычный перечень образов, видимо, по преимуществу придуманный им самим. Здесь мы застаем его за работой над “составлением” магических образов, и позже он напишет об этом искусстве целую книгу.

⁴³ *De occulta philosophia*, II, 46; Cf. G. B. and H. T., loc. cit.

⁴⁴ L. Reymann, *Nativität-Kalender*, Nürnberg, 1515; перепечатан в книге A. Warburg, *Gesammelte Schriften*, Leipzig, 1932, II, Pl. LXXV.

И опять сто пятьдесят образов запечатлены в центральном круге магической памяти. Все небо, со всеми его сложными астрологическими взаимоотношениями, заключено в нем. Когда круги вращались, образы звезд создавали комбинации и спирали. И сознание мастера, посредством магических образов запечатлевающее в памяти небо, все его движения и влияния, действительно обладало “секретом”, достойным познания!

В начале “Теней” об искусстве памяти говорится как о секрете герметического знания; о нем рассказывает сам Гермес, вручающий философу книгу об этом искусстве.⁴⁵ Само название, *De umbris idearum*, взято из книги о магии, некромантических комментариев Чекко д'Асколи к *Sphere Sacrobosco*, в которой упомянута *Liber de umbris idearum*.⁴⁶ Что такое эти магические “тени идей”, составляющие основу герметической системы памяти?

Мысль Бруно работает в труднодоступном для современного мышления режиме — так же мыслит и Фичино в *De vita coelitus comparanda*, — в котором образы звезд оказываются посредниками между идеями наднебесного мира и поднебесным миром элементов. Упорядочивая, манипулируя или применяя на практике образы звезд, мы управляем формами, расположенными ближе к реальности, чем предметы нижнего мира, которые все зависят от астральных влияний. Мы способны воздействовать на нижний мир, изменяя влияние на него звезд, если знаем, как упорядочить и скомбинировать звездные образы. По сути, именно образы звезд и есть “тени идей”, тени реальности, которые ближе к ней, чем физические тени нижнего мира. Если мы однажды встанем на эту (для современности — фундаментально не ухватываемую) точку зрения, прояснятся многие темные места “Теней”. Книга, которую Гермес вручает философу, это книга “о тенях идей, собранных для внутреннего письма”,⁴⁷ другими словами, содержащая перечень магических звездных образов, который необходимо запечатлеть в памяти. Они должны располагаться на вращающихся кругах:

⁴⁵ Bruno, *Op. lat.*, II (I), p. 9; cf. G. B. and H. T., p. 193.

⁴⁶ См. G. B. and H. T., p. 197.

⁴⁷ *Op. lat.*, II (I), p. 9.

Поскольку идеи есть изначальные формы вещей, в соответствии с которыми создано все, постольку мы должны создать внутри себя тени идей, ... так, что они будут приложимы ко всему существующему многообразию. Мы делаем это с помощью вращающихся кругов, если знаешь другой путь, испробуй его.⁴⁸

Запечатлевая в памяти образы “высших сил”, мы свыше узнаем о низших вещах; низшее упорядочится в памяти, когда мы упорядочим в ней образы высших сущностей, заключающих в себе реальность вещей нижнего мира в высшей форме, форме, ближайшей к подлинной реальности.

Формы безобразных животных прекрасны в небесах. Не излучающие света металлы сияют в своих планетах. Человек, животные, металлы не такие здесь, как там... светящиеся, живые, цельные, сделай себя восприимчивым к высшим силам, и ты постигнешь общее и не упустишь частного.⁴⁹

Как стать восприимчивым к высшим силам? Внутренне соразмерив себя с астральными образами, посредством которых индивидуальные сущности низшего мира сольются в единую картину. И астральная память даст не только знание, но и силу:

В первоначальной твоей природе — лишь хаос элементов и чисел, не лишенный, однако, закона и порядка... Существуют, как ты способен узреть, некие четкие интервалы... В одном запечатлена фигура Овна, в другом — Тельца, и так все остальные (знаки зодиака)... Так оформляется бесформенный хаос... Для запоминания существенно, чтобы числа и элементы располагались в строго установленном порядке... при помощи каких-либо легко запоминаемых форм (зодиакальных образов) ... Говорю тебе, если ты рассмотришь это внимательно, ты постигнешь это изобразительное искусство, и оно чудесным образом укрепит не только твою память, но и все силы души.⁵⁰

Что это нам напоминает? Конечно же, систему памяти Метродора из Скепсиса, который использовал зодиакальный круг и, вероятно, образы деканов как систему мест памяти. Система Метродора превращается в магическую систему. В действительности, основные зодиакальные образы,

⁴⁸ *Ibid.*, p. 51–52.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 46.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 77–78.

образы планет, лунных фаз, домов гороскопа бруновского перечня магических образов вращаются на кругах памяти, на небесном уровне создавая и изменяя прообразы универсума. И силу для этого дает герметическая философия, которая учит, что в человеке присутствует божественное начало и он органически связан со звездами — властителями мира. В “первоначальной твоей природе” архетипические образы хаотически перемешаны; магическая память высвобождает их из хаоса и восстанавливает порядок, возвращая человеку его божественные силы.

Восходя от центрального круга звездных образов — основного энергетического пункта магически оживляемой системы памяти — читатель понимает значение остальных кругов, в каждом из которых 150 знаков разбиты на группы по тридцать. И теперь я снова следую указаниям Бруно — наряду со ста пятьюдесятью образами звезд он предлагает еще три перечня по 150 пунктов в каждом, каждый перечень с помощью букв делится на тридцать частей, а те в свою очередь — на пять подразделов при помощи гласных. Ясно, что эти три перечня также должны располагаться на кругах, расположенных вокруг центрального круга звездных образов.

На круге, непосредственно прилегающем на плане к центральному, пункты перечня расставлены в следующем порядке:

Aa Oliua; Ae Laurus; Ai Mirthus; Ao Rosmarinum; Au Cipressus.⁵¹ Как можно видеть, они обозначают растительный мир. В перечне имеются также обозначения птиц, животных, камней, металлов, вещей, созданных человеком и разных других вещей, составляющих странный набор, включены сюда также и сакральные объекты (*ara; septem candelabra*). Грубо говоря, в перечне представлены миры растительный, животный и минеральный, однако здесь содержатся и артефакты — складывается впечатление, что эта классификация являет собой невероятный винегрет. Замысел Бруно, думаю, в том, чтобы представить на этом круге низший уровень творения, растения, животных, минералы, чье движение зависит от движения небесного круга.

⁵¹ *Ibid.*, p. 132.

Перечень, вписанный в следующий круг плана (третий от центра), начинается так:

Aa nodosum; Ae mentitum; Ai inuolutum; Ao informe; Au famosum.⁵² Все это прилагательные (запутанный, поддельный, вовлеченный, бесформенный, известный). Я не берусь объяснить, почему все они стоят в винительном падеже, еще более непостижим странный подбор 150 прилагательных этого перечня.

Наконец, во внешний круг рисунка вписан перечень, который начинается так:

Aa	Rhegima	panem castanearum
Ae	Osiris	in agriculturam
Ai	Ceres	in iuga bouum
Ao	Triptolemus	serit
Au	Pitumnus	stercorat ⁵³

Переведем: “Регима (изобретатель) хлеба из каштанов; Осирис (изобретатель) земледелия; Церера (изобретательница) ярма для волов; Триптолем (изобрел) посев; Питумн (изобрел) удобрения”.

На плане имя изобретателя я указываю во внешнем кругу, а описания изобретения — в ближайшем к нему. Читатель сможет найти там всю серию. Пять высказываний, приведенных выше, находятся в средней части нижней половины внешнего круга.

Никто из исследователей Бруно не потрудился внимательно разобрать этот перечень, и поэтому никому не приходило в голову, что эти описания образов людей должны размещаться на внешнем круге системы памяти, которая магически приводится в движение звездными образами центрального круга. На мой взгляд, этот список заслуживает большего внимания, поэтому я попытаюсь дать общее представление, не перечисляя подробно всех имен и связанных с ними открытий, об этой необычной процессии, проходящей перед нами на этом круге.

⁵² *Ibid.*, p. 129.

⁵³ *Ibid.*, p. 124.

За земледельческой группой следуют имена изобретателей простейших инструментов и операций. Эрихтоний изобрел колесницу; Пирод добыл с помощью кремня огонь. Ной был одним из первых виноградарей; Изида первой стала возделывать сады; Минерва показала, как пользоваться масками; Аристей нашел мед. Затем следуют изобретатели ловушек и капканов, охоты, рыболовства. Далее — изобретатели разных мелочей: Саргон, научившийся плести кружева, Доксий, первым применивший клей. Рабочий инструмент придумали: Талос — пилу, Паруг — молоток. Затем появляются гончарное искусство, прядение, ткачество, сапожное ремесло, Кореб — первый гончар. Множество странных имен — лишь несколько примеров — изобретателей игральных карт, туфель, стаканов, щипцов, бритвы, гребешков, ковров и лодок проходят перед нами.⁵⁴

Теперь, когда названы изобретатели основных технологий развивающейся цивилизации, вращающиеся круги демонстрируют нам иные способы человеческой деятельности. Я позволю себе целиком воспроизвести группы М и N:

Ma	Хирон	хирургия
Me	Цирцея	чародейство
Mi	Фарфакон	некромантия
Mo	Айгуам	круги
Mu	Хостаний	связь с демонами
Na	Зороастр	магия
Ne	Зуах	хиромантия
Ni	Халдей	пиромантия
No	Аттал	гидромантия
Nu	Прометей	жертвоприношение быков ⁵⁵

Какая осведомленность о создателях магических и демонических искусств! Здесь и чародейка Цирцея — фигура, занимавшая доминирующее положение в воображении Бруно — всегда одной из первых появляется в его работах. И тот, кто первым вступил в “связь с демонами” — тема, ко-

⁵⁴ *Ibid.*, pp. 124–125.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 126.

тору Бруно позднее будет исследовать под тридцатью рубриками. И Зороастр, первый среди магов.

Но почему группа заканчивается “жертвоприношением быков”? Как правило, первое имя каждой пятерки связано с предыдущей, а последнее — с последующей. Упоминание религиозного жертвоприношения подготавливает нас к тому, что теперь, в группах O, P и Q на вращающемся кругу перед нами предстанут выдающиеся религиозные деятели. Здесь Авель, приносивший в жертву стада, Авраам, который ввел обряд обрезания; Иоанн Креститель, который крестил; Орфей, от которого пошли оргии; Бел, изобретатель идолов, Хемис, который изобрел захоронения в пирамидах. Фигуры Ветхого и Нового Заветов следуют роковой вереницей.⁵⁶

От магии и религии — неразрывно связанных и предстающих как единое целое — мы переходим к магам — изобретателям изобразительных и музыкальных искусств.

Ra	Мирхан	восковые фигуры
Re	Гиг	картины
Ri	Марсий	флейта
Ro	Тубал	лира
Ru	Амфион	нотная запись ⁵⁷

Другие создатели музыкальных инструментов причислены к следующей фигуре, и мы проходим, наблюдая Нептуна, первого коновода, видим упражнения в верховой езде и изобретателей воинских искусств.

Затем следуют фундаментальные изобретения:

Xe	Тевт	буквы и письменность ⁵⁸
----	------	------------------------------------

Здесь Тот-Гермес представлен как изобретатель письменности. От египетской мудрости мы переходим к астрономии, астрологии и философии, к Фалесу и Пифагору — к странному сопоставлению имен и понятий:

Ya	Навфид	о движении солнца
----	--------	-------------------

⁵⁶ *Ibid.*, loc. cit.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 127.

⁵⁸ *Ibid.*, loc. cit.

Ye	Эндимион	о луне
Yi	Гиппарх	о левостороннем вращении сфер неподвижных звезд
Yo	Атлас	о сфере
Yu	Архимед	о медных небесах
Za	Клеострат	о двенадцати знаках
Ze	Архит	о геометрическом кубе
Zi	Ксенофан	о бесчисленных мирах
Zo	Платон	в идеях и от идей (<i>in ideas et ab ideas</i>)
Zu	Раймунд	о девяти элементах ⁵⁹

В этой коллекции представлены: один из величайших астрономов античности, Гиппарх; небесная модель, созданная Архимедом; Платон с его Идеями; особого упоминания заслуживают также “бесчисленные миры” Ксенофана. Наконец, Раймунд Луллий и его Искусство, основанное на девяти буквах или элементах.

Вращение круга памяти, возможно, в наибольшей степени раскрывает их всех. Упомянутые здесь впервые бесчисленные миры впоследствии станут характерной особенностью философии Бруно. Продвижение имен изобретателей от магии и магической религии к философии и луллизму отражает изменение интересов самого Бруно, а роковой контекст этого изменения подчеркивается первым представителем группы (отмеченной греческой буквой), следующей за группой Z:

Ior. in clauim & umbras⁶⁰

На первый взгляд она кажется совершенно необъяснимой, на самом деле ее легко расшифровать. В “Тенях” Бруно постоянно ссылается на свою книгу, *Clavis magna*, о существовании которой нам ничего не известно. Изобретателем “ключа” и “теней” является Джордано Бруно, обозначенный как “Ior”, автор *Clavis Magna* и *De umbris idearum*. На круге он располагает и свой собственный образ, ведь не сделано ли им самим величайшее изобретение? Именно он

⁵⁹ *Ibid.*, pp. 127–128.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 128.

отыскал способ расстановки “теней идей” на Луллиевых кругах!

После такой кульминации читатель, быть может, почувствует потребность оставить все и отдохнуть. Но нам необходимо дойти до конца круга, хотя бы выборочно останавливаясь на оставшихся именах.⁶¹ Здесь Эвклид; также Эпикур, которого Бруно характеризует: “свобода души”; еще Филолай, изъяснивший “внутреннюю природу вещей” (Бруно в своих работах часто ссылается на него как на предшественника Коперника); Анаксагор, еще один любимый философ Бруно. И теперь мы подходим к последнему имени, завершающему перечень 150 изобретателей и великих людей, чьи образы расположены на круге памяти. Это:

Melicus in memoriam⁶²

(На рисунке имя можно различить слева от “Rhegima”, с которого мы начали.) Медоворечивый — это Симонид, создатель классического искусства памяти. Насколько показательно, что Симонид завершает эту процессию, что круг, вращаясь, должен вернуться к началу с этим именем! Ведь за всю долгую историю искусства памяти не существовало более незаурядного проявления этой традиции, чем система памяти, которую мы обнаружили в “Тенях”.⁶³

Имена изобретателей Бруно часто заимствует из книги Полидоре Вергилия *De inventori rerum* (1449), а многие из приводимых им имен традиционны. С другой стороны, встречаются здесь и довольно необычные имена, и мне не удалось отследить их все. Преобладание варварских и магических имен придает перечню необычный архаический характер. Разворачивая всю историю человеческой цивилизации, круг имен представляет нам круг интересов, подхо-

⁶¹ *Ibid.*, loc. cit.

⁶² *Ibid.*, loc. cit.

⁶³ В “Тенях” есть еще один перечень — тридцати мифологических образов, который начинается с Ликаона и заканчивается Главком (р. 70–80). Эти фигуры помечены тридцатью буквами сегментов круга и также должны вращаться на кругах, но только тридцать из них, а не 150, как в перечнях основной системы. Поэтому я полагаю, что они составляют отдельную систему, подобную системе тридцати статуй из другого сочинения Бруно, “Статуи” (см. ниже, с. 363).

дов, склад ума самого Бруно. Акцент на магии всевозможных типов, привлечение имен “демонических” магов указывает на то, что это память величайшего мага. Смелое сопоставление магии и религии — на том основании, что в религии имеются ритуалы и жертвоприношения, представленные и на кругах, говорит о том, что перед нами — маг, исповедующий магическую религию, который впоследствии будет говорить о возрождении магической религии египтян.⁶⁴ И когда на круге появляются астрономия, философия, “бесчисленные миры”, мы понимаем, каким образом в мышлении мага сопрягаются столь важные для него предметы. В этой чистейшей воды магии заложен особый рационализм и в плеяде изобретателей, протянувшейся от ремесел через магию и религию к философии, в новом свете представлена история цивилизации.

В аспекте традиции памяти образы системы принадлежат той же античной традиции, что и изображения выдающихся ученых и художников на фреске Главной Башни собора Санта Мария Новелла (ил. 1), дававших возможность Росселио “помещать” Платона и Аристотеля к Теологии и Философии.⁶⁵ Перечень образов изобретателей, которые следует использовать как образы для памяти — каким бы странным ни казалось обращение Бруно с традицией — всецело принадлежит ортодоксальной традиции классического искусства. Размещая на круге эти броские и необычные образы, Бруно преследует одну цель — соединить классическое искусство памяти с луллизмом. Вращающиеся круги Луллиева искусства становятся местами, в которые помещаются образы.

Наиболее энергоемкие образы бруновской системы — это магические образы центрального круга. В разделе *Ars memoriae*, где Бруно наследует традиции, восходящей к *Ad Herennium*, говоря о местах и образах, рассматриваются различные типы образов для памяти, и говорится, что в зависимости от их силы, некоторые образы ближе к реальности, чем остальные. Те, что наделены высшей степенью силы, и потому наиболее проницаемы для реальности, Бруно назы-

⁶⁴ О “египетской” или герметической религии Бруно См. G. V. and H. T.

⁶⁵ См. выше, с. 216.

вает “sigilli”.⁶⁶ Указывая на эту связь, он, я уверена, разъясняет причину обращения к 150 таким “sigilli”, или магическим печатям, или астральным образам, в своей системе памяти.

Как действовала система памяти? Конечно, магически: располагаясь в энергетическом центре внутреннего круга “печатей”, звездные образы, теснее связанные с реальностью, чем образы вещей подлунного мира, проводников астральных энергий, “тени” выступали посредниками между надзвездным идеальным миром⁶⁷ и вещами и событиями нижнего мира.

Но недостаточно просто сказать, что круги памяти вращались при помощи магии. Это была сложнейшим образом систематизированная магия. Систематизация — один из ключевых пунктов бруновского мышления; тяготение магических мнемоник к системе и систематизации заставляло их создателя на протяжении всей жизни беспрестанно отыскивать подлинную систему. Мой план не отражает всей сложности системы “Теней”, где внутри каждого из тридцати сегментов круга еще вращается по пять подразделов.⁶⁸ Поэтому образы деканов зодиака, образы планет и лунных фаз должны создаваться и переоформляться в непрерывно изменяющихся ситуациях, сохраняя связь с образами домов. Полагал ли он, что непрерывно изменяющиеся комбинации образов памяти должны будут в итоге выработать некий род алхимии воображения, философский камень души, который позволит постигать и удерживать в памяти любое состояние и взаиморасположение вещей нижнего мира — растений, животных, камней? И что создание и воссоздание образов изобретателей, в соответствии с изменениями образов центрального круга позволит запомнить, с помощью высших сил, всю историю человечества

⁶⁶ “Знаки, *notae*, характеры и печати” — все они наделены этой высшей степенью силы; за дальнейшими разъяснениями Бруно отсылает к утраченному “Великому ключу” (ор. lat., II (II), p. 62).

⁶⁷ Почти в самом начале раздела *Ars memoriae* сказано, что вечные идеи постигаются “как поток, проходящий через звезды” (*Ibid.*, p. 58). Это выражение сходно с выражением Фичино в его *De vita coelitus comparanda*.

⁶⁸ Как это показано на диаграмме, *op. lat.*, II (I), p. 123.

с самого начала, все его открытия, мысли, философские учения, творения?

Такая память принадлежала бы божественному человеку, магу, наделенному божественными силами, воображение которого способно приводить в движение космические энергии. Попытка осуществления такого проекта должна основываться на герметическом учении о том, что человеческий ум (*mens*) имеет божественное происхождение, в истоке своем соединен со звездами-правителями мира, и способен как отображать, так и контролировать универсум.

Магия предполагает, что универсум пронизан силами и законами, которые можно использовать, если известен способ овладения ими. Как подчеркивалось в другой моей работе, ренессансная концепция одушевленного универсума, в котором правит магия, предоставила стратегический простор концепции механического универсума, управляемого математикой.⁶⁹ В этом смысле бруновское видение одушевленного универсума бесчисленного количества миров, которые подчиняются одним и тем же магико-механическим законам, является, пользуясь магической терминологией, префигурацией того, каким мир предстал семнадцатому веку. Но основной интерес Бруно был направлен не на внешний, а на внутренний мир. Его система памяти — это попытка овладеть магико-механическими законами, но не внешним, а внутренним образом, воспроизводя в душе магические механизмы. Его магическое миропонимание переведено на язык математических терминов только в наши дни. Основополагающее для Бруно допущение, что астральные силы, правящие во внешнем мире, управляют также и миром внутренним, и их можно постичь, научившись управлять магико-механистической памятью, оказывается неожиданно близким идее мыслящих машин, которые при помощи механических средств способны выполнять многие операции человеческого мозга.

И все же с позиций искусственного интеллекта мы не сможем прояснить проект Бруно. Он жил в герметическом универсуме, из которого божественное было неустранимо. Астральные силы являлись инструментами божественного;

⁶⁹ G. B. and H. T., p. 450 ff.

по ту сторону деятельных звезд располагались высшие божественные формы. И высшей формой для Бруно было Единое, божественное Единство. Его система памяти устремлена к самовоссозданию на звездном уровне, к точке, откуда открывается высшее Единство. Магия для Бруно не замыкалась на себе самой, но служила средством достижения Единого за пределами явленного.

В “Тенях” присутствует эта сторона бруновского учения. Книга начинается с этого, и всякий открывающий ее начинается с “тридцати интенций теней” и “тридцати понятий идей”, и тот, кто либо не доходит, либо пасует перед распутыванием тридцатитеричной магической системы памяти, по отношению к которой эти предварительные тридцатки выполняют роль предисловия, видит в книге лишь своеобразную версию неоплатонического мистицизма. На мой взгляд, только освоив систему памяти, мы получаем возможность ознакомиться с прдваряющими ее мистическими и философскими тридцадками. Я ни в коем случае не претендую на всеобъемлющее понимание книги, однако только так мы начинаем ухватывать ее целостную направленность.

Первая из “тридцати интенций теней” начинается с единства Бога и цитаты из Песни Песней: “Мне покойно под сенью желанного”.⁷⁰ Мы должны войти в тень доброго и истинного. Почувствовать их внутренним взором, с помощью образов человеческого сознания значит пребывать в их тени. Следовательно, существуют “интенция”, устремленность к свету и тьме, а также к теням, которые, исходя из сверхсубстанциального единства, пронизывают бесконечную множественность; из сверхсубстанциального они нисходят в собственные следы, образы и подобия.⁷¹ Низшие сущности связаны с высшими и высшие с низшими; осуществляется непрерывное восхождение к лире Аполлона и ниспадение по цепи элементов.⁷² Если древние и знали путь, каким память, запоминая множество частей, может прийти к единству, они не учили ему⁷³ (но этому учит Джордано

⁷⁰ *Op. lat.*, II (I), p. 20. Цитата из Песни Песней, II, 3.

⁷¹ *Op. lat.*, II (I), p. 22–23.

⁷² *Ibid.*, p. 23–24.

⁷³ *Ibid.*, p. 25.

Бруно). Все есть во всем в природе. И так же в уме все есть во всем. И память способна запомнить все обо всем.⁷⁴ Хаос Анаксагора есть неупорядоченное многообразие; мы должны внести в многообразие порядок. Выявляя связи высшего с низшим, вы получаете единое прекрасное живое существо, мир.⁷⁵ Согласие высших вещей с низшими — это золотая цепь от земли до небес, по ней можно как нисходить, так и восходить к небесам, при помощи этого установленного порядка.⁷⁶ Эта связь помогает памяти, как это отражено в последующем стихотворении, в котором Овен воздействует на Тельца, Телец воздействует на Близнецов, Близнецы на Рака и т. д.⁷⁷ (Затем следует поэма о знаках зодиака.) Последующие “интенции” суть некие мистические или магические очки, в которых можно взглянуть на солнце и тени.

“Тридцать понятий об идеях” столь же таинственны. (Некоторые из них уже упоминались.) Первое — интеллект, свет Амфитриды. Он проникает повсюду, его исток — в единстве, где бесчисленное становится одним.⁷⁸ Формы уродливых животных прекрасны в небесах; не излучающие света металлы сияют на небесных планетах; ни человек, ни животные, ни металлы здесь не таковы, каковы они там. Светящимся, живым, цельным, восприимчивым к высшим силам, ты постигнешь общее и не упустишь частей.⁷⁹ Свет несет в себе первожизнь, разум, единство, все многообразие, совершенные истины, числа, границы вещей. То, что в природе различно, противоположно, в нем соразмерно, слито, едино. И потому всеми своими силами попытайся распознать, со-образовать и воссоединить постигаемое. Не нарушай покоя своего разума и не замутняй памяти.⁸⁰ Всем формам мира предшествуют небесные формы.⁸¹ С их помо-

⁷⁴ *Ibid.*, p. 25–26.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 27.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 27–28.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 28–29.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 45.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 46.

⁸⁰ *Ibid.*, loc. cit.

⁸¹ *Ibid.*, p. 47.

щью ты преодолешь беспорядочное множество вещей и достигнешь единства. Назначение частей тела легче понять, рассматривая их в общей целостности, чем отдельно друг от друга. Так же, когда части универсума берутся не в их разъединенности, но в едином для них порядке, чего не смогли бы мы запомнить, постичь, совершить.⁸² Единое есть великолепие красоты во всем. Яркость, присущая разнообразию множественного, есть Единое.⁸³ Образы вещей земного мира являются низшими в отношении истинных форм, их упадком и следом. А значит, взойди туда, где виды чисты и оформлены истинной формой.⁸⁴ Все что есть после Единого, по необходимости множественно и имеет число. Поэтому на низшей ступени лестницы природы — бесконечное число, на высшей — бесконечное единство.⁸⁵ Поскольку идеи есть изначальные формы вещей, и все создано в соответствии с ними, следует сотворить внутри себя тени идей. Мы создаем их в себе так же, как на вращающихся кругах.⁸⁶

В предыдущих двух абзацах я связала цитаты из “тридцати интенций идей” и “тридцати понятий об идеях”. Каждую из этих двух групп мистических утверждений Бруно помечает тридцатью буквами, такими же как на кругах, так что каждое высказывание получается проиллюстрированным. Мне это представляется еще одним указанием на то, что оба цикла имеют отношение к системе памяти с тридцатичастными кругами, к способу, каким множественность феноменов координируется, сводится воедино в памяти, основу которой составляют высшие формы вещей, звездные образы которые в свою очередь являются “теньями идей”.

Все тридцать “интенций” заключают в себе, я думаю, элемент *voluntas*, один из аспектов Луллиевой искусной памяти, — направление воли на любовь к истине. Потому они и предваряются любовным стихом из Песни Песней. Значимо так же и то, что в центре круга, который, как поясняет Бруно, есть “род идеальных интенций”, изображено Солнце,

⁸² *Ibid.*, loc. cit.

⁸³ *Ibid.*, p. 47–48.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 48.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 49.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 51–52.

символизирующее устремленность к постижению единого света, который озарит память, когда вся множественность явленного будет упорядочена с помощью сложных техник магической памяти.

Эта необычная, первая работа Бруно является, по моему убеждению, Великим ключом ко всей его философии, как она вскоре будет изложена в “Итальянских диалогах”, опубликованных им в Англии. Мною уже было отмечено,⁸⁷ что диалог в начале “Теней”, где Гермес представляет книгу о памяти, приветствующий восходящее солнце египетского откровения и направленный против педантов, очень схож с диалогом, описанным в *Cena de le ceneri*, когда Бруно защищает коперниканский гелиоцентризм от нападок педантов. Внутреннее солнце, к которому обращены “Тени”, это выражение того, чем был для Бруно “коперниканизм”, гелиоцентризм им принимается как возрождение “египетского” знания и герметической религии.

Философская позиция, представленная в двух циклах мистических высказываний “Теней”, та же самая, что и в “Итальянских диалогах”. В диалоге “О причине” он утверждает, что единство всего в Одном есть

самое прочное основание всех истин и секретов природы. Поскольку должно тебе знать, что по одной и той же лестнице природа нисходит, чтобы творить вещи, а человек восходит, чтобы их познавать; что единое и иное исходят из единства и возвращаются к единству, проходя через множественность вещей.⁸⁸

Задача системы памяти — сопрягая значимые образы, внутренне, в душе подготовить обращение интеллекта к единству.

В *Spaccio* о магической религии псевдо-египтян, описанной в “Асклепии”, которая была и его собственной религией, он говорит, что

при помощи магии и священных обрядов (они)... восходили к вершинам божественного по тем же ступеням природы, по которым божественное нисходит к ничтожнейшим вещам, возвращаясь к самому себе.⁸⁹

⁸⁷ G. B. and H. T., p. 193–194.

⁸⁸ *Dialogi Italiani*, ed. cit., p. 329; cf. G. B. and H. T., p. 248.

⁸⁹ *Dialogi Italiani*, ed. cit., p. 778; cf. G. B. and H. T., p. 249.

Задача системы памяти — внутренне подготовить магическое восхождение, опираясь на магические образы астрального мира.

И в “Героическом энтузиазме” энтузиаст, высматривая следы божественного, добывает энергию созерцания прекрасного расположения тела природы. Он созерцает Амфитриду, которая есть источник всех чисел, монада, и если она не является ему в своей сущности, абсолютном свете, он постигает ее в ее образе, поскольку от монады божественного происходит монада мира.⁹⁰ Цель системы памяти — внутренне достичь этого единящего видения, то есть так, как только и возможно его постичь, поскольку внутренние образы вещей ближе к реальности, менее непрозрачны для света, чем сами по себе вещи внешнего мира.

Таким образом, классическое искусство памяти, претерпев воистину необычайное ренессансное и герметическое преобразование в системе памяти “Теней”, становится средством преобразования души герметического мистика и мага. Герметический принцип, согласно которому отображение универсума умом понимается как религиозный опыт, превращается искусством памяти в магико-религиозную технику постижения и единения мира, а основа этой техники — выстраивание значимых образов. Подобное герметическое преобразование искусства памяти, только в более простой его форме, мы наблюдали в Театре Камилло. Изменения, внесенные Бруно, с одной стороны, имеют бесконечно более сложный и настоящий характер, с другой — они в высшей степени магичны и религиозны. Магическая память миролюбивого Камилло, как и его цинцеровское искусство, явно отличны от “египетской” религиозной миссии пассионарного экс-доминиканца.

И все же сравнение системы Бруно с камилловской может нам понять и ту и другую.

Если мы теперь внимательно присмотримся к семичастному планетному фундаменту Театра Камилло, к построению различных уровней, каждый из которых представлен в следующем, более высоком, вплоть до высшего уровня Прометей, на котором в памяти запечатляются науки и ис-

⁹⁰ *Dialogi Italiani*, ed. cit., p. 1123–1126; cf. G. B. and H. T., p. 278.

куства, то увидим, что такое же движение происходит и в системе Бруно, которая, основываясь на звездах, на концентрически расположенных кругах заключает животный, растительный и минеральный миры и вместе с кругом изобретателей охватывает все науки и искусства.

В системе Камилло семь планетных образов, слитые воедино на небесном уровне, связаны и выходят в наднебесный мир принципов ангелов и Сфирот. Преобразуя лулизм, Бруно использует его вместо каббализма. “Тридцать”, подобно Достоинствам лулльева Искусства, пронизывают низший мир и укрепляют лестницу, связующую все уровни.

Камилло ближе чем Бруно к первоначальному христианскому восприятию оккультной традиции Пико. Для себя самого он — христианский маг, вступивший в связь с ангельскими и божественными энергиями, исчерпывающее истолкование которых состоит в том, что они представляют Троицу. Бруно отказывается от христианской и тринитарной интерпретации *Hermetica*, и, пылко принимая псевдо-египетскую религию “Асклепия”, почитая ее как стоящую выше христианской, устремлен вспять, к темной магии языческой теургии. Он ищет постижения не Троицы, но Единого. И Единое, по его мысли, располагается не над миром, но внутри него. Методом постижения Единого является унификация памяти на звездном уровне. Этот метод, приводящий к видению, согласованному с разлитым повсюду светом Единого, близок к задаче, которую ставил перед собой Камилло⁹¹ — тот сравнивал память с подъемом на гору, на вершине которой открывается единая суть всего находящегося внизу. Сходным образом методы ревностного христианина и тринитарианца Луллия Бруно изменяет ради достижения собственной цели — постижения Единого посредством Всего.

Эти исключительнейшие феномены, системы памяти Камилло и Бруно — обе в качестве “секретов” преподнесены в дар королям Франции — принадлежат Ренессансу. Ни один исследователь того времени не может обойти стороной те сокровища ренессансной мысли, которые в них

⁹¹ См. G. B. and H. T., p. 195 ets.

открываются. Они принадлежат особому направлению в ренессансной мысли, оккультной традиции. В обоих этих феноменах присутствует глубокое убеждение в том, что человек, являющий собой образ превосходящего его мира, силой своего воображения способен постичь и удержать внутри себя все тайны этого мира. Здесь мы возвращаемся к фундаментальному различию между Средними веками и Ренессансом, к тому, как они отнеслись к воображению. Из низшей способности, которая задействуется памятью, чтобы поддержать по определению слабого и ограниченного человека, вынужденного использовать телесные подобию, поскольку только так он способен сохранить духовную направленность на умопостигаемый мир, оно превращается в высшую его способность, которая, расставляя значимые образы, позволяет человеку овладевать умопостигаемым миром. Различие это непреодолимо для любых попыток установления непрерывной связи между искусством памяти, как его понимали в Средние века и трансформацией, произошедшей с ним в эпоху Ренессанса. И все же Камилло включает в свой Театр память о Небе и Аде. В первом диалоге “Теней” Бруно защищает искусство Туллия, Фомы и Альберта от нападок современных ему “педантов”. Средние века классическому искусству придали возвышенность и религиозность. И ренессансные художники оккультной памяти, такие как Камилло и Бруно, не мыслили себя в отрыве от средневекового прошлого.

Глава X

РАМИЗМ КАК ИСКУССТВО ПАМЯТИ

В то самое время как оккультная память брала свое и все смелее ставила и решала свои собственные задачи, набирало силу и движение, противоположное искусной памяти — сейчас я говорю о рациональной мнемотехнике как части классической риторики. Как отмечалось уже в предыдущих главах, влияние Квинтилиана на гуманистов отнюдь не плодотворно сказывалось на их отношении к искусству памяти, и в голосе Эразма слышны интонации Квинтилиана, равнодушного к местам и образам и делающего упор на порядок в памяти.

Гуманисты XVI века много внимания уделяли риторике и ее разделам. Традиционные пять частей риторики Цицероном были выделены таким образом, что память выпадала из состава риторики.¹ И поэтому особое значение приобретало замечание Квинтилиана, что некоторые современные ему риторы не признают память частью риторики. Среди наставников XVI века, приверженных новым веяниям и изгонявших память из риторики, был Меланхтон. Естественно, исключение памяти из риторики означало отказ от искусной памяти, а частое повторение или заучивание наизусть становилось единственной рекомендацией для лучшего запоминания.

Из всех реформаторов методов образования известнейшим или же чаще других обращавшим на себя внимание был Пьер де Раме, более известный как Петр Рамус. За последнее время многие исследователи обращались к Рамусу и рамизму.² Поэтому я насколько возможно кратко останавлиюсь на

¹ См. W. S. Howell, *Logic and Rhetoric in England, 1550–1700*, Princeton, 1956, p. 64 ff.

² В частности, W. J. Ong, *Ramus: Method and Decay of Dialog*, Harvard University Press, 1958; Howell, *Logic and Rhetoric*, p. 146 ff.; R. Tuve, *Elisabetan and*

перипетиях рамизма, за более подробными сведениями отправляя читателя к другим работам, моя же цель состоит единственно в том, чтобы уделить рамизму должное внимание в контексте этой книги, что, быть может, высветит в нем некоторые новые стороны.

Французский диалектик, чье упрощение методов обучения наделало столько шума, родился в 1515-м и был убит в 1572 году, в Варфоломеевскую ночь. Такая смерть заставила протестантов обратить внимание на это имя, и их расположение было тем более велико, что педагогические реформы Рамуса могли сыграть свою роль в освобождении от запутанностей схоластики. Одним из гордиевых узлов, разрубленных Рамусом, было древнее искусство памяти. Он исключил память из разделов риторики, упразднив тем самым и искусную память. Но отнюдь не потому, что его не интересовали способы запоминания. Напротив, одной из направляющих задач рамистского движения была реформа и упрощение образования, направленного на предоставление нового и более качественного способа запоминания каких бы то ни было предметов. Решать ее следовало при помощи нового метода, посредством которого всякий предмет встраивался в “диалектический порядок”. Этот порядок имел вид схематической формы, в которой за “общие” свойства предметов принимались те, которые включали в себя все остальные, а затем при помощи дихотомических классификаций выводились “частные” или индивидуальные свойства. Запоминание предмета, встроенного в диалектический порядок, происходило по схеме — знаменитой “эпитоме” рамистов.

Как отмечал Онг, действительной причиной того, почему Рамус мог обходиться в риторике без памяти, “было то, что вся его схема искусств, базирующаяся на топическом проекте логики, является системой локальной памяти”.³ И Паоло Росси также видел, что, заменив память логикой,

³ Ong, *Ramus*, p. 280.

Metaphysical Imagery, Chicago, 1947, p. 331 ff.; Paolo Rossi, *Clavis Universalis*, Milan, 1960, pp. 135 ff.; Neal W. Gilbert, *Renaissance Concepts of Method*, Columbia University Press, 1960, p. 129 ff.

Рамус отождествил проблему метода с проблемой запоминания.⁴

Рамус отлично был знаком с традиционными наставлениями в памяти, которые он сознательно вытеснял, и находился под влиянием критики их Квинтилианом. Весьма показателен в этом отношении отрывок (оставшийся незамеченным многими исследователями) из его работы *Scholae in liberales artes*, где он приводит замечание Квинтилиана о непригодности мест и образов для укрепления памяти, его критику методов Карнеада, Метродора и Симонида, его указание на более простой способ запоминания при помощи разделения и сопоставления материала. Поддерживая Квинтилиана и воздавая ему хвалу, он спрашивает, где же можно отыскать такое искусство памяти, которое научило бы нас запоминать, не используя мест и образов, но при помощи “разделения и композиции”, как советует Квинтилиан.

Искусство памяти (говорит Квинтилиан) всецело состоит в умении разделять и сопоставлять материал. Потому, если мы ищем искусство, которое будет делить и компоновать различные предметы, мы найдем искусство памяти. Такое учение изложено в наших диалектических указаниях ... и методе... Ведь истинное искусство памяти есть то же самое, что диалектика.⁵

Таким образом, диалектический метод запоминания Рамус представляет себе как истинно классическое искусство памяти, как тот способ, который Квинтилиан предпочитал местам и образам Цицерона и автора “*Ad Herennium*”.

Хотя Рамус отвергает места и образы, в его методе все же присутствуют древние предписания. Упорядочивание — одно из них, его можно найти и у Аристотеля, и у Фомы Аквинского. Книги Ромберха и Росселия учат распределять материал по наиболее “общим местам”, внутри которых располагаются индивидуальные места, и это правило также очень похоже на требование Рамуса нисходить от “общего” к “частному”. Рамус разделяет память на два типа: “естественную” и “благоразумную”; последний термин, вероятно, подсказан традицией, рассматривавшей память как часть благополу-

⁴ Rossi, *Clavis*, p. 140.

⁵ P. Ramus, *Scholae in liberales artes, Scholae rhetoricae*, Lib. XIX (ed. Bâle, 1578, col. 309). Ср. Квинтилиан, *Institutio oratoria*, XI, II, 36.

мия. Кроме того, как отмечал Онг,⁶ запоминание материала посредством расположения его на печатной странице несет в себе элемент пространственной визуализации. Следует добавить, что здесь опять-таки заметно влияние Квинтилиана, советовавшего мысленно представлять страницу или досочку, на которой записана речь. Я лишь не могу согласиться с Онгом в его утверждении, будто такое мысленное представление при запоминании было шагом вперед, сделанным благодаря появлению печатных книг.⁷ Скорее, печатные эпитомы рамистов — это перенесение на печатную страницу мысленно упорядоченных и схематизированных планов рукописей. Ф. Саксл предпринял исследование того, каким образом иллюстрации к рукописям попадали на страницы первых печатных книг;⁸ перенесение схематического расположения материала рукописей в печатные эпитомы рамистов следует рассматривать как параллельный феномен.

Несмотря на то что в “методе” запоминания рамистов с помощью диалектического упорядочивания заметны элементы старого искусства, сам Рамус целенаправленно устранял существенную особенность искусства — использование воображения. Воображение уже не должно работать над расположением мест памяти в церкви или каком-либо ином строении. Более того, в рамистской системе полностью устранены эмоциональные, емкие образы, применявшиеся на протяжении веков, начиная с искусства классической риторики. В качестве “естественного” стимула памяти функционируют уже не броские образы, а абстрактный порядок диалектического анализа, который для Рамуса является все же “естественным”, поскольку диалектический порядок присущ мышлению по природе.

Продemonстрировать отказ рамистов от наиболее древней ментальной привычки можно на следующем примере. Нам нужно запомнить, или обучить ученика свободному искусству грамматики и ее разделам. Ромберх разделы грамматики размещает в определенном порядке — в столбцах

⁶ *Ramus*, p. 307 ff.

⁷ *Ibid.*, p. 311.

⁸ F. Saxl, *A Spiritual Encyclopedia of the Later Middle Ages*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, V (1942), p. 82 ff.

печатной книги, способ, аналогичный эпитоме рамистов. Но, по Ромберху, грамматику следует запоминать при помощи образа уродливой старухи и, удерживая ее стимулирующую память форму, наглядно представить себе указания относительно ее разделов — вспомогательные образы, надписи и т. п.⁹ Будучи рамистами, мы раз и навсегда отказываемся от этого образа уродливой старухи и так же учим поступать молодых людей, заменяя его безобразной эпитомой грамматики, которая запоминается по расположению этой эпитомы на печатной странице. Необычайный успех рамизма — в сущности, довольно поверхностного педагогического метода — в протестантских странах, таких, как Англия, отчасти можно объяснить тем, что в нем содержится особый способ внутреннего иконоборства, имеющего много общего с иконоборством внешним. Со старухой Грамматикой, изображавшейся на порталах некоторых церквей, в окружении свободных искусств, в стране с сильными протестантскими корнями следовало обойтись так же, как обошелся с нею рамизм. Ее следовало разнести вдребезги.

В одной из предыдущих глав¹⁰ нами высказывалось предположение, что энциклопедическое сведение воедино теологических и философских наук, а также свободных искусств, осуществленное Ромберхом, дабы получить возможность запоминать их посредством телесных подобий и образов выдающихся представителей каждого из искусств, являлось, вероятно, отдаленным эхом искусной памяти Фомы Аквинского, символическое выражение такой энциклопедии мы видим на фреске собора Санта Мария Новелла (ил. 1), где четырнадцать подобий различных искусств и наук изображены вместе с таким же числом образов ученых и художников. Если раньше подобные фигуры располагались в английских кафедральных соборах и церквах, то теперь ниши либо пустуют, либо оставшиеся в них образы сильно повреждены. Точно так же рамизм поступал с образами искусства памяти.

“Диалектический анализ”, как его представлял себе Рамус, — это метод, пригодный для запоминания любых

⁹ См. выше, с. 154 – 156, а также ил. 6.

¹⁰ См. выше, с. 156.

предметов, в том числе и поэтических строк. В первой из появившихся в печати эпитом Рамуса анализировался диалектический порядок плача Овидиевой Пенелопы.¹¹ Как замечает Онг, Рамус ясно говорит, что цель этого упражнения — помочь школьнику запомнить эти двадцать восемь строк из Овидия, последовательно задавая вопросы.¹² Можно прибавить, что совершенно ясно и то, что такой метод был призван заменить классическое искусство памяти. Сразу же после эпитомезированного “диалектического анализа” содержания поэтического отрывка, Рамус говорит, что искусство памяти, использующее места и образы, не идет ни в какое сравнение с его методом, поскольку искусство опирается на внешние знаки и образы, созданные искусственно, тогда как он отдельные части композиции прослеживает естественным способом. Следовательно, диалектическая доктрина приходит на смену всем другим учениям *ad memoriam confirmandam*.¹³ Хотя стоит крепко подумать, советовать ли ученикам рисовать себе в воображении сцену с Домицием, побиваемом семьей Рексов или же Эзопа и Кимбера в их кровавых одеяниях, в качестве подсказок к ключевым словам для запоминания, все же нельзя не ужаснуться тому, что происходит с музыкальным размером и образностью стиха, когда к нему применяется метод Рамуса.

Каждый раз оказывается, что Рамус настолько хорошо знаком с традицией искусной памяти, заменяя ее “естественной” памятью, что у нас есть почти все основания рассматривать его метод как одно из преобразований классического искусства, преобразование, сохраняющее и подчеркивающее принцип порядка, но избегающее “искусственной” его стороны, где воображение является основным инструментом памяти.

Проследивая реакцию XVI столетия на искусство памяти, в лице таких его представителей, как Эразм, Меланхтон, Рамус, необходимо иметь в виду, что искусство к тому време-

¹¹ P. Ramus, *Dialecticae institutiones*, Paris, 1943, p. 57; воспроизводится в Ong, *Ramus*, p. 181.

¹² Ong, *Ramus*, p. 194.

¹³ *Dialect. inst.*, *ed. cit.*, p. 57 verso–58 recto.

ни уже претерпело существенную трансформацию в период Средневековья. Для них оно было средневековым искусством старой архитектуры и старого образного строя, искусством, которое было усвоено и применялось схоластами и ассоциировались с монахами и их проповедями. Кроме того, для ученых-гуманистов это было искусство, которое в старые темные времена неверно связывалось с “Туллием” как автором трактата *Ad Herennium*. Восхищенные изяществом Квинтилиана, собственную методологию они ввели подлинно классическим подходом умудренного критицизма. Эразм был гуманистом в реакции на “варварство” Средних веков, Меланхтон и Рамус были протестантами в реакции на схоластику и ее искусство памяти. Рамус, устремленный к логическому упорядочиванию памяти, принимал “аристотелевскую” сторону классического искусства, но отказывался от телесных подобий, тесно связанных с дидактическим методом постижения моральных и религиозных истин с помощью образов.

В педагогических работах Рамус никогда не выказывал своих религиозных убеждений, однако ему принадлежит теологическое сочинение “О христианской религии”, в котором его неприятие образов обосновывается с религиозной точки зрения.¹⁴ Он обращается к ветхозаветному запрету на образы, цитируя из четвертой главы Второзакония: “Твердо держите в душах ваших, что вы не видели никакого образа в тот день, когда говорил вам Господь на горе Хориве из Среды огня, дабы вы не развратились и не сделали себе изваяний, изображений какого-либо кумира, представляющих мужчину или женщину... И дабы ты, взглянув на небо и увидев солнце, луну и звезды, и все воинство небесное, не прельстился и не поклонился им...”. * Ветхозаветному “не сотвори себе кумира” Рамус противопоставляет культ идолопоклонства греков, а затем — образы католических церквей, перед которыми люди преклоняют колени и курят фимиам. Излишне воспроизводить здесь весь отрывок, поскольку он вполне обычен для протестантской критики католических образов. Рамус встает на сторону симпатизирующих иконоборческому движению, свирепствовавшему на протяжении

¹⁴ P. Ramus, *De religione Christiana*, Frankfurt, 1577, p. 114–115.

всего времени своего существования в Англии, Франции и нижних странах; думается, эта симпатия вполне совместима с его отношением к образам искусной памяти.

Рамизм нельзя совершенно отождествлять с протестантизмом, поскольку он был популярен и у французских католиков, особенно в семье Гизов; рамизм преподавался и королеве Марии Шотландской, их родственнице.¹⁵ И все же Рамус стал оружием протестантизма после своей гибели в ночь св. Варфоломея, событие, значительно сказавшееся на популярности рамизма в Англии. Несомненно и то, что искусство памяти, основанное на лишенном образов диалектическом порядке — как подлинно естественном порядке мышления, хорошо согласуется с кальвинистской теологией.

Если Рамус и рамисты выступали против образов искусства памяти, каково же было их отношение к искусству в его оккультной, ренессансной форме, где в качестве образов памяти используются магические “идолы” звезд? Конечно же, неприятие такого искусства было еще более жестким.

Хотя рамизму многое известно о старом искусстве памяти, и, устранив места и образы, он сохраняет некоторые его правила, в нем много общего с другим типом памяти, происходящим не из риторической традиции, в котором также отсутствуют образы (в первоначальной его форме). Речь идет, конечно, о луллизме. В этом учении, как и в учении Рамуса, в память включена логика, поскольку Луллиево искусство запоминает логические процедуры. Более того, характерная черта рамизма — упорядочивание материала, следующее от общего к частному, — присуща и луллизму, поскольку восхождение и нисхождение по лестнице сущего в нем совершается от общего к частному. Наиболее интенсивно эта терминология в отношении памяти разрабатывается в работе Луллия *Liber ad memoriam confirmandam*, где говорится, что память следует разделять на частную и общую, частная выводится из общей.¹⁶ “Общее” в луллизме, конечно, означает принципы “Искусства”, основанные на божественных достоинствах. Жесткость, с которой рамизм навязывает “диалектический порядок” всем

¹⁵ Howell, *Logic and Rhetoric*, p. 166 ff.

¹⁶ Lull, *Liber ad memoriam confirmandam*, ed. in Rossi, *Clavis*, p. 262.

видам знания, напоминает луллизм, претендующий на то, чтобы объединить и сделать доступным весь свод знаний, к каждому предмету применяя процедуры “Искусства” и буквы **В—К**. Рамизм как память, в которой всякий предмет запечатлевается с помощью диалектического порядка эпитом, ¹⁷ родствен луллизму, где запоминание осуществляется посредством припоминания процедур “Искусства”, приложенных к запоминаемому предмету.

Можно предположить, что своим возникновением рамизм обязан отчасти и ренессансному возрождению “Искусства” Луллия. И все же, несмотря на все вышесказанное, между этими учениями пролегает глубочайшая пропасть. Рамизм — детская забава в сравнении с изощренностью попыток луллизма обосновать логику и память на структуре универсума.

Метод запоминания, применяемый в рамизме, прямо противоположен ренессансной оккультной памяти, отыскивающей способы интенсифицировать применение образов в воображении, стремящейся к использованию образов даже при обращении к “Искусству” Луллия, где образы отсутствуют. И здесь мы оказываемся перед проблемой, которую я только обозначаю, не делая попыток к ее разрешению.

Вполне вероятно, что Джулио Камилло, собственной оккультной риторикой достигая небывалого мистического слияния логической топики и мест памяти, проявляя при этом интерес и к риторике Гермогена, ¹⁸ явился действительным инициатором некоторых методологических и риторических движений XVI века. Иоганн Штурм, фигура чрезвычайно значимая для новых движений того времени, возвращает к жизни идеи Гермогена. ¹⁹ Штурм, очевидно,

¹⁷ Предпосылки эпитомы рамистов следует, вероятно, искать в рукописях Луллия, где схемы даются в строгом соответствии с рубриками. Подобные же проекты можно найти в компендиуме луллизма Томаса де Мосьера (Paris, Bibl. Nat., Lat. 15450, о нем см. мою статью *The Art of R. L.*, p. 172. Луллистские планы, построенные из определенного числа рубрик (один из них находится в Париже, Lat. 15450 f. 99 *verso*) весьма сходны с рамистскими эпитомами, также разбиты на рубрики, например, логические эпитомы, последние приводятся в Ong, *Ramus*, p. 202.

¹⁸ См. выше, с. 219.

¹⁹ См. Ong, *Ramus*, p. 231 ff.

знал Камилло и его Театр Памяти.²⁰ Иоганн Штурм был наставником Алессандро Цитolini, который, как говорили, свою книгу *Tipokosmia* “позаимствовал” у камилловского “Театра”.²¹ Если Цитolini и вправду “позаимствовал” энциклопедически упорядоченное изложение тем и предметов — а именно это представляет собой *Tipokosmia*, — то он не “тронул” образов, поскольку в работе Цитolini нет ни образов, ни их описания. Я полагаю — в качестве вопроса или заметки к будущим исследованиям, — что Камилло на своем трансцендентальном или оккультном уровне мог положить начало риторико-методологическому преобразованию памяти, продолженному такими деятелями как Рамус и Штурм, но рационализированному посредством устранения образов.

Отвлекаясь от непоследовательных и противоречивых намеков предыдущего параграфа, представляется достаточно определенным, что Рамус, на родине которого, во Франции Театр пользовался такой широкой известностью, должен был знать Камилло. И если это действительно так, есть вероятность, что в рамистском диалектическом порядке памяти, исходящем от “общего” к “частному”, заключалось некоторая прямая реакция на оккультный метод Театра, в котором знания наделяются порядком от “общего” планет, распространяясь на множественность “частных” вещей всего мира.

Если мы присмотримся к философским взглядам Рамуса, то обнаружим, что в бочке по-видимости строгого рационализма “диалектического порядка” есть, и немалая, ложка

²⁰ О Штурме и Камилло см. F. Secret, *Les cheminements de la Kabbale à la Renaissance*; le Théâtre du Monde de de Giulio Camillo Delminio et son influence”, *Rivista critica di storia filosofia*, XIV (1959), p. 420–421.

²¹ Бетусси (*Raverta*, ed. Zonta, p. 57) проводит связь между *Tipokosmia* Цитolini и Театром Камилло. Другие прямо обвиняют Цитolini в плагиате; по этому поводу см. *Liruti*, III, p. 130, 133, 137, ff. *Tipokosmia* была опубликована в 1516 году в Венеции. Цитolini, преследуемый за протестанство, уезжает в Англию с рекомендательным письмом от Штурма. См. L. Fessia, A. Citolini, *esule italiano in Inghilterra*, Milan, 1939–1940. “Бедным итальянцем”, о котором Бруно говорит, что в Лондоне в толпе ему сломали ногу, был Цитolini (см. G. Bruno, *La cena de le ceneri*, ed. G. Aquilecchia, Turin, 1955, p. 138).

мистицизма. О философских позициях Рамуса можно узнать из первых двух его работ — *Aristotelicae animadversiones* и *Dialecticae institutiones*. Диалектические принципы Рамус признает истинными, поскольку выводит их из *prisca theologia*. Прометей, говорит он, открыл источник диалектической мудрости, к которому прикоснулся Сократ. (Сравните с *prisca theologia* Фичино, в которой античная мудрость, пройдя через цепочку преемников, достигает Платона.²²) Подлинная и естественная диалектика античности, утверждает Рамус, была искажена и испорчена Аристотелем, который придал ей искусственный и фальшивый характер. Свою миссию Рамус видит в восстановлении диалектического искусства в его “естественном” виде, в его до-аристотелевской, сократической нетронутой природе. Естественная диалектика — это образ вечного божественного света, заключенный в человеческом разуме (*mens*). Обращение к диалектике — это возвращение от теней к свету. Это путь восхождения и нисхождения от частного к общему и от общего к частному, подобный золотой цепи Гомера, протянувшейся от земли до неба и с неба до земли.²³ Выстраивая свою систему, Рамус часто прибегает к образу “золотой цепи”, а в *Dialecticae institutiones* затрагивается множество важнейших тем ренессансного неоплатонизма, в том числе и часто цитируемый отрывок из Вергилия “*Spiritus intus alit*”. Свою же диалектику Рамус преподносит как одну из тайн неоплатонизма, путь перехода от тьмы к свету божественного разума.²⁴

Диалектический метод, если присмотреться к предпосылкам рамусовской мысли, утрачивает свою видимую рационалистичность. Он предстает как “античная мудрость”, возрождаемая Рамусом, как постижение внутренней

²² Термином “*prisca theologia*” Фичино обозначал проницательность мудрецов древности, таких, как Гермес Трисмегист. “Первая теология” для него — это поток мудрости, исходящий от Гермеса и других и влияющий на мысль Платона; см. D. P. Walker, *The Prisca Theologia in France*. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XVII (1954), p. 204 ff.; Yates, G. B. and H. T., p. 14 ff. Подобным образом мыслил и Рамус, но первым диалектиком для него был Прометей, чья мудрость снизошла на Сократа.

²³ P. Ramus, *Aristotelicae animadversiones*, Paris, 1543, p. 2 recto–3 verso.

²⁴ *Dialect inst.*, ed. cit., p. 37 ff.; cf. Ong, *Ramus*, p. 189 ff.

природы реальности, сводящей воедино множественность явленного. Встраивая предметы в диалектический порядок, мышление способно восходить от частного к общему, и наоборот. Его метод становится почти мистической концепцией, сходной с искусством Раймунда Луллия, в котором на каждый предмет налагаются абстрактные божественные достоинства, и таким образом совершается восхождение и нисхождение. Здесь появляется и сходство с Театром Камилло, где единство восхождения и нисхождения обеспечивается упорядочиванием образов, а также с методом “Теней” Бруно, благодаря которому мысленный взор может обратиться от теней к свету.

Многие пытались отыскать точки общего соприкосновения и способ слияния всех подобных методов и систем. Луллизм был соединен с искусством памяти; были также попытки соединить его с рамизмом. Поиск метода, на путях сложных и запутанных, оккультных и рациональных, луллистам, рамистам и всеми прочими — характерная черта того времени. И побудителем, зачинателем, общим корнем этой погони за методом, последствия которой окажутся столь значительными, была память. Всякому, кто предпринимал исследования начал и генезиса методологического мышления, приходилось обращаться к истории искусства памяти, переменам, произошедшим с ним в период средневековья, к оккультным его формам, к памяти луллизма и рамизма. И теперь, когда вся эта история полностью записана, нетрудно увидеть, что оккультное преобразование памяти было одним из важнейших этапов на пути поиска метода.

Все методы памяти, пока мы рассматриваем их с исторической дистанции, отведенной нам временем, имеют единый знаменатель, но как только мы занимаем более близкую позицию наблюдения, или же встаем на точку зрения современников, оказывается, что Петра Рамуса и Джордано Бруно разделяла широкая пропасть. Внешнее сходство их в том, что оба древней мудрости предъявляют требование спуститься с небес на землю, Рамус — к сократической, доаристотелевской мудрости, Бруно — к до-греческой египетской и герметической мудрости. Оба они искусство памяти используют как инструмент преобразования: Рамус с помощью метода памяти, основанного на диалектическом поряд-

ке, преобразует методы обучения; Бруно оккультное искусство памяти подает как инструмент герметической религиозной реформы. Рамус отбрасывает образы и воображение и приучает память к абстрактному порядку. Бруно образы и воображение делает ключом к знаковой организации памяти. Один порывает всякие связи со средневековым прошлым классического искусства, другой утверждает, что его оккультная система — это искусство Туллия, Фомы и Альберта. Один — кальвинист, педагог, стремящийся упростить методы обучения; другой — пылкий расстрига, использующий оккультную память как магико-религиозную технику. Рамус и Бруно находятся на противоположных полюсах; они представляют радикально противоположные течения позднего Ренессанса.

К “педантам”, на которых Бруно нападает в “Тенях” за их пренебрежительное отношение к искусству памяти, следует отнести не только гуманистов, критиковавших его, но и рамистов, резко настроенных против использования образов в памяти. Если Эразм больше не размышлял о Театре Камилло, что должен был думать Рамус, пока был жив, о “Тенях” Бруно? Конечно, “архипеданта Франции”, как Бруно величал Рамуса, должен был ужасать бруновский путь восхождения и нисхождения, извлекающий свет из теней.

Глава XI

ДЖОРДАНО БРУНО: СЕКРЕТ “ПЕЧАТЕЙ”

Вскоре после прибытия в Англию, в 1583 году, Бруно публикует довольно обширное сочинение о памяти, которое мы условились называть “Печатами”,¹ хотя в нем заключено четыре раздела, а именно:

Ars reminiscendi
Triginta Sigilli
Explanatio triginta sigillorum
Sigillus sigillorum

На титульном листе не значатся ни дата, ни место публикации, но почти с полной уверенностью мы можем утверждать, что книга вышла в начале 1583 года, и совершенно точно, что она была отпечатана лондонским издателем Джоном Чарльвудом.² *Ars reminiscendi* — не новая работа, а просто перепечатанный раздел об искусстве памяти из “Цирцей”³ — книги Бруно, опубликованной годом раньше в Париже, в которой за разделом об искусстве памяти следуют ужасающие заклинания Цирцей для семи планет.⁴ Заклинания, придававшие искусству памяти магический характер, с которыми имели возможность познакомиться парижские читатели, не были включены в английское издание. Но здесь после *Ars reminiscendi* представлен новый материал — “Тридцать печатей”, “Разъяснение тридцати печатей” и “Печать печатей”.

¹ Полное название этой работы см. на с. 260. “Печати” изданы: G. Bruno, *Op. lat.*, I (II), p. 69–217.

² См. G. Aquilecchia, *Lo stampatore londinese di Giordano Bruno*, in *Studi di Filologia Italiana*, XVIII (1960), p. 101 ff., G. B. and H. T., p. 205.

³ Bruno, *Op. lat.*, II (I), p. 211–257.

⁴ Об этих заклинаниях, имеющих прямое отношение к *De occulta philosophia* Агриппы, см. G. B. and H. T., p. 199–202.

Если ни один читатель “Теней” не увидел в этой работе магической системы памяти, то “Печати” постигла еще большая неудача. Что же такое “Печати”? За ответом на этот вопрос я приглашаю читателя отправиться вместе со мной ненадолго во Флоренцию, где мы сможем попрактиковаться в искусстве памяти.

Некий доминиканец, Агостино дель Риччо, монах флорентийского монастыря Санта Мария Новелла, в 1595 году написал книгу под названием *Arte delle memoria locale*, предназначенную для “обучения юных господ”. Небольшой этот трактат не был опубликован, но его рукопись хранится во Флорентийской Национальной Библиотеке.⁵ Семь рисунков, которыми иллюстрирована рукопись, наглядно представляют юным сеньорам Флоренции принципы искусства памяти.

На рисунке “Король” (ил. 13а) изображен король, удивленно изогнувший брови; он представляет “локальную память”, жестом удивления указывая на этот способ запоминания, весьма полезный для проповедников, ораторов, студентов и людей всех прочих сословий.⁶

На рисунке “Первый советник” изображен человек, рассматривающий глобус, на котором есть все — города, замки, лавки, церкви, дворцы. Он представляет первую заповедь искусства, и здесь автор приводит обычные правила для выбора мест. Далее демонстрируется то, как можно создавать места памяти, на примере собора Санта Мария Новелла; здесь, отправляясь от верхнего алтаря, на который мы помещаем Милосердие, мы начинаем обходить собор по кругу и на алтарь Чоди помещаем, например, Надежду, на алтарь Гадди — Веру и таким образом переходим ко всем остальным алтарям, к купели, к чаше со святой водой, к местам захоронения, и так далее, пока не вернемся в начальную

⁵ Biblioteca Nazionale, II, I, 13. Сходство метода, представленного в этой рукописи, с методом “Печатей”, было мною рассмотрено в статье “Цицероново искусство памяти”, в *Medioevo e Rinascimento, Studi in onore di Bruno Nardi*, Florence, 1955, p. 889. См. также Rossi, *Clavis universalis*, p. 290–291.

⁶ *Bibl. Naz.*, f. 5.

точку.⁷ Монах обучает нас здесь доброму старому способу запоминания добродетелей при помощи искусства памяти.

На рисунке “Второй советник” — человек в окружении различных предметов и изваяний, вернее, бюстов на колоннах; он представляет заповедь “применяй образы”. Это могут быть образы реальных или воображаемых предметов, либо образы, созданные скульпторами и художниками. В галерее Никколо Гадди имелось множество прекрасных изваяний, пригодных в качестве образов для запоминания.⁸ После краткого обзора искусной памяти нашему вниманию предлагается наглядный алфавит — докучливая особенность всех трактатов о памяти. В перечень Риччо включены механические искусства, святые, а также известные флорентийские семейства.

Через человеческую фигуру, изображенную на рисунке “Первый капитан прямой линии” проходит вертикальная линия. Двенадцать знаков зодиака расположены в тех частях его тела, которыми они управляют; знаки запоминаются соответственно их расположению, как в системе памяти.⁹

На рисунке “Второй капитан круговой линии” внутри круга изображен человек с расставленными руками и ногами. Четыре первоэлемента и одиннадцать небесных объектов запоминаются в зависимости от того, на каких частях его тела они расположены: земля — ступни, вода — колено, воздух — бок, огонь — локоть, Луна — правая рука, Меркурий — кисть, Венера — плечо, Солнце — голова, Марс — левое плечо, Юпитер — левая кисть, кристальная сфера — талия; перводвигатель — колени, Рай — под левой ступней.¹⁰

На рисунке “Третий капитан поперечной линии” (ил. 13е) мы видим двенадцать небольших предметов, расположенных по кругу. Монах поясняет, что он запоминал эти предметы, расположив их в своем воображении на Виа делла Скала.¹¹ Кто хорошо знаком с Флоренцией, помнит, что эта улица выходит на площадь Санта Мария Новелла. У

⁷ *Ibid.*, f. 6.

⁸ *Ibid.*, f. 16.

⁹ *Ibid.*, f. 33.

¹⁰ *Ibid.*, f. 35.

¹¹ *Ibid.*, f. 40 *verso*

молельни запоминается религия и ее символ — крест (см. крест в верхней части окружности); у двери первого дома ряда старинных строений запоминается звезда; у дверей дома Якопо ди Богжо — солнце, и так далее. Свой метод он применяет также в некоей обители отцов-доминиканцев, выделяя в ней памятные места и запоминая с их помощью знаменитый план Иова о семи скорбях человеческих.¹²

Рисунок “Трапеза и слуга” изображает человека с пищей и кубком в руках. Если мы, к примеру, сразу съедим весь наш недельный рацион, у нас будет несварение желудка, поэтому мы делим его на отдельные трапезы. То же с локальной памятью, “если за один день, от восхода до заката, мы попытаемся запомнить двести понятий, или двести артикулов св. Фомы Аквинского, в голове у нас все смешается”.¹³ Поэтому локальной памятью должно пользоваться, соблюдая меру. И когда-нибудь мы, возможно, сравняемся со знаменитым проповедником Франческо Панигаролой, который, как говорят, удерживал в памяти сто тысяч мест.¹⁴

Этот монах ничего не слышал об удивительных ренессансных изменениях, происшедших с искусством памяти. Ему известен лишь старый порядок вещей. Размещая образы добродетелей в соборе Санта Мария Новелла — одном из центров доминиканского движения, — он с благочестивыми намерениями применяет технику, которая способствует образному осмыслению добродетелей и пороков. Обращение его к зодиакальной системе не вызывает никаких подозрений — в трактатах о памяти о ней сказано как о вполне приемлемой; нет никаких оснований, почему порядок знаков не может быть рациональным образом использован в качестве порядка запоминания. Его способ запоминания порядка сфер, хотя и несколько легкомыслен, отнюдь не магичен. Традиционное доминиканское искусство направлено им на запоминания благочестивых предметов, в том числе и *Summa* Фомы Аквината. Его сочинение является примером искусства времен упадка, по сравнению с величайшим его расцветом в Средние века, и демонстрирует

¹² *Ibid.*, f. 40.

¹³ *Ibid.*, f. 46.

¹⁴ *Ibid.*, f. 47.

тот тип мышления, с которым мы сталкиваемся в поздних трактатах о памяти.

Но почему мы тогда вообще ведем речь о Фра Агостино дель Риччо? Потому что его идея изображения принципов и различных техник искусства с помощью символических рисунков с названиями в точности соответствует тому, что мы находим в “Печатах” Бруно, где, например, принцип ассоциации обозначен образом “Связывающий”, принцип применения образов — образом “Зевксис живописец”. Печати — это высказывания, раскрывающие принципы и техники искусства, но высказывания магические, переключаящиеся с луллизмом и каббализмом, отданные во власть непостижимым таинствам. Способы описания искусства, освоенные им в монастыре, Бруно направляет на свои, особые задачи.

Читатель елизаветинской эпохи, принимавшийся за эту любопытную, скорее всего, нелегально опубликованную (на титульном листе не указаны ни место, ни дата публикации) книгу, вероятно, начинал с самого начала — с *Ars reminiscendi*.¹⁵ Сохраняя собственную терминологию — места памяти он называет “субъектами”, а образы — “адъек-тами”, — Бруно в этом разделе очень подробно излагает классические правила искусства в духе обычного трактата о памяти.¹⁶ Складывается впечатление, что Бруно намерен создать огромное количество мест памяти. Ничто вам не мешает, говорит он, использовать [для создания мест памяти] какое-либо здание в другом конце города, когда вы сидите у себя дома. Последнее свое место памяти, в Риме, вы можете связать с первым — в Париже.¹⁷ (Вспомним обыкновение Петра Равеннского коллекционировать в своих путешествиях места памяти).¹⁸ Бруно подчеркивает, что образы должны быть броскими и связаны один с другим. Он предлагает также тридцать способов создания образов¹⁹ (подобные

¹⁵ *Ars reminiscendi* не включено в издание “Печатей” в *Op. lat.*, II (II), поскольку уже было опубликовано в работе “Цирцея”, вышедшей в том же издании.

¹⁶ *Op. lat.*, II (I), p. 221 ff.

¹⁷ *Ibid.*, p. 224.

¹⁸ См. выше, с. 113.

перечни часто приводятся в трактатах о памяти). Он уверен, что обладает лучшей системой памяти для слов, чем мог себе представить Туллий, и цитирует по этому поводу отрывок из *Ad Herennium*, по традиции неверно приписывая эту работу Туллию.²⁰ В качестве системы мест Бруно предлагает так называемые “полуматематические” предметы,²¹ то есть особые диаграммы, которые действительно являются математическими, но не в обычном для нас смысле.

Всякий, кто заглядывал в книги Ромберха и Росселия, узнает в *Ars reminiscendi* хорошо известный жанр трактатов о памяти. Однако Бруно утверждает, что хотя он и пользуется всеми старыми методами, он нашел новый и более совершенный способ их применения. Этот способ связан с “Песнью Цирцеи”²² (имеются в виду, вероятно, заклинания планет в “Цирцее”, не вошедшие в английское издание *Ars reminiscendi*). То есть, в этом трактате о памяти содержалось какое-то таинство Цирцеи, оставшееся, очевидно, скрытым от английских читателей того времени.

Далее читателю приходится прорываться сквозь плотное заграждение Тридцати Печатей — тридцати высказываний о техниках и принципах магической памяти — и прилагаемых к ним тридцати мало что разъясняющих “разъяснений”, некоторые из них к тому же сопровождаются достаточно темными “полуматематическими” диаграммами. О числе сумевших пройти этот лабиринт, я думаю, нетрудно догадаться.

“Пашня” — так называется первая Печать.²³ Пашня — это память, или воображение, многочисленные борозды которого должны возделываться искусством мест и образов. Здесь дается краткий, хотя и туманный обзор правил, и подчеркивается, что образы должны волновать практикующего своими броскими и неожиданными чертами. Упоминается также “Талмудист Солиман”, чья система памяти

¹⁹ *Op. lat.*, II (I), p. 241–246.

²⁰ *Ibid.*, p. 251. См. выше, с. 125.

²¹ *Op. lat.*, p. 229–231.

²² *Ibid.*, p. 251.

²³ *Ibid.*, II (II) p. 79–80, 121–122.

состояла из двенадцати разделов, а каждый раздел носил имя одного из патриархов.

Вторая Печать — “Небо” (Ил. 14а).²⁴ Поскольку “несложно запечатлеть в памяти порядок следования небесных образов и их расположение”, поделенная на сегменты сфера представляет собой систему мест и участков. Описание этой фигуры сопровождается диаграммой, основу которой составляют двенадцать домов гороскопа. Дома гороскопа Бруно использует как места, или “комнаты” памяти, в которых будут запечатлеваться “образы неба”.

В Печати “Цепь”²⁵ указывается, что память должна переходить от предшествующего предмета к последующему подобно звеньям цепи. Это очень похоже на связность идей “аристотелизированных” правил запоминания. Но у Бруно звенья цепи — это знаки зодиака, следующие один за другим; он отсылает читателя к тому, что сказано об этом в “Тенях”, цитируя оттуда латинское стихотворение, раскрывающее тайну следования зодиакальных знаков.²⁶

Здесь напрашивается предположение, что печати, или некоторые из них, рассказывают о системе памяти “Теней”.

За “Цепью” следуют три луллистские печати. “Дерево” и “Лес”²⁷ связаны с сочинением Луллия *Arbor scientiae*, о котором Бруно здесь упоминает. Лес — это знание в целом, он состоит из деревьев, областей знания, а корни деревьев — это всеобщие основные принципы. Печать “Лестница”²⁸ практически ничем не отличается от третьей фигуры из *Ars brevis* Луллия, изображающей способ комбинирования расставленных на кругах букв. И снова мы видим, что Печати описывают принцип соединения луллиевых комбинаторных систем с магически и астрологически преобразованным классическим искусством памяти, подобно тому, как это сделано в “Тенях”.

И наши предположения превращаются в уверенность, когда мы подходим к двенадцатой Печати, “Зевксис живо-

²⁴ *Ibid.*, p. 80, 121–122.

²⁵ *Ibid.*, p. 81, 123–124.

²⁶ *Ibid.*, p. 124.

²⁷ *Ibid.*, II (II), p. 81–82, 124–127.

²⁸ *Ibid.*, p. 82, 127–128.

писец”, где демонстрируется принцип использования в искусственной памяти образов. Здесь Бруно говорит: “Образы Тевкра Вавилонского указали мне на триста тысяч положений”.²⁹ И если требуется еще какое-то доказательство связи “Печатей” с “Тенями”, вот следующее замечание из “Зевксиха живописца”:

У нас есть два пути усовершенствования природной памяти и усвоения памяти искусной; один — когда мы, чтобы удержать в памяти образы и понятия, описываем их каким-то необычным способом; примеры этому я привожу в *De umbris idearum*; другой — в подыскании подходящих строений и . . . образов чувственно воспринимаемых вещей, которые будут напоминать нам о запоминаемых нечувственных предметах.³⁰

“Два пути” совершенствования двух типов памяти — это, конечно же, во-первых, память, опирающаяся на астральные образы, как она представлена в перечнях “Теней”, и, во-вторых, классическая память, создающая места в “подходящих строениях”. Однако у Бруно даже наиболее традиционные приемы классического искусства всегда встраиваются в астральные системы и тем самым пробуждается магическая действенность традиционных техник.

Система “Печатей” хотя некоторые из них и заставляют обратиться к системе “Теней”, не повторяет никакую другую. Напротив, Бруно утверждает, что он исследует все пути; вероятно, иногда он сам не может сказать, каков будет результат, подобно алхимикам, которые, не получая искомой формулы философского камня, порой совершают невероятные открытия.³¹ В последних Печатях он исследует различные астрологические классификации, соединяющие луллизм (или то, что он принимал за луллизм) и магию Каббалы, и ведет нескончаемый поиск действенной организации души. Этот поиск всегда связан с секретами памяти, Печать за Печатью открывает нам старинные техники этой традиции, которая сейчас уже представляется оккультным таинством. Боясь наскучить читателю и ограждая его по возможности от излишне суровых испытаний, связанных с

²⁹ *Ibid.*, p. 85.

³⁰ *Ibid.*, p. 134.

³¹ *Ibid.*, p. 129.

изучением памяти, я не стану подробно излагать все тридцать печатей, а остановлюсь лишь на некоторых.

Печать 9, “Стол”,³² описывает ту любопытную форму “наглядного алфавита”, в которой буквы запоминаются при помощи образов наших знакомых, чьи имена начинаются с соответствующей буквы. Петр Равеннский дал нам прекрасный пример этого метода, заставляя меняться местами Евсебия и Фому (Thomas), чтобы помочь ему запомнить ЕТ и ТЕ.³³ В этой Печати Бруно воздает хвалу Петру Равеннскому. Печать 11, “Знамя”,³⁴ указывает на особые главенствующие образы, обозначающие определенный порядок вещей, “образы-знаменосцы”; так, образы Платона, Аристотеля, Диогена, пиррониста, эпикурейца будут обозначать не только этих людей, но и многие понятия, с ними связанные. Образы выдающихся представителей науки и искусства традиционно применялись как образы памяти. В Печати 14, “Дедал”,³⁵ Бруно перечисляет объекты памяти, рядом с которыми нужно размещать главенствующие образы, создавая тем самым особые области значений этих образов. Подобные перечни мы находим и у старых мастеров искусной памяти. В Печати 15, “Нумератор”,³⁶ описано, как создавать образы чисел с помощью предметов, внешний вид которых напоминает цифры. В трактатах о памяти изображения предметов, напоминающих числа или буквы, приводились наряду с “наглядными алфавитами”. В Печати 18, “Столетие”,³⁷ сто друзей стоят друг подле друга в ста различных местах — классический пример составления образов памяти из образов знакомых людей. Печать 19, “Квадратура круга”,³⁸ построена по принципу бесконечной диаграммы гороскопа. Загадку древних Бруно решает, используя в качестве системы мест памяти “полуматематическую”, то есть магическую фигуру. “Гончарный круг” (ил. 14b), 21-я

³² *Ibid.*, p. 83–84, 130–131.

³³ См. выше, с. 119.

³⁴ *Op. lat.*, p. 139.

³⁵ *Ibid.*, p. 139.

³⁶ *Ibid.*, p. 86–87, 140–141.

³⁷ *Ibid.*, p. 87–88, 141.

³⁸ *Ibid.*, p. 88, 141–143.

Печать,³⁹ также представляющая собой диаграмму гороскопа с вращающимися на ней начальными буквами имен планет, — очень сложная система. В Печати 23, “Доктор”,⁴⁰ в качестве системы мест памяти используются различные торговые лавки — мясника, булочника, брадобрея и т. д., как это изображено на одной из гравюр (ил. 5а) книги Ромберха. Правда, внутреннее устройство лавок у Бруно отличается большей замысловатостью. “Поле и двор Цирцеи” (Печать 26)⁴¹ — сложная магическая система, постичь которую можно только правильно произнеся заклинание семи планет. Здесь элементарные соединения — горячее–влажное, горячее–сухое, холодное–влажное, холодное–сухое — проходят через семь домов гороскопа и оформляют изменчивые формы элементарной природы души. В “Страннике” (25-й Печати)⁴² образы памяти странствуют по комнатам памяти, и каждый образ наделяется какими-то чертами в каждой из комнат. В “Притворе Каббалы” (Печать 28)⁴³ весь иерархический строй общества, как духовный, от папы до дьякона, так и мирской, от короля до крестьянина, представлен в образах памяти, выстроенных в определенном порядке. Это — также хорошо известный порядок памяти, о котором в трактатах часто говорится как о легкозапоминающемся порядке фигур. Но в системе Бруно общественные принципы приобретают каббалистический смысл, а мирской порядок смешивается с духовным. Последние две Печати (“Комбинатор”, 29 и “Интерпретатор”, 30)⁴⁴ посвящены, соответственно, Луллиевой комбинаторике и каббалистическим манипуляциям с еврейским алфавитом.

Чего добивается Бруно? Две идеи занимают его — память и астрология. Традиция памяти говорит, что всякий предмет лучше запоминать при помощи образов, что образы должны быть броскими и эмоциональными, и между ними следует устанавливать ассоциативные связи. Бруно пытается

³⁹ *Ibid.*, p. 90–91, 145–146.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 92–93, 147.

⁴¹ *Ibid.*, p. 95–96, 148–149.

⁴² *Ibid.*, p. 96–97, 150–151.

⁴³ *Ibid.*, p. 98–99, 151–152.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 100–106, 153–160.

заставить работать систему, основанную на этих принципах, объединив ее с астрологической системой, привлекая магические силы образов, “полуматематические” или магические места и ассоциативный порядок астрологии. И при этом он соединяет Луллиеву комбинаторику с магией Каббалы!

Идея объединения принципов памяти с астральными началами содержится в Театре Памяти Камилло. Бруно стремится дать этой идее детальную научную разработку. Пример тому мы видим в системе “Теней”, с которой часто связаны Печати, но в “Печатях” Бруно, преследуя свою цель, перебирает метод за методом, систему за системой. И снова возникает аналогия с искусственным интеллектом. Бруно убежден, что, если он получит систему, заключающую в себе астральный порядок, отображающую изменяющееся положение планет в зодиаке и их влияние на дома гороскопа, то он сможет управлять механизмами природы и тем изменять и совершенствовать душу. Но, как мы уже убедились в предыдущей главе, рассмотрение бруновской системы памяти в качестве магической предшественницы мыслящей машины оказывается делом безрезультатным, и нам не следует останавливаться на этой аналогии. Если опустить слово “магический” и представить мастера оккультной памяти как человека, нецеленного на выявление структуры “архетипических” образов, то мы окажемся в русле одного из направлений современной психологии. Однако и здесь я не стала бы останавливаться на юнгианской трактовке, которая скорее уведет нас в сторону, а не прояснит проблему.

Нам нужно попытаться продумать направленность бруновской искусной памяти с позиций того времени. Мы тут же сталкиваемся с его антиаристотелевской философией природы. Говоря о связи “образов-знаменосцев” памяти с астральными структурами природы, он замечает:

Все вещи, существующие по природе и в самой природе, подобны солдатам единого войска, следующим за своим полководцем. . . Это хорошо было известно Анаксагору, но этого не смог постичь Отец Аристотель . . . установивший невероятные и надуманные логические границы истине вещей.⁴⁵

⁴⁵ *Ibid.*, p. 133.

Здесь обнаруживаются корни бруновского антиаристотелизма; учение об астральных структурах природы противоречит физике Аристотеля, а обладающему астрально организованной памятью Аристотель непонятен. Магия его архетипических образов памяти позволяет ему видеть природные соединения, объединенные магическими или ассоциативными узами.

Ренессансное толкование магии образов открывает нам еще один аспект бруновской памяти. Мы видели, что магия образов в эпоху Ренессанса трактовалась как магия художественная; образ, наделенный совершенными пропорциями, обретает магическую силу. И вполне закономерно, что у такой высокоодаренной натуры, как Джордано Бруно, напряженная внутренняя работа с воображением и памятью принимает незаурядные внутренние формы. В Печатах “Зевксис Живописец” и “Фидий Скульптор” Бруно раскрывает себя как ренессансного художника памяти.

Зевксис, живописец, изображающий внутренние образы памяти, представляет связь живописи с поэзией. Художники и поэты, утверждает Бруно, наделены одинаковой силой. Художника отличает изобразительная сила (*phantastica virtus*), в поэте же говорит мыслительная сила, он побуждаем энтузиазмом, исходящим от божественного дара выражения. Поэтому источник поэтической силы близок вдохновению живописца.

Потому философы, в известном смысле, являются живописцами и поэтами; поэты — живописцами и философами, а живописцы — философами и поэтами. Истинные поэты, истинные живописцы и истинные философы нуждаются друг в друге и восторгаются друг другом.⁴⁶

Ведь нет такого философа, который не создавал бы живописных форм; отсюда понятным становится определение “мыслить — значит созерцать в образах”, и мышление — это “либо само воображение, либо без него не существует”.

Сопоставление поэзии с живописью в контексте образов искусства памяти заставляет вспомнить, что, по Плутарху, первым, кто сравнил поэзию с изобразительным

⁴⁶ Ibid.

искусством, был Симонид, изобретатель искусства памяти.⁴⁷ Бруно вторит здесь изречению Горация — *ut pictura poesis*, на творческом фундаменте которого создавались ренессансные теории поэзии и живописи. Аристотелевское положение “мыслить — значит обращаться с образами”⁴⁸ помогло схоластике соединить Аристотеля с “Туллием” классического искусства памяти,⁴⁹ и часто встречается в трактатах о памяти. Образ Зевксиса Живописца (за которым стоит классическое правило “применяй образы”) приводит Бруно к утверждению основополагающего тождества поэта, художника и философа; о всяком, кто, подобно Зевксису, рисует в памяти образы, можно, сказать, что он — поэт, или художник, или мыслитель.

“Фидий Скульптор”, символизирующий искусство памяти как искусство ваяния, создает в памяти скульптурные изображения.

Фидий создает формы . . . как и скульптуры Фидия, — либо из воска, либо из множества небольших камешков, либо отсекая лишнее от грубого и бесформенного камня.⁵⁰

Последнее высказывание напоминает о Микеланджело, отсекавшем куски от глыбы мрамора, чтобы извлечь из нее прекрасную форму. И так же (сказал бы Бруно), поступает скульптор воображения Фидий, высвобождающий формы из бесформенного хаоса памяти. Есть что-то, на мой взгляд, глубинное в Печати “Фидий” — обращая внимание на значимость внутренних скульптурных символов, на возможность, отсекая несущественное, высвободить поразительные по красоте и глубине своей формы, — Джордано Бруно, художник памяти, подводит нас к самой сердцевине художественного акта, внутреннего свершения, стремящегося выразиться вовне.

Но вернемся к нашему елизаветинскому читателю, которого мы оставили несколько страниц назад, усомнившись в том, что ему могут быть понятны тридцать печатей. Как он

⁴⁷ См. выше, с. 44.

⁴⁸ “Intelligere est phantasmata speculari” (*Op. lat.*, II (II), p. 133).

⁴⁹ См. выше, с. 92 – 94.

⁵⁰ *Op. lat.*, II (II), p. 135.

их воспринимал? Проник ли он во внутренний замысел “Зевксиса” и “Фидия”? Если так, то ему впервые пришлось столкнуться с неизвестной еще в Англии ренессансной теорией поэзии и живописи, и она предстала перед ним в окружении образов оккультной памяти.

Какой философией руководствовался маг, художник, поэт, философ, совершающий в “Тридцати Печатях” эти невероятные усилия? Эта философия выражена во фразе “Пахарь” (Печать 8), возделывающего поле памяти:

И как мир называют образом Бога, так Трисмегист не побоялся сказать, что человек есть образ мира.⁵¹

Философия Бруно — это герметическая философия; о том, что человек есть “величайшее чудо”, сказано в герметическом трактате “Асклепий”; что человеческий разум божествен и подобен звездам — правителям универсума, сказано в герметическом “Поймандре”. Мы уже имели возможность проследить, как на фундаменте герметических сочинений Джулио Камилло возводит свой Театр Памяти, в котором отображается весь универсум, чтобы затем отобразиться в “универсуме” памяти.⁵² Бруно исходит из тех же герметических принципов. Если разум человека божествен, то в нем заключен божественный миропорядок, и искусство, восстанавливающее это божественное устройство в памяти, высвобождает космические энергии человека.

Когда все содержимое памяти будет восстановлено в своем единстве, тогда душа узрит (так верил художник герметической памяти) Единое за множественностью явленного.

Я созерцал единое знание в едином предмете. Ибо все первичные части сотворены первичными формами. . . и все их вторичные формы соединены с первичными частями.⁵³

Так сказано в “Фонтане и Зеркале” (Печать 22). Части соединяются, вторичные части присоединяются к первичным, в ужасающих схватках системы появляется плод, и мы постигаем “единое знание в едином предмете”.

⁵¹ См. выше, с. 169 – 185 и далее.

⁵² См. выше, с. 185.

⁵³ *Op. lat.*, II (II), p. 91. Бруно ссылается здесь на *De auditu cabbalistico*.

Здесь проявляется религиозная направленность исканий Бруно. Теперь мы готовы взломать *Sigillus Sigillorum*, Печать Печатей, за которой хранится и первая часть “Теней”. В “Тенях” Бруно начинал с единого видения и затем переходил к объединению всех процессов в системе памяти. В “Печатах” порядок обратный — здесь Бруно начинает с системы памяти и заканчивает Печатью Печатей. Я смогу лишь кратко обрисовать тот путь, каким идет Бруно.

Исходная точка, говорит он, подсказана свыше. “К сему получил я вдохновение от божественного духа”.⁵⁴ Теперь, когда мы проследили жизнь небесных богов, нам предстоит проникнуть в наднебесные сферы. Здесь Бруно перечисляет имена античных мастеров искусства памяти, Карнеада, Кинея, Метродора⁵⁵ и, прежде всего, Симонида, с их благой помощью мы можем наблюдать вещи, отыскивать их и упорядочивать.⁵⁶

Симонид представлен у Бруно в роли магического наставника, научившего нас объединять память на небесном уровне, а теперь открывающего нам двери в мир наднебесный.

Все происходит свыше, берет свой исток в могучем потоке идей, достижимом для человеческого разума. “Чудесным будет твое создание, если ты сообразишь себя с творцом природы. . . если памятью и интеллектом постигнешь ты фабрику троичного мира, не упустив вещей, которые в нем содержатся”.⁵⁷ Этот призыв к сообразованности с творцом всего природно сущего перекликается с утверждением Корнелия Агриппы, что герметическое восхождение есть опыт, необходимый, для того чтобы стать магом.⁵⁸ К постижению этого опыта подводит кульминация искусства памяти — Печать Печатей.

У Бруно есть рассуждение о степенях познания. И хотя оно противоречит общим положениям психологии того времени, Бруно и здесь принадлежит традиции трактатов о

⁵⁴ *Ibid.*, p. 161.

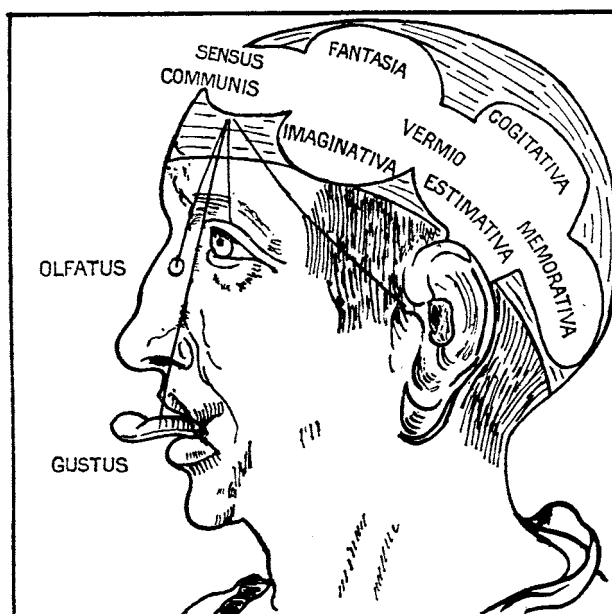
⁵⁵ *Ibid.*, p. 162.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 163.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 165.

⁵⁸ Об этом месте у Агриппы и о влиянии его на Бруно см. *G. B. and H. T.*, p. 135–136, 239–240.

памяти, где часто встречаются изображения отдельных способностей души; в схоластической психологии образ переходил от одной способности к другой, через органы восприятия проникая в душу и через *sensus communis* передаваясь остальным ее частям. Например, Ромберх отводит несколько страниц описанию способностей души, приводя много цитат из Фомы Аквинского и иллюстрируя текст диаграммой, на которой изображена голова человека, как бы изнутри поделенная на участки, где располагаются различные душевные способности (рис. 9).⁵⁹ О существовании подобных диаграмм Бруно было хорошо известно, однако



он отрицает возможность деления души на самостоятельные способности. Говоря о примате воображения⁶⁰ над всеми ос-

Рис. 9. Способности души. Из *Congestorium artificiosae memoriae* Ромберха.

⁵⁹ См. Romberch, *Congestorium artificiosae memoriae*, p. 11 ff.; Rosselius, *Thesaurus artificiosae memoriae*, p. 138 ff. (там также приводится подобная диаграмма).

⁶⁰ *Op. lat.*, II, (II), p. 172 etc.

тальными сознательными процессами, он тем не менее рассматривает их как единое целое. При этом он различает четыре уровня знания (здесь сказывается влияние Плотина), а именно: чувство, воображение, рассудок и интеллект, но граница между ними у него достаточно размыта. И в конечном итоге становится очевидным, что процесс сознания представляется ему неделимым и что это, по сути, есть процесс воображения.

Теперь, оглядываясь на “Зевксиса” и “Фидия”, мы видим, что уже в этих печатях он говорит о единстве сознательного процесса. Мышление — это либо само воображение, либо без него не существует. Следовательно, и живописец и скульптор образов воображения — мыслители, а мыслитель, художник и поэт суть одно. “Мыслить — значит созерцать образы”, — говорит Аристотель, понимая под этим, что отвлеченный разум должен соотноситься с чувственными восприятиями. Бруно вкладывает иной смысл в эти слова.⁶¹ Для него не существует такой отдельной способности — отвлеченного интеллекта; мышление имеет дело только с образами, а сами эти образы различны по своей силе.

Поскольку божественный ум присутствует во всем природном сущем (продолжает Бруно в Печати Печатей),⁶² запечатлевая в нашем уме (*mens*) образы внешнего мира, мы постигаем божественное. Поэтому воображение, упорядочивающее в памяти образы, — это житиетворный источник процесса осознания. В живых и ярких образах отражаются жизнь и краски мира, и Бруно, сводя воедино содержимое памяти и устанавливая магическую связь между внутренним и внешним мирами, использует как магически оживляемые астральные образы, так и броские образы, о которых говорится в правилах *Ad Herennium*.⁶³ Образы должны нести в себе заряд аффектов, и прежде всего — аффекта любви,⁶⁴ поскольку им необходима энергия, чтобы пробиться к сердцевине внешнего и

⁶¹ О затруднениях, возникающих здесь у Бруно, см. G. B. and H. T., p. 335–336.

⁶² *Op. lat.*, II (II), p. 174 etc. Бруно цитирует здесь из Вергилия *mens agitat molem*.

⁶³ Здесь язык Бруно становится весьма темным, *Ibid.*, p. 166.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 167 etc.

внутреннего мира, — здесь Бруно смешивает эмоционально заряженные образы классической памяти, участвующие в магическом действе воображения с мистико-религиозными образами Любви. Здесь можно вспомнить причудливые любовные образы из *Eroici furori*, наделенные силой отворить “двери” души “из черного хрусталя”.⁶⁵

В завершение Печати Печатей мы подходим к пятой ступени познания, в которой Бруно выделяет пятнадцать “контракций”.⁶⁶ Здесь говорится о религиозном опыте, о хорошем и дурном типах созерцания, о плохих и хороших религиях и о “магической религии” — лучшей из всех, хотя существуют и отвратительные ее суррогаты. В другой моей книге⁶⁷ я подробно останавливалась на этом замечании Бруно, указывая, что его учение — это разработанная во многих направлениях магическая религия Корнелия Агриппы. Доходя до этого места, Бруно делает опасные заявления. Фома Аквинский, за которым признается открытие одной из лучших “контракций”, ставится в один ряд с Зороастром и Павлом из Тарса.⁶⁸ Чтобы достичь этой контракции, необходимо состояние внутреннего покоя и уединение. Возвратившись из пустыни Хорив, Моисей являл чудеса жрецам Египта. Иисус Назаретянин стал творить чудеса лишь после того, как в пустыне его искушал дьявол. Раймунд Луллий, проведя всю жизнь отшельником, выказывал глубочайшие познания в различных областях. Завторник Парацельс изобрел новую медицину.⁶⁹ Среди египтян, вавилонян, друидов, персов, магометан были люди, которые, предаваясь созерцанию, постигали величайшие контракции. Поскольку одна и та же психическая энергия властвует над нижним и над верхним мирами, она наделяет чудодейственными силами всех религиозных вождей.

И Джордано Бруно говорит о себе как об одном из таких вождей, который принес с собой религию, герметический

⁶⁵ Bruno, *Dialogi italiani*, ed. Aquilechia, p. 969.

⁶⁶ *Op. lat.*, II (II), p. 180 etc.

⁶⁷ *G. B. and H. T.*, p. 271 ff.

⁶⁸ *Op. lat.*, II (II), p. 190–191.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 181.

опыт, внутренний мистический культ. Есть четыре проводника к этой религии: Любовь, которая заставляет трепетать от высшего божественного *furor*; Искусство, которое одно лишь способно соединить душу с миром; Матезис — магическое применение фигур; Магия, понимаемая как религиозная магия.⁷⁰ Следуя за этими проводниками, мы встречаемся с четырьмя сущностями, первая из которых — Свет.⁷¹ Это тот самый первозданный свет, о котором говорят египтяне (имеется в виду отрывок из герметического “Поймандра”, где рассказывается о первозданном свете).

Халдеи, египтяне, пифагорейцы, платоники, достигавшие вершин созерцания, поклонялись этому солнцу, которое Платон называл образом Величайшего Бога; о его восходе Пифагор слагал гимны, и Сократ приветствовал его зарницы, отдаваясь его экстатической силе.

Искусство памяти у Джордано Бруно превращается в магико-религиозную технику, в мост между душой и миром, в часть тайного герметического культа. Когда тридцать Печатей будут взломаны, откроется этот “секрет” Печати Печатей.

Сам собой напрашивается вопрос, действительно ли непроницаемая запутанность тридцати печатей — это заслон на пути к Печати Печатей, скрывающий от всех, кроме посвященных, суть книги? Верил ли Бруно в искусство памяти, изложенное им в столь странных, невообразимых формах? Или это только мантия, под плотным покровом которой Бруно проповедовал свою тайную религию?

Подобные вопросы приходят почти как облегчение, по крайней мере предлагая рациональное объяснение “Печатям”. С этой точки зрения, ни одна из мнемотехник этой книги не может быть адекватно воспринята, а магические коннотации заглавия — *siglîi* — говорят о непреодолимых препонах, которые всякий раз будут возникать перед непосвященным читателем. Многие из тех, кто возьмется читать книгу с самого начала, отбросят ее, не добравшись до конца. Но в этом ли назначение “Печатей”?

⁷⁰ *Ibid.*, p. 195 ff.; cf. *G. B. and H. T.*, p. 272–273.

⁷¹ *Op. lat.*, II (II), p. 199 etc.

Думается, что мотив, заставляющий Бруно утаивать суть своих книг, не может быть единственным объяснением их содержания. Бруно, несомненно, пытался отыскать такой порядок символических образов, который приводил бы к внутренней целостности. Искусство, “с помощью которого мы способны соединить душу с миром”, это путь, ведущий к религии Бруно. Оно не может быть только мантией, скрывающей эту религию; оно есть одна из важнейших ее частей, один из проводников к ней.

Кроме того, как мы видели, попытки Бруно построить систему памяти не вырастают на пустом месте. Они продолжают определенную традицию — традицию ренессансного оккультизма, в который вписываются оккультные формы искусства памяти. Упражнения в герметической мнемонике здесь наполняются религиозным духом. И религиозное противостояние, сквозящее во внешних построениях его системы, наделено необычайным величием и достоинством. Религия Любви и Магии опирается на силу воображения и искусство образности, посредством которых маг способен ухватить и внутренне сохранить универсум во всех его изменчивых образах, призывая на помощь образы, перетекающие один в другой по сложным ассоциативным законам, отображающим вечное движение небес. Заряженные эмоциональными аффектами образы искусной памяти устремлены к монаде мира, отражаясь в ее образе, человеческом разуме. Уже своей широтой бруновский проект искусства памяти заставляет отнестись к нему с уважением.

Какие впечатления могла оставить у елизаветинского читателя эта работа?

Вероятно, у него уже могло сложиться некоторое представление об искусстве памяти в его традиционных формах. К началу XVI века интерес к искусству памяти становится всеобщим. В книге Стивена Хоуза “Занимательный досуг” (1509), — видимо, первой английской книге об искусстве памяти — госпожа Риторика рассказывает о местах и образах. В опубликованном в 1527 году “Зеркале мира” Кэкстона содержится дискуссия о “памяти, созданной особым Искусством”. С материка в Англию попадали трактаты о памяти, и в 1548 году вышел английский перевод *Phoenix* Петра Равеннского.⁷² В начале елизаветинского периода появился “Замок

памяти” Уильяма Фулвуда,⁷³ перевод трактата Гульельмо Гратароло. Третье издание этой книги (1573) вышло с посвящением дяде Филипа Сиднея, Роберту Дадлею, графу Лестерскому, — указание на то, что итальянский аристократ не оставлял память за кругом своих интересов. В трактате цитируются Цицерон, Метродор (упоминается его зодиакальная система), Фома Аквинский.

Однако в 1583 году крупнейшие авторитеты протестантизма, а также по большей части общественное мнение, были настроены против искусства памяти. Влияние Эразма на английских гуманистов было чрезвычайно велико, а Эразм, как мы знаем, искусства не жаловал. Теоретик протестантизма Меланхтон, широко известный тогда в Англии, изгнал искусство памяти из риторики. А для пуританских рамистов, которые имели тогда право решающего голоса, лишенный образов “диалектический порядок” являлся единственным искусством памяти.

Таким образом, в Англии к тому времени, по всей видимости, сформировалась сильная оппозиция тем попыткам возрождения традиционных форм искусства памяти, отголоски которых долетели с континента. Какой же отклик получили “Печати”, где искусство памяти представлено в оккультных его формах?

У елизаветинского читателя, взявшегося за чтение книги, вполне могло сложиться ощущение, что перед ним — анахронизм, неизвестно как сюда попавший из патриархального прошлого. Искусство памяти, как и Луллиево искусство, о которых толкует этот итальянец, были прежде всего средневековыми искусствами, они ассоциировались с монашескими орденами, одно — с доминиканцами, другое — с францисканцами. Когда Бруно прибыл в Лондон, на улицах невозможно было встретить какого-либо черного монаха, который бы, подобно Фра Агостино во Флоренции, подыскивал места для своей системы памяти.

⁷² Цитаты из Хоуза и “Зеркала”, а также из Петра Равеннского приводятся по книге Howell, *Logic and Rhetoric in England*, p. 86–90, 95–98.

⁷³ См. Howel, p. 143. Впервые “Замок памяти” был издан в 1562 г. Эта книга, как и ее оригинал, представляют собой в целом трактат по медицине, в конце содержащий раздел об искусной памяти.

Кембриджские и оксфордские профессора не собирались ни вращать круги Луллиевого искусства, ни вглядываться и запоминать диаграммы. Монахов разогнали, а их великолепные строения либо были отданы под различные нужды, либо лежали в руинах. Впечатление средневекового пережитка, произведенное книгой Бруно, еще усилилось его “Итальянскими диалогами”, опубликованными в следующем году, где он с симпатией отзывался о монахах старого Оксфорда, презираемых их преемниками, и сожалеет о разрушении католических построек в протестантской Англии.⁷⁴

Изменения, происшедшие в Средние века с искусством памяти, на цивилизации средневековой Англии сказались больше, чем где бы то ни было в Европе.⁷⁵ Английские монахи, с их “картинами” памяти, конечно, были причастны искусству.⁷⁶ Но хотя Бруно и называет Фому Аквинского своим предшественником, очевидно, что в “Печатах” представлены не средневековые и схоластические, а ренессансные и оккультные формы искусства. Как мы видели, в Италии ренессансные формы выросли из средневековых, а свою высокую художественную завершенность обрели в Театре Камилло. В Англии же такой преемственности не было. Религиозные потрясения, происходившие в этой стране, помешали появиться в ней такому типу личности, как монах. Когда мы вспоминаем о Франческо Джорджо, венецианском францисканце, которому в его сочинении *De harmonia mundi*⁷⁷ удалось соединить ренессансный герметизм с каббалистическими ответвлениями средневековой традиции восприятия мировой гармонии, становится ясно, что таких как он — монахов эпохи Ренессанса — в Англии никогда не существовало, разве что в качестве колоритных персонажей на театральных подмостках. Английский монах затворялся в готическом прошлом, втайне тоскуя по былым временам или суеверно опасаясь последствий разрушения старинной ма-

⁷⁴ См. *G. B. and H. T.*, p. 210 ff.; см. также ниже, с. 350–351.

⁷⁵ О раннем трактате о памяти Томаса Брэдвардина см. выше, с. 136. Полагают, что у Роджера Бэкона была работа об *Ars memorativa*, но точно ли это так, не выяснено.

⁷⁶ См. выше, с. 123–126.

⁷⁷ См. *G. B. and H. T.*, p. 151.

гии, но это не был характер, определяющий время, каким являлся, например, иезуит. Домоседливый англичанин времен правления Елизаветы так бы, вероятно, никогда и не встретился с монахом эпохи Ренессанса, если бы не объявился необузданный расстрига со своей магико-религиозной техникой, выросшей на почве старинных монашеских искусств памяти.

Единственным англичанином, вернее, валлийцем, который мог как-то предварить появление Бруно, был Джон Ди.⁷⁸ Ди очень живо отзывался на ренессансные оккультные веяния и подобно Бруно на деле применял магические рецепты агрипповской *De occulta philosophia*. Он внимательно относился к наследию Средних веков, собирал и хранил заброшенные, никому уже не нужные средневековые манускрипты. В Англии — без поддержки мистически настроенных академий, в которой не чувствовалось недостатка в Венеции, — Ди пытался осуществить преобразование средневековых традиций в духе итальянского “неоплатонизма”. Пожалуй, Ди был единственным человеком в Англии шестнадцатого века, который всерьез интересовался луллизмом. В его библиотеке имелись рукописи Луллия, перемешанные с псевдо-луллиевыми сочинениями по алхимии;⁷⁹ очевидно, он разделял ренессансные заблуждения относительно наследия Луллия. Джон Ди — как раз один из тех людей, кого не могли не привлечь ренессансные формы искусства памяти.

Его *Monas hieroglyphica*⁸⁰ — это некий символ, составленный из иероглифов семи планет. Что побудило его к составлению этого символа, не совсем ясно. Можно предположить, что монада (*monas*) была для него совокупностью наделенных астральной силой символов, способных привести душу в состояние внутренней целостности, сотворив из нее монаду, Единое, отображение мировой монады. Хотя Ди не использует мест и образов искусной памяти, общие основы его работы, как мы уже указывали ранее,⁸¹ по-видимому, те же

⁷⁸ *Ibid.*, p. 148 ff., 187 ff.

⁷⁹ В частности, копия *Ars demonstrativa* Луллия, сделанная Ди у Бодли.

⁸⁰ Перепечатана в G. B. and H. T., Pl. 15 (a).

⁸¹ См. выше, с. 222, прим. 25.

самые, на какие опирался Камилло, выстраивая из образов и характеров планет свой Театр, и Бруно, когда утверждал, что астральные образы и характеры вносят единство в память.

Вполне вероятно поэтому, что ученики Джона Ди, быть может, посвященные им в герметические тайны монады, были искушены в тех вещах, о которых сообщает Бруно в своей системе. Известно, что Ди обучал философии Филипа Сиднея и его друзей — Фульке Гревилле и Эдварда Дайера. Филипу Сиднею посвящены две бруновские работы, опубликованные в Англии; дважды Бруно упоминает и имя Фульке Гревилле. Не осталось свидетельств тому, что думал о Бруно Сидней, но Бруно в своих посвящениях отзывается о нем с воодушевлением, и его надежды на живой отклик связаны именно с Сиднеем и его окружением.

Проник ли Сидней в тайный смысл “Печатей”? Постиг ли он подобно “Зевксису” сущность запечатлеваемых в памяти образов и ренессансной теории *ut pictura poesis*? Сам Сидней излагает эту теорию в своем “Щите поэзии” — попытке оградить поэзию от пуритан — написание которой могло совпасть по времени с пребыванием Бруно в Англии.

Как мы видели, “Печати” очень тесно соотносятся с “Теньями” и “Цирцеей”, вышедшими во Франции. *Ars reminiscendi* было, вероятно, перенесено Джоном Чарльвудом в “Печати” из экземпляра “Цирцеи”, а остальная часть книги была, скорее всего, составлена из неопубликованных рукописей, которые Бруно написал во Франции и привез с собой в Англию. Сам Бруно утверждает, что “Печать Печатей” является частью его *Clavis magna*,⁸² сочинения, на которое Бруно часто ссылается в своих работах, опубликованных во Франции. “Печати” являлись, таким образом, повторением, или переложением “секрета”, который Бруно вслед за Камилло принес в дар королю Франции.

О связи книги с Францией говорит и то, что она вышла с посвящением французскому посланнику Мовисьеру, в лондонском доме которого Бруно останавливался.⁸³ А о новой, английской, направленности было во весь голос заявлено в

⁸² *Op. lat.*, II (II), p. 160.

послании вице-канцлеру и оксфордским профессорам.⁸⁴ Апофеоз ренессансной оккультной памяти, “Печати”, были брошены елизаветинскому Оксфорду в послании, где автор говорит о себе как о “пробудителе спящих душ, укротителе косного и самодовольного невежества, провозвестнике всеобщего человеколюбия”. “Печати” явились первым актом той драмы, в которую Бруно превратил свое пребывание в Англии. Изучать эту книгу следует прежде “Итальянских диалогов”, опубликованных им позднее, поскольку именно в ней раскрывается склад ума и памяти мага. Визит в Оксфорд и спор с университетскими профессорами, отображенные в *Cena de la cenere* и в *De la causa*, проект герметической реформы нравственности и провозглашение приближающегося возвращения герметической религии в *Spaccio della bestia trionfante*, мистические экстазы *Eroici furori* — все эти будущие прорывы уже содержатся в “Печатах”.

В Париже, где еще помнили Театр Камилло, где король-мистик возглавлял сложное по своей направленности религиозное движение католиков, секрет Бруно находился в более родственной ему атмосфере, чем в протестантском Оксфорде, где он произвел эффект разорвавшейся бомбы.

⁸³ Об отношениях Бруно с Мовисьером и Генрихом III, а также о его политико-религиозной миссии см. *G. B. and H. T.*, р. 203–204, 228–229 ff.

⁸⁴ См. там же, на с. 205–206 цитируется само “послание”.

Глава XII

КОНФЛИКТ ПАМЯТИ БРУНО С ПАМЯТЬЮ РАМИСТОВ

В 1584 году в Англии вспыхнула дискуссия об искусстве памяти. Она развернулась между одним ревностным преемником Бруно и рамистами Кембриджа. Столкновение это явилось, возможно, одной из наиболее значимых дискуссий времен Елизаветы. И только теперь, с той точки в истории искусства памяти, к которой мы подошли в нашей книге, нам открывается, каково было значение вызова, брошенного рамизму Александром Диксоном¹ под сенью бруновского искусства памяти и почему Уильям Перкинс так яростно отбивался, отстаивая метод рамистов как единственно верное искусство памяти.

Начало дискуссии² положила работа Диксона *De umbra rationis*, подражающая, даже в своем названии, “Теням” Бруно (*De umbris idearum*). На титульном листе этого памфлета, который вряд ли можно назвать книгой в собственном смысле слова, стоит дата 1583, однако посвящение Роберту Дадлею, графу Лестерскому, датировано “январскими ка-

¹ Я думаю, лучше сохранить старое написание его имени (Dicson).

² Об этой дискуссии упоминается в книге J. L. McIntyre, *Giordano Bruno*, London, 1903, p. 35–36, см. также D. Singer, *Bruno: His Life and Thought*, New York, 1950, p. 38–40.

Новые сведения о жизни Диксона и интересные замечания по поводу этой дискуссии можно найти в книге John Durkan, *Alexander Dicson and S. T. C. 6823*, The Bibliothek, Glasgow University Library, III (1962), p. 183–190. Указание Дюркена на то, что инициалы “G. P.” принадлежат Уильяму Перкинсу, подкрепляется в настоящей главе анализом дискуссии.

Александр Диксон происходит из рода Эрролов Шотландских, отсюда — то имя, которым Бруно его называет, “Диксоно Арелио”. По упоминаниям о нем в различных государственных бумагах, которые отскал Дюркен, можно заключить, что он был секретным политическим агентом. Умер Диксон в Шотландии, около 1604 года.

лендами”. По современному способу датировки, следовательно, работа была опубликована в начале 1584 года. В том же году вышел *Antidicsonus*, автор которого сам себя именует “G. P. Cantabrigiensis”. Этот самый “Дж. П. Кембриджский” — известный пуританский богослов, кембриджский рамист Уильям (Gugliemus) Перкинс; о нем мы и будем говорить в этой главе. С “Антидиксоном” был связан также небольшой трактат, где Дж. П. Кембриджский еще раз поясняет, почему он так решительно настроен против “нечестивой искусной памяти Диксона”. Диксон, под псевдонимом “Heius Scepsius”, отстаивает свою позицию в *Defensio pro Alexandro Dicsono* (1584). Тогда Дж. П. предпринимает еще одну атаку, все в том же 1584 году, в *Libellus de memoria*, вышедшей в одном буклете с “Предостережениями Диксону относительно тщетности его искусной памяти”.³

Дискуссия велась исключительно об одном предмете — памяти. Диксон излагает бруновскую искусную память, что для Перкинса есть анафема, нечестивое искусство, которому он противопоставляет диалектический порядок рамистов — единственно верный и морально непогрешимый путь. Наш давнишний друг, Метродор из Скепсиса играет заметную роль в елизаветинской баталии, поскольку эпитет “Скепсиец”, который Перкинс бросает Диксону, с гордостью принимается последним, когда он, защищаясь, подписывается, “Heius Scepsius”. “Скепсиец”, в словопотреблении Перкинса это тот, кто опирается в своей нечестивой памяти на зодиак. Оккультная память Ренессанса в своей высшей форме — памяти Бруно, переkreщивается с ренессансной памятью, и хотя спор всегда возникает из-

³ Полные названия четырех работ дискуссии таковы: Alexander Dicson, *De umbra rationis*, London, 1583–1584; Heius Scepsius (т. е. А. Диксон), *Defensio pro Alexandro Dicsono*, London, 1584; G. P. Cantabrigiensis, *Antidicsonus* и *Libellus in quo dilucide explicatur impia Dicsoni artificiosa memoria*, London, 1584; G. P. Cantabrigiensis, *Libellus de memoria verissimaque bene recordandi scientia* и *Admonitiuncula ad A. Dicsonum de Artificiosae Memoriae, quam rubrice proficitur, vanitate*, London, 1584.

Не последняя из курьезных особенностей дискуссии: антирамистские работы Диксона были напечатаны гугенотом Вотрольером, первым в Англии опубликовавшим труды рамистов.

за двух противоположных искусств запоминания, на самом деле это религиозная дискуссия.

Диксон окутан тенями при первой нашей встрече с ним в *De umbra rationis*, и это бруновские тени. Рассказчик в начале диалогов оказывается в глубокой ночи египетских таинств. Диалоги составляют введение в диксоновское искусство памяти, в которой места называются “субъектами”, а образы — “помощниками”, или чаще — “тенями” (также *umbra*).⁴ Таким образом, он сохраняет терминологию Бруно. Правила мест и образов из *Ad Herennium* окутаны у него мистическим мраком, в подлинно бруновской манере. Тень, или образ, подобен теням в свете божественного ума, который мы отыскиваем по этим его теням, следам, отпечаткам.⁵ Память должна основываться на порядке знаков зодиака, который тут же приводится,⁶ хотя Диксон и не дает перечня образов по декадам. Отголоски бруновского перечня изобретателей слышны в совете использовать образ Тевта для письменности, Нерея для гидромантии, Хирона для медицины и т. д.,⁷ хотя перечень во всей его полноте не приводится. Искусство памяти Диксона — это лишь фрагментарный оттиск с систем и положений “Теней”, из которых оно, однако, выведено безошибочно.

Наиболее яркую часть работы составляют начальные диалоги, по объему примерно равные бруновскому искусству памяти, которое они предваряют. Видимо, они написаны под впечатлением диалогов в начале “Теней”. Напомним, что Бруно начинает “Тени” беседой между Гермесом, рассказывающим о книге “о тенях идей” как о способе внутренней записи, Филотимом, приветствующим ее “египетский” секрет и Логифером, педантом, болтовня которого сравнивается с мышинной возней и который чурается искусства памяти.⁸ Диксон вносит некоторые изменения: один из его собеседников, а именно Меркурий (Гермес), остается тем же; остальные — Тамус, Тевтат и Сократ.

⁴ Dicson, *De umbra rationis*, p. 38 ff.

⁵ *Ibid.*, p. 54, 62, etc.

⁶ *Ibid.*, p. 69 etc.

⁷ *Ibid.*, p. 61.

⁸ См. выше, с. 261–262; см. также G. B. and H. T., p. 192–193.

Диксон имеет в виду фрагмент из платоновского “Федра”, упоминавшийся нами в одной из предыдущих глав,⁹ в котором Сократ рассказывает о беседе владыки египтян Тамуса с мудрым Тевтатом. Тамус говорит о том, что изобретение письма не укрепляет память, а разрушает ее, поскольку египтяне будут доверяться “внешним отпечаткам, которые не есть часть их самих”, это лишит их желания использовать свою собственную память. Этот аргумент буквально воспроизводится Диксоном в беседе его Тамуса с Тевтатом.

Меркурий в диалоге Диксона представляет характер, отличный от его Тевтата; и это поначалу кажется странным, поскольку обычно Меркурий (или Гермес Трисмегист) отождествляется с Тотом-Гермесом, изобретателем букв. Однако Диксон тут следует за Бруно, говоря о Меркурии как об изобретателе, но не букв, а “внутреннего письма” искусства памяти. Поэтому Меркурий обозначает внутреннюю мудрость, о которой Тамус говорит, что египтяне утратили ее с изобретением письменности. Для Диксона, как и для Бруно, Меркурий Трисмегист является покровителем герметической или оккультной памяти.

В Федре о реакции Тамуса на изобретение букв рассказывает Сократ. Но в Диалоге Диксона Сократ превращается в квохчущего педанта, поверхностную личность, не способную постичь египетской мудрости герметического искусства памяти. Высказывалось предположение,¹⁰ и, я думаю, верное, что этот поверхностный и педантичный грек представляет сатиру, направленную на Рамуса. Это соотносимо и с *prisca theologia* рамистов, в которой Рамус предстает как человек, возрождающий подлинную диалектику Сократа.¹¹ Сократ-Рамус Диксона — это учитель поверхностного и неподлинного метода, в то время как Меркурий представляет более древнюю и более глубокую мудрость египтян, заключенную во “внутреннем письме” оккультной памяти.

Когда выяснено происхождение и значение собеседников, диалог, вложенный Диксоном в их уста, становится по-

⁹ См. выше, с. 56.

¹⁰ Durken, *article cit.*, p. 184, 185.

¹¹ См. выше, с. 305 – 307.

нятым, по крайней мере, внутри их собственных, особых терминов референции.

Меркурий говорит, что видит перед собой множество животных. Тамус возражает, что это не животные, а люди, но Меркурий настаивает, что люди эти — животные в человеческом обличье, поскольку истинной формой человека является ум (*mens*), а люди, отрицая свою истинную форму, принимают формы животных и попадают под “гнет материи (*vindices materiae*). Тамус спрашивает у него, что он понимает под гнетом материи, на что Меркурий отвечает:

Это двенадцать, изгнанные десятью.¹²

Здесь Диксон отсылает нас к трактату XIII века *Corpus Hermeticum*, где описывается герметический опыт перерождения, в котором душа избавляется от власти материального — двенадцати “гнетов”, или пороков, и наполняется десятью силами, или добродетелями.¹³ Это опыт восхождения сквозь сферы, в котором душа сбрасывает с себя тяжелые материальные воздействия, получаемые от двенадцати знаков зодиака (“Двенадцать”) и восходит к чистым формам звезд не оскверненная влияниями материального, где наполняется силами или добродетелями (“десять”) и поет гимн перерождению. Именно это имеет в виду Меркурий в диалоге Диксона, когда говорит, что погруженные в материю и в звероподобные формы “двенадцать” должны быть изгнаны “десятью”, когда душа наполняется божественными энергиями в герметическом опыте перерождения.

Тамус начинает говорить о Тевтате как о животном, против чего тот горячо протестует. “Ты клеветешь на меня, Тамус... знание букв, математики, разве это дело животных?”. На что Тамус отвечает, почти слово в слово повторяя Платона, что когда он был в большом городе, носящем имя египетских Фив, люди записывали знание в своих душах, но Тевтат оказал плохую услугу их памяти тем, что изобрел бу-

¹² *De umbra rationis*, p. 5.

¹³ *Corpus Hermeticum*, ed. Nock-Festigire, II, p. 200–209; cf. G. B. and H. T., p. 281–231.

квы. Это ввергло людей в пустословие и вражду и сделало человека немногим лучше животного.¹⁴

Сократ приходит на помощь Тевтату, восхваляя его великое изобретение и отрицая, что Тамус доказал, будто люди, когда познали буквы, стали меньше заботиться о памяти. Тамус же отвечает страстными выпадами против софиста и лжеца Сократа. Он выбросил всякие критерии истины, выставляет мудрых людей мальчишками, злонамерен в рассуждениях; он ничего не знает о Боге и не отыскивает его по следам и теням в *fabrica mundi*; он ничего не способен постичь из того, что есть красивого и доброго, ведь душе недоступны подобные вещи, когда она скована страстями тела, а он потворствует этим страстям, прививая алчность и гневливость; он погряз в материальной тьме, хотя похвывается высшим знанием:

поскольку пока не проявился ум (*mens*) и люди ввергнуты в кратер (*stater*) перерождения, напрасно ищут они славы в восхвалениях.¹⁵

Вновь упоминается герметическое перерождение, ввержение в горнило перерождения, тема четвертого трактата *Corpus Hermeticum*, “Термес Тату о Кратере или Монаде”.¹⁶

Сократ пытается защищаться и контратаковать, попрекая Тамуса тем, что тот никогда не написал ни слова. Но с позиций, к которым приводит тема диалога, этот ход ошибочен. Тамус побеждает Сократа, отвечая, что пишет в “местах памяти”¹⁷ и прогоняет глупого грека.

Представление о греках как народе поверхностном, вздорном и неспособном к глубокой мудрости имеет давнюю историю в троянско-греческом противостоянии, где именно троянцы представляли людьми мудрыми и глубокими.¹⁸ Антигреческие диалоги Диксона возобновляют эту традицию, но у него высшую мудрость и величие представ-

¹⁴ *De umbra rationis*, p. 6–8. Указание на звероподобные формы людей, не переродившихся в герметическом опыте, восходит, вероятно, к бруновской “Цирцее”; магию “Цирцей” можно истолковывать как нравственно полезную в том отношении, что она делает явными бестиарные характеры людей (см. *G. B. and H. T.*, p. 202).

¹⁵ *De umbra rationis*, p. 28.

¹⁶ *Corpus Hermeticum*, ed. cit., I, p. 49–53.

¹⁷ *De umbra rationis*, p. 28.

¹⁸ Противопоставление троян грекам идет, очевидно, от Вергилия.

ляют египтяне. В противопоставлении греков египтянам сказалось, вероятно, влияние на Диксона шестнадцатого трактата *Corpus Hermeticum*, где царь Аммон утверждает, что не следует этот трактат переводить с египетского на пустой и мишурный греческий, “действенная сила” египетского утратится в переводе на этот язык.¹⁹ Из используемого им платоновского отрывка он должен был знать, что Аммон и Тамус — это один и тот же бог. Это обстоятельство могло натолкнуть его на мысль сделать Тамуса из платоновского рассказа противником греческой пустоты, типологически воплощенной в Сократе. Если Диксону попадался на глаза шестнадцатый трактат *Corpus Hermeticum* в переводе на латынь Людовико Лазарелли,²⁰ то ему мог быть знаком и *Crater Hermeticum*, сочинение Лазарелли, в котором описывается передача герметического опыта перерождения от учителя к ученику.²¹

Когда Меркурий цитирует места из *Hermetica*, он, по определению, цитирует свои собственные работы. Он говорит как Меркурий Трисмегист, в герметических рукописях — учитель древней египетской мудрости. Тот же Меркурий обучает “внутреннему письму” оккультной памяти. Ученик Бруно совершенно отчетливо показал то, что было понятно уже из работ о памяти самого Бруно — искусство памяти, как он учил ему, очень тесно связано с герметическим религиозным культом. Темой наиболее интересных диалогов Диксона является то, что “внутреннее письмо” искусства памяти представляет глубину и духовное озарение египтян, несет с собой египетский опыт перерождения, как он описан Трисмегистом, что составляет противоположность греческой фривольности и поверхностности, животноподобным повадкам тех, кто не получил герметического опыта, не постиг гнозиса, не видел следов божественного в

¹⁹ *Corpus Hermeticum*, ed. cit., II, p. 232.

²⁰ Шестнадцатый трактат “Герметического корпуса” не вошел в фичиновский перевод на латынь первых четырнадцати трактатов, которым, вероятно, пользовался Диксон. Впервые этот трактат был опубликован Лазарелли, в 1507 году. Я уже высказывала предположение (G. B. and H. T., p. 171–172), что Бруно был знаком с ним.

²¹ О *Crater Hermetis* Лазарелли см. Walker, *Magic*, p. 64–72.

fabrica mundi, не стал обладателем божественного, отразив его внутри себя.

Настолько сильным было отвращение Диксона к тем чертам, которые он признавал за греками, что он отрицает даже и то, что грек Симонид изобрел искусство памяти. Искусство это было изобретено египтянами.²²

Значительность этой работы, возможно, несоразмерна ее объему. Поскольку Диксон показал даже яснее, чем сам Бруно, что бруновская память имеет под собой в качестве основания герметический культ. Искусство памяти Диксона является лишь ярким отражением “Теней”. Важнейшая часть его маленькой работы — это диалоги, продолжающие диалоги “Теней”, где приводятся дословные цитаты из герметических трактатов о перерождении. Здесь безошибочно угадываются сильные герметические влияния религиозного характера, совмещенные с герметическим искусством памяти.

Вероятность того, что диксоновский Сократ — это сатирический портрет Рамуса, возрастает, если учесть тот факт, что стрела угодила в цель и подстегнула Дж. П. Кембриджского к новой атаке на нечестивую искусную память Диксона и к защите Рамуса. Посвящая *Antidicsonus* Томасу Моуфету, Перкинс говорит, что существуют два типа памяти, в одном используются места и *umbra*, в другом — логические отношения, как учил Рамус. Первое начисто лишено смысла, и только второе — единственно истинный путь. Отбросив прочь всех этих дутых историографов — Метродора, Росселия, Ноланца и Диксона, мы твердо должны опереться о столп веры рамистов.²³

Ноланец — вот имя, в котором вся суть дела. Джордано Бруно Ноланский, год назад швырнувший Оксфорду свои “Печати”, явился действительным инициатором этих дебатов. Перкинс видит в нем союзника Метродора из Скепсиса

²² Вслед за диалогами Диксон описывает искусство памяти и утверждает, что “человека из Кеоса”, то есть Симонида Хеосского ошибочно принимают за создателя искусства, которое на самом деле было принесено из Египта. “И если оно оторвано от Египта, оно ни на что не годно”. С этим искусством, добавляет он, вероятно, были знакомы и друиды (*De umbra rationis*, p. 37).

²³ *Antidicsonus*, (посвящение Томасу Моуфету).

и Росселия, доминиканца, автора трактата о памяти. Ему также известно о связи Диксона с Бруно, хотя он не упоминает, насколько мне известно, работ Бруно о памяти, всецело устремляясь против его ученика, Александра Диксона, и автора *De umbra rationis*.

Перкинс утверждает, что латынь Диксона темна, что здесь и не пахнет “романской ясностью”.²⁴ Что использование небесных знаков в памяти абсурдно.²⁵ Что все подобные бессмыслицы нужно напрочь отбросить, поскольку логические отношения — единственный порядок памяти, как и учил Рамус.²⁶ Что душа Диксона слепа в своем заблуждении и не ведает ничего об истине и добре.²⁷ Что все его образы и *umbrae* сущий вздор, поскольку исключительно логические отношения придают памяти естественную силу.

Аргументы Перкинса полны реминисценций из Рамуса, он часто цитирует учителя дословно, указывая соответствующие места. “Открой свой ум” вызывает он к Диксону, “и услышь слова Рамуса, говорящие против тебя, постигни безбрежный поток его гения”.²⁸ Затем приводит отрывок из *Scolae dialekticae* о превосходящей ценности для памяти диалектического порядка в сравнении с искусством памяти, использующим места и образы,²⁹ а также два пассажа из *Scolae rhetoricae*. Первый — обычное рамусовское провозглашение логического порядка основанием памяти,³⁰ во втором рами-стская память сравнивается с классическим искусством не в пользу последнего:

Из всех искусств памяти помощь оказать может порядок расположения вещей, устанавливающий в душе, что есть первое, что второе, что третье. Что же касается мест и образов, о которых болтают невежды, они совершенно недействительны и заслуженно осмеивались многими мастерами. Сколько образов потребуется, чтобы запомнить “Филиппики” Демосфена? Единственное учение о порядке — это

²⁴ *Ibid.*, p. 17.

²⁵ *Ibid.*, p. 19.

²⁶ *Ibid.*, p. 20.

²⁷ *Ibid.*, p. 21.

²⁸ *Ibid.*, p. 29.

²⁹ *Ibid.*, p. 29–30.

³⁰ *Ibid.*, p. 30.

диалектическое расположение; только здесь память способна обрести помощь и опору.³¹

За “Антидиксоном” последовала работа *Libellus in quo dilicite explicatur impia Dicsoni artificia memoria*, где Перкинс проходит по правилам *Ad Herennium*, о которых говорит Диксон, в деталях противопоставляя им логическое расположение рамистов. Проводя это несколько скучноватое исследование, в одном месте Перкинс становится чрезвычайно интересным и ненамеренно забавным. Он говорит об “одушевлении” Диксоном образов памяти. Диксон, конечно же, по-бруновски скрытно рассказывает о классическом правиле, гласящем, что образы должны быть броскими, действенными, необычными и способными эмоционально возбуждать память. Перкинс убежден, что использование подобных образов не только значительно ухудшает интеллектуальную способность к логическому упорядочиванию, но и морально предосудительно, поскольку эти образы направлены на пробуждение страстей. И здесь он вспоминает Петра Равеннского, в книге которого об искусной памяти дается совет привлекать внимание молодых людей чувственными образами.³² У Петра есть замечание о том, как ему пригодилась его подруга, Джунипер из Пистойи, ее образ неизменно пробуждал его память, поскольку в молодости она была очень дорога ему.³³ Перкинс заносит розгу пуританина над подобным советом, который и в самом деле пробуждает низменные аффекты ради стимуляции памяти. Такое искусство не для честных людей и создано людьми непорядочными и нечестивыми, извращающими всякий божественный закон.

Здесь мы вплотную подошли к причине того, почему рамизм был столь популярен среди пуритан. Диалектический метод способствовал очищению эмоций. Запоминание стихов Овидия, опирающееся на логическое упорядочивание, помогает стерилизовать возбуждающие аффекты, вызванные образами поэта.

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*, p. 45.

³³ См. выше, с. 147.

Следующая антидиксоновская работа Перкинса, *Libellus de memoria verissimaque bene recordandi scientia*, в которой еще раз рассказывается о рамистской памяти, содержит множество примеров логического анализа стихотворных и прозаических произведений, посредством которого они должны запоминаться. Во вступлении к этой работе Перкинс кратко обрисовывает историю классического искусства памяти, изобретенного Симонидом, окончательно оформленного Метродором и дополненного Туллем, а в менее отдаленные времена — Петраркой, Петром Равеннским, Бускием,³⁴ и Росселием. Каков же итог всего этого? — спрашивает Перкинс. Ничего сколько-нибудь цельного или изученного, а лишь, скорее, “своего рода варварство и дунсианство”.³⁵ Это словечко, “дунсианство”, производное от “дунсы” — прозвище, каким крайние протестанты величали представителей старого католического порядка, слово, которое возжигало костры из дунсовских рукописей во времена чистки реформаторами монастырских библиотек. По Перкинсу, от искусства памяти отдает Средневековьем; толкователи этого искусства выражаются без “романской ясности”; оно — принадлежность древних времен варварства и дунсианства.

“Предупреждения Александру Диксону” идут тем же путем, что и *Antidicsonus*, но здесь больше внимания уделяется “астрономии”, на которой Диксон основывает память и лживость которой доказывает Перкинс. Здесь содержится знаменательное выступление против астрологии, которое заслуживает тщательного исследования. Перкинс предпринимает рациональную попытку подорвать “скепсийскую” искусную память критикой астрологических положений, лежащих в ее основании. И все же впечатление рассудительности, которое Перкинс производит, когда говорит на эту тему, несколько затуманивается, как только мы обнаруживаем, что основным доводом против применения “астрономии” в памяти служит то, что она, эта “астрономия” есть “специальное” искусство, в то время как память, часть диалектики и риторики является искусством “общим”.³⁶ Здесь

³⁴ Н. Buscius, *Auerum reminiscendi . . . opusculum*, Cologne, 1501.

³⁵ *Libellus de memoria*, p. 3–4 (посвящение Джону Вернеру).

Перкинс слепо следует произвольно пересмотренной рамистами классификации искусств.

В завершение, весь предмет “Предупреждений” собирается в едином пассаже, где Диксона умоляют сравнить свое искусство с методом рамистов. Посредством этого метода всякий материал заносится в память при помощи естественного порядка, твоя же искусная память, Диксон, создана греками искусственно. Только в этом методе применяются истинные места, общему отводится высшее место, особенному — среднее, частному — низшее. А какого рода места в твоём искусстве, истинные они или ложные? Если ты скажешь, что они истинные, ты солжешь; если же станешь утверждать, что они фиктивные, я не стану перечить тебе, ибо ты покроешь свое искусство позором. В методе образы ясны, отчетливы и четко разделяются, не то — мимолетные тени твоего искусства. “Следовательно, пальма отдается методу, на глазах у посрамленного и сломленного учения”.³⁷ В этом отрывке интерес представляет последовательность того, как метод выводится из классического искусства и, однако, оказывается фундаментально противопоставленным ему в центральном пункте, касающемся образов. Перкинс оборачивает против классического искусства его терминологию и прилагает ее к методу.

В *Defensio pro Alexandro Dicsono* наибольшего внимания достоин псевдоним, под которым опубликована диксоновская работа, “*Heius Scepsis*”. “*Heius*”, возможно, происходит от девичьей фамилии его матери — Хэй.³⁸ Имя “*Scepsius*” ставит его, конечно же, под знамена Метродора из Скепсиса, — и Джордано Бруно, которые использовали в искусстве памяти зодиак.

Эта дискуссия еще раз подтверждает мнение Онга, что метод рамизма изначально был методом запоминания. Перкинс основывает свою позицию на том, что рамистский метод есть искусство памяти, с которым он сравнивает, как это делал и сам Рамус, не пользующееся благосклонностью

³⁶ В *Admonitiuncula* страницы не пронумерованы. Данный отрывок взят нами из Sig. C 8 verso.

³⁷ *Libellus; Admonitiuncula*, Sig. E i.

³⁸ Cf. Durcan, *article cited*, p. 183.

классическое искусство, чтобы отказаться от него. Перкинс подтверждает догадку, высказанную нами в предыдущей главе, что бруновский тип искусной памяти выглядел в елизаветинской Англии как возвращение Средневековья. Искусство Диксона напоминает Перкинсу прошлое, старые недобрые времена невежества и дунсианства.

Поскольку оппоненты относятся каждый к своему методу как к искусству памяти, борьба ведется в терминах этого искусства. Однако в этой битве за память явно просматриваются и иные импликации. Обе стороны почитают свое искусство как моральное, добродетельное и истинно религиозное, в то время как оппонент аморален, иррелигиозен и суетен. В мудром Египте и поверхностной Греции, или, наоборот, в полном предрассудков и невежества Египте и в реформированной пуританской Греции существовали различные искусства памяти. Одно из них — “скепсийское” искусство, другое — рамистский метод.

Принадлежность псевдонима G. P. устанавливается тем фактом, что в *Prophetica*, которую Уильям Перкинс в 1592 году опубликовал под своим настоящим именем, он нападает на классическое искусство памяти с тех же позиций, которые развивал Дж. П. Хауэлл определил *Prophetica* как первую книгу англичанина, где рамистский метод используется в проповеднических целях, он также отмечает, что Перкинс здесь для запоминания проповедей предписывает не искусную память мест и образов, а рамистский метод.³⁹ Тактика нападения на искусную память, например, такова:

Искусная память, составленная из мест и образов, будет учить тому, как удержать в памяти понятия легко и без усилий. Но одобрено оно быть не может (по следующим причинам). 1. Одушевление образов, составляющее ключ к запоминанию, нечестиво, поскольку вызывает абсурдные мысли, оскорбительные, чудовищные и подобные тем, что стимулируют и разжигают низкие плотские аффекты. 2. Оно обременяет ум и память, поскольку ставит перед памятью три задачи вместо одной: во-первых, (нужно запоминать) места; затем образы; и только после того — предмет, о котором потребуется говорить.⁴⁰

³⁹ W. S. Howel, *Logic and Rhetoric in England*, p. 206–207.

⁴⁰ W. Perkins, *Prophetica sive de sacra et unica ratione concionandi tractatus*, Cam-

В этих словах Перкинса, пуританского проповедника, мы с точностью узнаем Дж. П., писавшего против нечестивой искусной памяти Диксона и порицавшего чувственные образы, рекомендованные Петром Равеннским. Круг времен превратил средневекового Туллия, так упорно трудившегося над созданием запоминающихся образов добродетелей и пороков, дабы предостеречь благоразумного человека от Ада и направить его к Раю, в похотливого и аморального писаку, навязчиво возбуждающего плотские страсти телесными уподоблениями.

Среди других религиозных работ Перкинса есть “Предостережение от идолопоклонства прошлых веков”, предостережение, внушаемое с настоятельной серьезностью, ведь “во многих умах еще сидят занозы папизма”.⁴¹ Люди хранят и скрывают в своих домах “идолов, сиречь образы, которыми оскверняли себя идолопоклонники”,⁴² и нужно тщательно проследить, чтобы все подобные идола были изъяты, а все следы идолопоклонничества прошлых веков — уничтожены, где бы их ни обнаружили. Призывая к активному иконоборству, Перкинс предостерегает и от теории, лежащей в основе религиозных образов. “Язычники утверждали, что проявленные образы суть элементы, или буквы для познания Бога, так и паписты говорят, что образа суть книги для мирян. Мудрейшие из язычников использовали образы и обряды, чтобы вызывать ангелов и небесные силы и так достигать знания Бога. То же — паписты, изображающие ангелов и святых”.⁴³ Подобные вещи непозволительны, поскольку “не дано нам стяжать присутствия Господня, дел духа Его и внемления Его нам о том, чего сам он не стяжал... Бог не связал себя ни единым словом с присутствием своим в образах”.⁴⁴

Более того, запрет распространяется как на внутренние образы, так и на внешние. “Когда ум цепляется за какую-ли-

⁴¹ W. Perckins, *Works*, Cambridge, 1603, p. 811.

⁴² *Ibid.*, p. 830.

⁴³ *Ibid.*, p. 833.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 716.

бо форму Бога (например, паписты представляют его стариком, сидящим на небесном троне со скипетром в руке), в уме возникает идол...”.⁴⁵ Запрет распространяется на всякую деятельность воображения. “Вещь, привнесенная в ум воображением, есть идол”.⁴⁶

Дискуссию Перкинса и Диксона следует представлять себе вписанной в пейзаж разрушенных строений, разбитых и обезображенных образов — фон, неясно вырисовывающийся по всей елизаветинской Англии. Мы должны воссоздать ментальные структуры тех давних времен, когда практика искусства памяти подразумевала использование старинных зданий и образов. Рамисту же надлежит уничтожать образы как внутренние, так и внешние, замещая старое идолопоклонническое искусство новым без-образным способом запоминания — посредством старого диалектического порядка.

И если старая средневековая память была ошибочна, то что есть ренессансная оккультная память? Оккультная память диаметрально противоположна памяти рамистов: первая сверх всякой меры прибегает к запрещаемому второй воображению, выжимая из него магическую энергию. Обеим сторонам их метод представляется единственно верным, а оппонент видится безнравственным глупцом. При этом разгорается религиозная страсть, которую диксоновский Тамус обрушивает на разглагольствующего Сократа, равняющего мудрецов с мальчишками, не умеющего постичь пути небес, не ищущего Бога по следам и *umbrae*.

Как сказал Бруно, когда выносил приговор религиозному направлению, с которым столкнулся в Англии,

они возносят хвалы Богу, ниспославшему им ведущий к вечной жизни свет, с горячностью и убежденностью не меньшей, чем наша радость, когда мы чувствуем, что наши сердца не так темны и слепы, как у них.⁴⁷

В Англии разыгралось сражение за память. Война велась внутри душ, и ставка была огромна. Это не было битвой но-

⁴⁵ *Ibid.*, p. 841.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 830.

⁴⁷ *Dialogi italiani*, ed. cit., p. 47.

вого со старым. Обе стороны были молоды. Рамизм был молод. И память Бруно–Диксона питалась герметическими истоками Ренессанса. Их искусства были более тесно связаны с прошлым, чем метод рамизма, поскольку в них были задействованы образы. И все же они не были средневековыми искусствами, это были искусства Ренессанса.

Ход сражения не скрывался. Напротив, оно происходило публично. Сенсационная дискуссия Диксона и Перкинса была тесно связана с наделавшими еще больше шума “Печатами” Бруно и его столкновением с Оксфордом. Бруно и Диксон взяли на себя оба университета. Диспут Диксона с рамиистским Кембриджем происходил параллельно диспуту Бруно с аристотелевским Оксфордом, результаты визита в Оксфорд отражены в работе *Cena de le ceneri*, опубликованной в 1584 году, — год дискуссии Диксона–Перкинса. Хотя рамисты были и в Оксфорде, цитаделью рамизма являлся Кембридж. Оксфордские доктора, набросившиеся на фичиновскую магию и коперниканский гелиоцентризм Бруно, не были рамистами, поскольку в сатире на них, содержащейся в *Cena*, они названы педантами-аристотеликами. Рамисты же были, конечно, анти-аристотеликами. История конфликта Бруно с Оксфордом и его отображение в *Cena* уже рассказана.⁴⁸ Моя цель здесь — лишь привлечь внимание к перекрестному столкновению Бруно с Оксфордом и его последователя — с Кембриджем.

Посвящая французскому посланнику книгу *De la causa, principio e uno*, также опубликованную все в том же беспокойном 1584 году, Бруно сообщает, какие великие беспорядки творятся вокруг него. Он подвергается стремительному потоку нападок, зависть невежд, домогательства софистов, злословие недоброжелателей, подозрения глупцов, усердие лицемеров, ненависть варваров, ярость толпы — лишь некоторые имена называемых им противников. От всего этого посланник служил ему каменной стеной, высящейся посреди океана и неподвижной под натиском бушующих волн. Посланник укрывает его от этой грозной бури, и в благодарность Бруно посвящает ему свою новую работу.⁴⁹

⁴⁸ G. B. and H. T., p. 205–211, p. 235 ff.

⁴⁹ *Dialogi italiani*, p. 194.

Первый диалог *De la causa*, начинающейся с приобщения к солнечному свету новой философии Ноланца, полон предвестий грядущих переворотов. Элиотропио (гелиотроп — имя цветка, всегда обращенного к солнцу) и Армессо (возможно, измененное имя Гермес)⁵⁰ рассказывают Филотео, философу (сам Бруно), что *Cena de le ceneri* вызвала множество враждебных кривотолков. Армессо надеется, что новая книга “не станет предметом комедий, трагедий, жалоб, бесплодных пререканий, чего нельзя сказать о той, что появилась немного раньше и заставила тебя оставаться в домашнем уединении”.⁵¹ Говорят, что он слишком много берет на себя не в своей стране. На это философ отвечает, что ошибкой было бы убивать врача за то, что тот применяет неизвестное лекарство.⁵² На вопрос, что же дает ему уверенность в собственных силах, он говорит о божественном вдохновении, которое он ощущает внутри себя. “Некоторые люди”, замечает Армессо, “принимают все это за твои собственные подделки”.⁵³ Говорят, что диалоги в *Cena* оскорбляют всю страну. Армессо выражает убеждение, что многое из этой критики справедливо, и он огорчен выпадом против Оксфорда. После чего Ноланец отказывается от своей критики оксфордских докторов, гордящихся славой монахов средневекового Оксфорда, к которым современные люди чувствуют неприязнь.⁵⁴ Такой поворот помог несколько разрядить напряженную ситуацию.

Армессо надеется, что новые диалоги не вызовут столько неприятных волнений, как диалоги в *De le ceneri*. Он рассказывает, что одним из их участников будет “умный, честный, добрый, тактичный и преданный друг, Александр Диксон, которого Ноланец сердечно любит”.⁵⁵ И в самом деле, “Диксоно” — один из важнейших персонажей в *De la causa*, где, таким образом, повествуется не только о нападках Бруно на Оксфорд и вызванных этим волнениях (в первом

⁵⁰ Как отмечает Д. Зингер, *Bruno*, p. 39, note.

⁵¹ *Dialogi italiani*, p. 194.

⁵² *Ibid.*, p. 201.

⁵³ *Ibid.*, loc. cit.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 209–210.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 214.

диалоге), но (в четырех последующих, где “Диксоно” представлен как центральный их участник и верный последователь Бруно) упоминается и о совсем недавней дискуссии между Диксоном и рамистом из Кембриджа.

Участие Диксона в диалоге дает повод одному из его собеседников пройти на счет “архипеданта из Франции”. В роли старого французского педанта выступает, конечно же, Рамус, что тут же и выясняется совершенно однозначно, поскольку он называется автором *Scole sopra le arte liberali* и *Ani-madversion contra Aristotele*,⁵⁶ итальянских версий титулов двух известнейших работ Рамуса, которые Перкинс часто цитирует, громя “нечестивую искусную память” Диксона.

Последние четыре диалога *De la causa* в общем уже не полемичны, здесь еще раз излагается философия Ноланца и говорится, что божественную субстанцию можно постичь через ее следы и тени в материальном,⁵⁷ что мир одухотворяется мировой душой,⁵⁸ что мировой дух возможно уловить магическими процедурами,⁵⁹ что материя, подлежащая всем формам, божественна и неуничтожима,⁶⁰ что Трисмегист и другие теологи⁶¹ человеческий ум называют богом, что универсум это тень, через которую можно узреть божественное солнце, что глубинная магия способна озарить секреты природы,⁶² что Все есть Одно.⁶³

Против философии выступает педант Полиинию, однако Диксоно каждый раз поддерживает своего учителя, верно поставленными вопросами обнаруживая его мудрость, и пылко выражает согласие со всем, что тот говорит.

Таким образом, в накаленной атмосфере 1584 года Бруно сам объявляет Александра Диксона своим учеником. Возбужденной елизаветинской публике напомнили, что “Ноланец” и “Диксон” действуют заодно, а *De umbra*

⁵⁶ *Ibid.*, p. 260.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 227–228.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 232.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 242 etc.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 272–274.

⁶¹ *Ibid.*, p. 279.

⁶² *Ibid.*, p. 340.

⁶³ *Ibid.*, p. 342.

rationis — не что иное, как отголосок такого же таинственного “скепсийского” искусства памяти Бруно, какое можно найти в “Тенях” и “Печатах”, и составляет единое целое с герметической философией Ноланца.

Поскольку искусство памяти стало взрывоопасной темой, Томасу Уотсону, поэту, члену сиднеевского кружка, потребовалась известная доля отваги, чтобы в 1585 году (а, возможно, и несколько ранее) решиться опубликовать свой *Compendium memoriae localis*. В этой работе о классическом искусстве прямо говорится как о рациональной мнемотехнике, даются правила и примеры их приложения. Во вступлении Уотсон из осторожности отмежевывается от Бруно и Диксона.

Я очень боюсь, что моя скромная работа (*pugae meae*) будет подвергнута сравнению с таинственными и глубоко учеными *Sigllii* Ноланца или с *Umbra artificiosa* Диксона, что может принести больше дурной славы автору, нежели пользы читателю.⁶⁴

Книга Уотсона показывает, что классическое искусство памяти все еще было популярно среди поэтов и что открыто заговорить о “памяти для мест” в то время было равносильно выступлению против пуританского рамизма. Он также ясно сознавал, как показывает его предисловие, что за искусством памяти Бруно и Диксона таятся иные материи.

Какое место среди всех этих дискуссий занимал лидер елизаветинского поэтического Ренессанса, Филипп Сидней? Он, как хорошо известно, был на короткой ноге с рамизмом. Сэр Уильям Тэмпл, выдающийся представитель кембриджской школы, был его другом, и в том богатом на события 1584 году, когда “скепсийцы” дрались за память с рамистами, Тэмпл посвящает Сиднею свое издание *Dialecticae libri duo* Рамуса.⁶⁵

Весьма любопытная проблема возникает в связи с тем, что Дюркен сообщает в своей статье об Александре Диксоне. Разыскивая документы, в которых упоминалось бы о Диксоне, Дюркен отыскивает письмо английского предста-

⁶⁴ Thomas Watson, *Compendium memoriae localis*, на титуле не указаны ни место, ни дата издания. В S. T. C. высказывается предположение, что эта работа опубликована в 1585 году Вотрольером.

⁶⁵ Cf. Howel, *Logic*, pp. 204 ff.

вителя при шотландском дворе Боуэса лорду Бургли, датированное 1592 годом:

Диксон, знаток искусства памяти, некогда прислуживавший покойному мистеру Филиппу Сиднею, прибыл ко двору.⁶⁶

Примечательно, что корреспондент лорда Бургли знает, как лучше напомнить государственному мужу (который должен знать все), кто такой Диксон. Знаток искусства памяти, когда-то служивший Филиппу Сиднею. Когда Диксон мог состоять в услужении у Сиднея? Вероятнее всего, около 1584 года, когда он сам заявил о себе как о знатке искусства памяти, последователе мастера этого искусства, Джордано Бруно.

Это неизвестное доселе обстоятельство ставит Сиднея несколько ближе к Бруно. Если ученик Бруно состоял у него в услужении, он не мог одновременно испытывать отвращение к учителю. Здесь мы впервые узнаем, что Бруно имел некоторые основания посвятить Сиднею (в 1585 году) *Eroici furori* и *Spaccio della bestia trionfante*.

Однако как же Сиднею удавалось удерживать равновесие между двумя столь противонаправленными течениями, как рамизм и бруно-диксоновская школа мышления? Вероятно, что и те и другие стремились к его благорасположенности. Незначительное подтверждение такого предположения содержится, возможно, в замечании, которое делает Перкинс, посвящая свой *Antidicsonus* Томасу Мофету, члену кружка Сиднея. Перкинс выражает надежду, что Мофет окажет ему поддержку в его стремлении поставить заслон влиянию “скепсиянцев” и “школы Диксона”.⁶⁷ Ученик Джона Ди Филипп Сидней, позволивший Александру Диксону состоять у себя в услужении, которому Бруно был способен посвятить свои работы, не совсем совпадает с образом Сиднея, пуританина и рамиста, хотя он должен был найти ка-

⁶⁶ *Calendar of State Papers, Scottish*, X (1589–1593), p. 626; quoted by Durkan, *article cit.*, p. 183.

⁶⁷ “Commentationes autem meas his de rebus lucubrates, tuo inprimis nomine armatas apparere volui: quod ita sis ab omni laude illustris, ut Scepsianos impetus totamque Dicsoni scholam efferuescentem in me atque erumpentem facile repellas”. *Antidicsonus*, Letter to Thomas Moufet, Sig. A 3 recto.

кой-то путь примирения противоположных течений. Ни один рамист не написал бы “Щита поэзии” — охранной грамоты воображения от пуритан, манифеста английского Ренессанса. Ни один рамист не смог бы написать и Сонет к Стелле:

Над астрологией пусть тщится пыльный ум
И пусть глупец узрит
В чистейшем свете,
Что тайну кличет потаенных дум
Числом, величием вечности отметин
Лишь тьме помеху, пасынков небес,
Одеждам ночи давших блесток прядь,
И, ссорясь, хор нестройный длят для тех,
Кому не лень их пляску наблюдать.
С природою знаком я — по родству,
Мне действий и причин известно порожденье,
У врат высоких звезд круг стал не вдруг.
Когда ж неблагоклонно их движенье,
Кто свет мне на пути дарил не раз —
То блеск лучистый Стеллы темных глаз.

Поэт, полный религиозного чувства, прослеживает путь небес, подобно Тамусу, египетскому царю из диксоновского диалога; он идет по следам божественного в природе, как Бруно в *Eroici furori*. И если отношение к старому искусству может играть роль пробного камня, то Сидней упоминает о нем без враждебности. Указывая в “Щите поэзии”, почему поэзия запоминается легче, чем проза, он говорит:

... те, кто обучает искусству памяти, указывают, что нет для него ничего лучше хорошо знакомой комнаты, поделенной на множество мест; в прекрасном стихотворении каждое слово занимает свое естественное положение, каковое и помогает хорошо запомнить слово.⁶⁸

Эта адаптация локальной памяти указывает, что Сидней не пользовался методом рамистов для запоминания поэзии. Ноланец покинул страну в 1586 году, но его преемник продолжал преподавать искусство памяти. Сведения почерпнуты мной из “Алмазного Дворца Искусства и Природы” Хью Платта, опубликованного в 1592 году в Лондоне. Платт сообщает, что “Диксон Шотландский по-

⁶⁸ Sir Philip Sidney, *An Aologie for Poetrie*, ed. E. S. Shuckburgh, Cambridge University Press, 1905, p. 36.

следние годы преподавал в Англии искусство памяти, о котором написал темный и насыщенный фигурами трактат”.⁶⁹ Платт брал у Диксона уроки, на которых говорилось, что места следует запоминать группами по десять, и образы к ним должны быть активными и действенными, — процедура, которую “Мастер Диксон называл одушевлением *umbras (sic!)* или *ideas rerum memorandum*”.⁷⁰ Один из примеров подобного одушевления *umbra* — “Беллона с широко открытыми горящими глазами, изображенная так, как ее обычно и описывают поэты”.⁷¹ Платт находит, что метод дал определенный результат, но вряд ли оправдал надежды, возлагавшиеся учителем на “великое и высокое искусство”. По-видимому, он усвоил простейшие формы техники запоминания, не ведая, что это классическое искусство, а принимая его за “искусство Мастера Диксона”. То есть Платт не был посвящен Диксоном в герметические тайны.

“Темный и насыщенный фигурами” трактат Диксона о памяти, где Гермес Трисмегист цитирует собственные книги, пользовался, видимо, широкой известностью. В 1597 году под названием “Тамус” он был перепечатан Томасом Бассоном, лейденским книгоиздателем; в том же году Бассон переиздал *Defensio* “Хэя Скепсия”.⁷² Мне неизвестно, что побудило Бассона переиздать эти работы. Он любил тайны, есть основания полагать, что он состоял в тайной секте, Семье любви.⁷³ Протекцию ему составил дядя Сиднея, граф Лестерский,⁷⁴ которому посвящено первое издание “темного и насыщенного фигурами” трактата. Генри Перси, девятый граф Нотумберлендский имел собственную копию “Тамуса”,⁷⁵ в Польше эту работу

⁶⁹ Platt, *Jewell House*, p. 81.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 82.

⁷¹ *Ibid.*, p. 83.

⁷² См. J. van Dorsten, *Thomas Basson 1555–1613*, Leiden, 1961, p. 79.

⁷³ *Ibid.*, p. 65.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 16.

⁷⁵ Manuscript catalogue at Alnwick Castle of the library of the ninth Earl of Northumberland.

приписывали Бруно.⁷⁶ Одной из интересных особенностей этой странной книги является то, что о ней с похвалой отзывается иезуит Мартин Дель Рио в своей книге, направленной против магии: “В опубликованном в Лейдене, не лишенном остроты и проницательности “Тамусе” Александр Диксон под псевдонимом Heius Scepsius защищается от ученого мужа из Кембриджа”.⁷⁷ Почему египетская “внутренняя запись” искусства памяти, о которой говорит Диксон, вызывает доверие у иезуита, тогда как учитель этого самого Диксона сожжен на костре?

В Венеции Джулио Камилло возводил свой Театр Памяти на виду у всех, хотя постройка представляла герметическую тайну. В особой обстановке английского Ренессанса герметизм искусства памяти менее открыт, он ассоциировался либо с теми, кто в туне симпатизирует католицизму, либо с тайными религиозными группами, или же с появляющимися розенкрейцерами и франкмасонами. Египетский царь и его “скепсийский” метод, противоположный методу греков и Сократа, может дать нам ключ ко многим секретам елизаветинской эпохи и к их историческому значению.

Мы видели, что дискуссия об искусстве памяти велась вокруг вопроса о воображении. Люди той эпохи оказались перед дилеммой: либо внутренние образы должны быть полностью вытеснены методом рамистов, либо их следует магическим способом обратить в единственное средство постижения реальности. Либо телесные подобию, созданные благочестием Средневековья, должны быть разрушены, либо их следует заменить величественными фигурами Зевксиса и Фидия, ренессансных художников фантазии. Не мучительность ли и безотлагательная необходимость разрешения этого конфликта вызвали появление Шекспира?

⁷⁶ See A. Nowicki, *Early Editions of Giordano Bruno in Poland*, The Book Collector, XIII (1964), p. 34.

⁷⁷ Martin del Rio, *Disquisitionum Magicarum, Libri Sex*, Louvain, 1599–1600, ed. 1679, p. 230.

Глава XIII

ДЖОРДАНО БРУНО: ПОСЛЕДНИЕ РАБОТЫ О ПАМЯТИ

Когда в 1586 году Бруно вернулся в Париж, переправившись через Ла-Манш вместе с Мовисьером, французским посланником, защитившим его от неприятностей в Англии, он нашел обстановку менее благоприятной для своего “секрета”, чем два года назад, когда он посвятил “Тени” Генриху III.¹ Теперь король был почти беспомощен перед крайней католической реакцией, возглавляемой фракцией Гиза и получающей поддержку от Испании. Накануне войны Лиги, которым предстояло свергнуть с престола короля Франции, Париж был полон страхов и слухов.

В охваченном тревогами и волнениями городе Бруно не побоялся выступить против парижских докторов с антиаристотелевской программой философии. Обращение его ученика, Жана Энкена (французского Александра Диксона, выступившего от лица Учителя) было направлено в адрес университетских докторов, собравшихся в Колеж де Камбре, чтобы его выслушать.² Это обращение было сходно с выступлением самого Бруно (в *Cena de la cenere*) против аристотелианцев Оксфорда. Философию живого универсума, наделенного божественной жизнью, философию гнозиса или постижения божественной природы, речь в Колеж де Камбре противопоставляла мертвой и пустой физике Аристотеля.

В то же время Бруно публикует книгу под названием *Figuratio Aristotelici phisici auditus*,³ научающую тому, как запоми-

¹ О втором визите Бруно в Париж см. *G. B. and H. T.*, p. 291 ff.

² *Camoeracensis Acroticus*, in *G. Bruno*, *Op. lat.*, I (I), p. 53 ff. Cf. *G. B. and H. T.*, p. 298 ff.

³ *Op. lat.*, I (IV), p. 137 ff. Книга вышла в Париже, “ex Typographia Petri

нать физику Аристотеля с помощью рядов мифологических образов памяти, которые должны быть включены в изящную систему памяти. Запоминание физики Аристотеля с помощью искусной памяти принадлежит доминиканской традиции — Ромберх в своем примечательном Своде памяти рассказывает следующую историю:

Молодой человек, почти неискушенный в этом искусстве(памяти), изобразил на стенах несколько на вид бессмысленных фигурок, с помощью которых он постигал *De auditu phisico* Аристотеля; и хотя его каракули не очень-то сходились с предметом, они помогли ему запомнить эту работу. Если такая малость все же помогла памяти, какую же помощь могут оказать знаки, если их основа подтверждена опытом и упражнением.⁴

В рассказе упоминается точное заглавие, которым Бруно называет компендий аристотелевской физики, *De auditu phisico*, и дан проект того, как этот трактат можно запомнить при помощи искусной памяти, что Бруно и задумал осуществить.

Мною намеренно употреблено выражение “задумал осуществить”, поскольку здесь есть небольшая особенность. Зачем Бруно понадобилось, чтобы мы запоминали мертвую и пустую физику Аристотеля? Почему нас не побуждают привлекать в память живые энергии божественного универсума с помощью магически оживленных образов? Возможно, однако, что книга написана как раз об этом. Мифологические фигуры следует использовать в качестве образов памяти: Олимпийское Древо, Минерва, Фетида — как материя, Аполлон — как форма, “великий Пан” — как природа, Купидон — как движение, Сатурн — как время, Юпитер — как перводвигатель и т. д.⁵ Эти формы, одушевленные магией божественных пропорций, могли бы вобрать в себя всю философию Бруно и служить имажинативными средствами ее постижения. Когда же мы видим, что система мест,⁶ по которым следует распределять образы (ил. 14с), это

⁴ Romberch, *Congestorium artificiose memorie*, p.7 verso — 8 recto.

⁵ *Op. lat.*, I (VI), p. 137 ff.

Cheuillot, in vico S. Ioannes Lateranensis, sub Rosa rubra”, и посвящена Пьеро Дель Бене, аббату Бельвильскому. О значимости этого посвящения см. G. B. and H. T., p.303 ff.

одна из тех гороскопических диаграмм, что можно обнаружить в “Печатах”, становится понятно, что образы могли быть магически одушевлены и соединены с космическими силами. И действительно, связь этой книги с “Печатами” устанавливается в самом начале, когда читателю предлагается обратиться к “Тридцати Печатам” и выбрать оттуда наиболее подходящую — будет ли это Печать Живописца, или Скульптора, или же какая-то другая.⁷

Система памяти, посредством которой “изображается” физика, сама по себе противоречит этой физике. Книга представляет собой Печать — часть похода на парижских докторов, подобно тому как “Печати” в Англии являлись отдельной операцией в общем наступлении на докторов Оксфорда. Зевксис или Фидий, живописные или скульптурные образы, величественные и значительные образы памяти, демонстрируют бруновское понимание живого мира, путь постижения его через деятельность воображения.

Оставив Париж, Бруно странствует по Германии и останавливается в Виттенберге, где пишет несколько книг, среди которых — “Светильник тридцати Изваяний” (в дальнейшем, для краткости, мы будем называть ее “Изваяния”). Хотя почти достоверно известно, что эта неоконченная работа написана в 1588 году в Виттенберге, она не была опубликована при жизни Бруно.⁸ В “Изваяниях” он сам осуществляет то, что советовал сделать читателю в “Изображении”. Он останавливается на Печати Фидия Скульптора. Высящиеся в памяти мифологические изваяния, высеченные художником микеланджеловского духа, не просто выражают или иллюстрируют философию Бруно, они *есть* его философия, указывающая силе воображения путь постижения универсума. Каждая серия начинается “неизобразимым” понятием, затем следуют изваяния.

⁶ *Ibid.*, p.139.

⁷ *Ibid.*, p.136.

⁸ Книга *Lampas trigina statuarum* была переписана учеником Бруно, Джеромом Беслером и вошла в собрание Норрофских рукописей, которое впервые было издано в 1891 году (*Op. lat.*, III, p. I ff.) Cf. *G. B. and H. T.*, p.307 ff.

В этих сериях представлена философская религия Бруно, религиозная философия. Неизобразимый Орк, или БЕЗДНА, означает бесконечное желание и тягу к божественной бесконечности, жажду бесконечности,⁹ как в *De l'infinito universo e mondi*. АПОЛЛОН изображается правящим своей колесницей, он стоит в ней обнаженный, его голову венчают солнечные лучи, это МОНАДА или ЕДИНОЕ,¹⁰ центральное солнце, к которому устремлены объединяющие усилия Бруно. Затем — САТУРН, размахивающий своим серпом, это Начало или Время. ПРОМЕТЕЙ, терзаемый коршуном, олицетворяет Причину действующую¹¹ (эти три изваяния объемлют собой предмет бруновской работы *De la causa, principio, e uno*). Натянувший свой лук СТРЕЛЕЦ есть направленность на объект,¹² (как в мистических озарениях *De gli eroici furori*). КЕЛУС означает естественное благо, явление законами природы, симметрию звезд, естественный порядок небес, устремленный к доброму началу,¹³ бруновский поиск следов божественного в *fabrica mundi*. ВЕСТА призвана означать моральное благо, то, что движет человеческое сообщество к благу, бруновское требование социальной этики и человеколюбия. С ВЕНЕРОЙ и ее сыном КУПИДОНОМ мы отыскиваем единящую силу любви, живой дух живого мира,¹⁴ как в бруновской религии Любви и Магии.

Одно из важнейших изваяний — МИНЕРВА. Она есть ум (*mens*), божественное в человеке, отображающее божественный универсум. Она есть память и припоминание и приводит к искусству памяти, одной из дисциплин религии Бруно. Она есть неотъемлемая связь человеческого разума с божественными и демоническими способностями и выражает веру Бруно в возможность установления подобных связей посредством ментальных образов. По ЛЕСТНИЦЕ МИНЕРВЫ мы поднимаемся от первого к последнему, собираем

⁹ *Op. lat.*, III, p. 16 ff.

¹⁰ *Ibid.*, p. 63–68.

¹¹ *Ibid.*, p. 68–77.

¹² *Ibid.*, p. 106–111.

¹³ *Ibid.*, p. 140–150.

¹⁴ *Ibid.*, p. 151 ff.

во внутреннем чувстве внешние виды, с помощью искусства¹⁵ упорядочиваем действия ума в единое целое, в чем выражается то исключительное значение, которое Бруно придавал искусству памяти.

От “Изваяний” я оставляю только самый минимум и лишь в малой степени передаю силу работы, описывая внешний вид фигур и их атрибуты. Это одна из наиболее впечатляющих книг Бруно, она совершенно ясно показывает, что он остается верен своему убеждению что Поэт, Философ и Художник суть одно. Во введении он утверждает, что не вносит ничего нового своей работой, но лишь частично возрождает великую античность, еще раз обращаясь

...к практикам и формам древних философских учений и учений первых теологов, которые стремились не столько скрыть тайны природы в типах и подобиях, сколько открыть и разъяснить их, разложив на ряды, в удобной и легко доступной для памяти форме. Мы с легкостью удерживаем чувственные, зримые и воображимые формы, нашей памяти приятны мифические повествования; следовательно, (с их помощью) мы оказываемся способны без труда созерцать и удерживать в памяти тайны, доктрины и поучения... как в природе мы наблюдаем чередование света и тьмы, также существует и чередование различных типов философии. Следовательно, не существует ничего нового... необходимо возвратиться к тем учениям по прошествии стольких веков.¹⁶

В этом отрывке три линии мысли Бруно соединяет в одну. Он ссылается прежде всего на теорию древних о том, что их мифы и сказки скрывают в себе истины естественной и моральной философий. *Mythologia* Наталиса Комеса — книга эпохи Ренессанса, в самой простой форме разъясняющая истины естествознания и морали, содержащиеся в мифах. Бруно знал эту работу и использовал ее в “Изваяниях”, хотя философия в них является его собственной. Он убежден, что мифы доставляют ему подлинную античную философию, оживление которой составляет его цель.

Его теория мифологии задействует память. Бруно преворачивает обычное представление о том, что древние скрывали тайны в мифах, утверждая, что, напротив, с их помощью они открывали и разъясняли истины, чтобы их легче

¹⁵ *Ibid.*, p. 140–150.

¹⁶ *Ibid.*, p. 8–9.

было запомнить. Затем слышится отголосок томистской и доминиканской теории искусства памяти, гласящей, что “sensibilia” легче удерживать в памяти, чем “intelligibilia” и поэтому мы можем использовать при запоминании, по совету Туллия, “телесные подоби́я”, поскольку они помогут нам направить дух на умопостигаемые вещи. Доминиканское воспитание помогает Бруно глубже усвоить томистскую нацеленность искусства на духовные и религиозные интенции. Мы скажем все об “Изваяниях”, если добавим, что они содержат “интенции”, последние выражают не только природную и нравственную истину, но и направленность к ней души. Хотя теория и практика памяти Бруно радикально отличались от памяти Аквината, именно благодаря религиозному употреблению образов памяти смог появиться бруновский способ обращения памяти в религиозную дисциплину.

Наконец, когда Бруно говорит о чередовании света и тьмы и о том, что теперь свет возвращается вместе с ним, он имеет в виду герметическую, или “египетскую” философию, и магическую религию египтян, которые, как сказано в герметической книге “Асклепий”, знали как создавать статуи богов, чтобы привлечь с их помощью небесные и божественные способности. Описание этих изваяний содержит множество магических и талисманных деталей.¹⁷ Камилло интерпретирует магию статуй “Асклепия” как магию художественных пропорций, и Фидия Скульптора следует, видимо, также воспринимать как “божественного” художника Ренессанса, вылепившего в памяти Бруно прекрасные изображения богов.

Таким образом, “Изваяния” наделены для Бруно тройной силой: как древние и подлинные высказывания античной и истинной философии и религии, возрождение которых составляет его цель; как образы памяти, направляющие волю на постижение этих истин; как образы искусной магической памяти, посредством которых Маг устанавливает связь с “божественными и демоническими способностями”.

Закономерно, что “Изваяния”, в качестве системы памяти, вплетены в целый комплекс работ о памяти. То, что одной из частей системы памяти “Изваяний” является система

¹⁷ См. G. B. and H. T., p. 310.

памяти из “Изображения Аристотеля”, опровергающая философию последнего,¹⁸ подтверждается наличием в обеих этих работах одинакового набора мифологических фигур.

Мне думается, что “Тридцать Изваяний” должны вращаться на комбинаторных кругах Луллия. Завершенная система (как уже было сказано, рукопись не закончена) являла бы собой одну из самых настойчивых попыток Бруно соединить классическую память с луллизмом — на комбинаторные круги следовало поставить вместо букв образы. В Виттенберге Бруно написал несколько луллистских работ, с которыми, по-видимому, были связаны “Тридцать Изваяний”,¹⁹ — примечательно, что концепции, представленные в “Изваяниях”, основываются на *principia* и *relata* луллизма. Система тридцати вращающихся мифологических фигур использована в “Тенях” (ряды от Ликаона до Главка);²⁰ возможно, эта работа и послужила точкой, из которой развилась более целенаправленная система “Изваяний”.

Память — не единственная тема трактатов Бруно “Изображение” и “Изваяния”. Печати Зевксиса Живописца и Фидия Скульптора скрепляют память мифологическими образами, которые, во-первых, заключают в себе философию Бруно; во-вторых, направляют воображение и волю; в-третьих эти образы астрально или магически должны быть обращены в подобию магических статуй “Асклепия” и стягивать к личности небесные или демонические энергии.

Уильям Перкинс был абсолютно прав, рассматривая искусную память Бруно–Диксона в контексте их католико-протестантских разногласий по поводу отношения к образам, поскольку в то время Бруно как еретический маг имел возможность выводить свое искусство памяти из благочестивого употребления образов Средними веками, внутреннее и

¹⁸ Здесь мы можем говорить о предвосхищении того, как Френсис Бэкон впоследствии будет использовать мифологию в качестве средства выражения антиаристотелевской философии; см. Paolo Rossi, *Francesco Bacon*, Bari, 1957, p. 206 ff.

¹⁹ Названия этих работ, *De lampade combinatoria lulliana* и *De progressu et lampade venatoria logicorum*, очевидно, связаны с заглавием книги *Lampas triginta statuum*. См. G. B. and H. T., p. 307.

²⁰ *Op. lat.*, II (I), p. 107. См. выше, с. 285, прим. 63.

внешнее иконоборство протестантов уже не позволяло существовать такой преемственности.

Последняя книга Бруно о памяти была и последней опубликованной его работой перед возвращением в Италию, заточением и неизбежно последовавшей смертью на костре. Приглашение из Венеции, которое он получил от человека, желавшего обучаться его секретам памяти, ускорило это возвращение. Следовательно, здесь Бруно в последний раз рассказывает о секретах памяти. Книга названа *De imaginum signorum et idearum compositione*,²¹ в дальнейшем мы условимся обозначать ее как “Образы”. Опубликована она была во Франкфурте, однако написана, вероятно, в Швейцарии, неподалеку от Цюриха, в замке Иоганна Генриха Хайнцеля, оккультиста и алхимика, у которого Бруно остановился и которому посвящена работа.

В книге три части. В третьей и последней содержится “Тридцать Печатей”. Как и в “Печатах”, опубликованных восемью годами ранее в Англии, здесь Бруно перебирает различные типы систем оккультной памяти. Большинство из них — те же самые, что и в английских “Печатах”, носят те же названия, но немецкие “Печати”, если это только возможно, еще более темны и непроницаемы. Некоторые из них описаны в стихах на латыни, и здесь встречаются переключки с незадолго перед тем опубликованными во Франкфурте латинскими поэмами.²² В позднейших “Печатах” присутствуют новые разработки, особенно при построении псевдо-математической, или “матетической” системы мест. Основное отличие немецких “Печатей” от английских в том, что они не приводят к “Печати Печатей”, возвещающей о религии Любви, Искусства, Матезиса и Магии. По-видимому, только в Англии Бруно так открыто говорил об этом в печатной работе.

“Тридцать Печатей” и поэма, опубликованная в Германии, составляют ту действенную точку, с которой следует начинать исследование влияния Бруно в Германии, точно

²¹ *Op. lat.*, II (III), p. 85 ff. Cf. *G. B. and H. T.*, p. 325 ff.

²² *De immenso, innumerabilibus et infigurabilibus; De triplici minimo et mensura; De monade numero et figura*. Образы этих стихотворных произведений имеют слишком сложную связь с “Изваяниями” и “Образами”, чтобы рассматривать ее здесь.

так же как английские “Печати” и тесно связанные с ними “Итальянские диалоги” организуют аналогичный центр. Моя книга в основном посвящена деятельности Бруно в Англии и последствий его пребывания там, поэтому я не буду здесь подробно останавливаться на “Тридцати Печатях” из третьей части “Образов”. Несколько слов, впрочем, следует сказать о первых двух частях этой книги, где Бруно вновь берется за свою извечную проблему образов и представляет новую систему памяти.

В первой части рассказывается об искусстве памяти, в котором (как и в искусствах “Теней” и “Цирцей”, причем последнее перенесено в “Печати”) Бруно воспроизводит правила *Ad Herennium*, но в еще более таинственной форме, чем прежде. Кроме того, здесь он говорит не об искусстве, а о методе. “Мы устанавливаем метод не относительно вещей, но относительно значения вещей”.²³ Начинает он с правил образов: приводятся различные способы конструирования образов; образы вещей и образы слов должны быть живыми, броскими, вызывать эмоциональные аффекты, чтобы они могли проникнуть в сокровищницу памяти.²⁴ Упоминаются египетские и халдейские таинства, однако за всем многословием отчетливо просматривается структура трактата о памяти. Я думаю, что по большей части он основывается на трактатах Ромберха. Когда в главе об “образах слов” Бруно утверждает, что буква **О** может быть представлена сферой, буква **А** — лестницей или циркулем, **І** — колонной,²⁵ он попросту описывает словами один из наглядных алфавитов Ромберха.

Затем он переходит к правилам мест (это неверный порядок, правила мест должны идти первыми) и тут ткань трактата также явно прослеживается. Неожиданно его речь прерывается стихотворением на латыни, которое звучит само по себе весьма впечатляюще, но истолковать которое нам помогает Ромберх.

Complexu numquam vasto sunt apta locatis
Exigius, neque parva nimis maiora receptant.

²³ *Op. lat.*, II (III), p. 95.

²⁴ *Ibid.*, p. 121.

²⁵ *Ibid.*, p. 113.

Vanescit dispersa ampla de sede figura,
Corporeque est modico fugiens examina visus.
Sint quae hominem capiant, qui stricto brachia ferro
Exagitans nihilum per latum tangat et altum.²⁶

Что это может значить? Это правило, гласящее, что *loci* памяти не должны быть ни слишком велики, ни слишком малы, а последние две строки заключают в себе совет Ромберха: место памяти должно быть не выше и не шире, чем человек может достать руками, правило, которое Ромберх иллюстрирует (см. рис. 3).

В комплексе с искусством памяти в первой части “Образов” Бруно обрисовывает ужасающе сложную архитектурную систему памяти. Говоря “архитектурная”, я имею в виду, что в этой системе применяется последовательность комнат памяти, в каждой из которых должны располагаться памятные образы. Архитектурная форма обычна для классических искусств, но Бруно задействует ее совершенно необычным способом — комнаты располагаются по законам магической геометрии, а первоимпульс система получает свыше. В ней двадцать четыре “атрия”, в каждом — по девять мест, в которых размещены девять образов. Девять отделов атрия проиллюстрированы на страницах текста диаграммами. В системе также пятнадцать “полей”, каждое из которых делится на девять мест, и тридцать покоев (*cubicles*), что вводит эту систему в круг одержимости “тридцаткой”.

Каждому надлежит твердо усвоить себе ту основную идею, что все в этом нижнем мире может и должно быть запоминаемо с помощью образов представляемых здесь атриев, полей и покоев. Сюда следует поместить весь физический мир, все растения, камни, металлы, животных, птиц и т. д. (Бруно прибегает к своим энциклопедическим классификациям по алфавитным перечням, которые можно отыскать в книгах о памяти.) То же касается всякого искусства, науки, изобретения, известных людям, и всякой человеческой деятельности. Бруно заявляет, что те атрии и поля, которые он учит возводить, вместят в себя всякую вещь, ка-

²⁶ *Ibid.*, p. 188.

кую только можно выразить словом, познать или вообразить.

Нелегкая задача! Но мы уже сталкивались с подобной. Эта энциклопедическая система сходна с системой “Теней”, где все содержимое мира, все известные человеку искусства и науки должны располагаться на кругах, объемлющих центральный круг небесных образов. Ни я, ни читатель — не маги, но и нам, на худой конец, дано постичь общую идею: весь материал, который в системе “Теней” располагался на кругах изобретателей и на остальных, объемлющих центральный магический круг образов, теперь распределяется по комнатам памяти. Архитектурные “Печати” наполнены соответствиями, ассоциативными порядками, как мнемоническими, так и астральными.

Но где же небесная система, благодаря которой только и может заработать энциклопедическая система памяти? О ней рассказывается во второй части “Образов”.

Во второй части²⁷ появляются двенадцать величественных фигур, или “принципов”, о которых говорится, что они суть причины всех вещей, лежащих под “невыразимым и неизобразимым Optimus Maximus (Высшим Благом)”. Это ЮПИТЕР (с Юноной), САТУРН, МАРС, МЕРКУРИЙ, МИНЕРВА, АПОЛЛОН, ЭСКУЛАП (с Цирцеей, Арионом, Орфеем), СОЛНЦЕ, ЛУНА, ВЕНЕРА, КУПИДОН, ТЕЛЛУС (с Океаном, Нептуном, Плутонем). Все это — небесные фигуры, великие изваяния небесных богов. Основным этим фигурам Бруно приводит в соответствие множество талисманов и магических образов, помогающих душе черпать из бездн свои силы. В другой моей книге²⁸ уже был проанализирован этот ряд и связанные с ними образы, и отмечалось, что Бруно здесь прилагает талисманную магию Фичино к образам памяти, вероятно, для того чтобы собрать особо сильные влияния Солнца, Юпитера и Венеры в Магической личности, каковой он надеялся стать. Фигуры небесной системы “Образов”, внутренние изваяния, магически принимают влияния звезд.

²⁷ *Ibid.*, p. 200.

²⁸ См. G. B. and H. T., p. 326 ff.

Как сочетаются две системы “Образов” — комнаты памяти первой части и небесные фигуры второй?

Скорее всего, в диаграмме на ил. 14 представлена та Печать, в которой выражено целое системы. О структуре ее мы уже говорили — это двадцать четыре атрия, комнаты памяти, заполненные местами и образами. Каждый отдельный атрий и общий их план сориентированы по сторонам света. Круг, объемлющий магический квадрат всех комнат памяти означает, я думаю, небо. На него должны наноситься небесные фигуры и образы, это циклическая система небесного одухотворения, единения, организации бесконечного многообразия нижнего мира, который запоминается в местах и образах данной системы памяти.

Диаграмма должна, кроме того, воспроизводить строение памяти всей системы “Образов” в целом, круг небес со вписанным в него квадратом, объемлющее верхний и нижний миры строение, в котором мир как целое запоминается свыше, с единящего, организующего небесного уровня. Возможно, что эта система выполняет указание 12-й Печати из “Печатей”, где Бруно говорит, что ему “известна двойственная картина памяти”²⁹: одна есть небесная память с астральными образами, другая — “ради нужд наставления”. В данной системе должны применяться обе “картины” одновременно, здесь сочетаются небесная циклическая система с системой-квадратом, составленная из комнат памяти.

Формы классической архитектурной памяти, весьма упрощенные и адаптированные к эпохе Ренессанса, представлены в Городе Солнца Кампанеллы. *Citta del Sole*³⁰ является, прежде всего, утопией, описанием идеального города, религия которого — солнечный или астральный культ. Город имеет форму круга, а круглый храм в его центре расписан изображениями небесных звезд, связанных с земными вещами. Дома города образуют циклические стены, или *giri*, сходящиеся к центральному кругу, внутри которого распо-

²⁹ См. выше, с. 316.

³⁰ *Citta del sole* была написана Кампанеллой примерно в 1602 году, когда он пребывал в застенках инквизиции в Неаполе. Впервые эта книга была опубликована в латинском ее варианте в 1623 году. О близости “Города Солнца” с идеями Бруно см. *G. B. and H. T.*, p. 367 ff.

ложен храм. На стенах изображены все математические фигуры, все звери, птицы, рыбы, металлы и т. д; все изобретения человека и все искусства; на самом же внешнем круге, или стене, расставлены скульптурные изображения великих людей, выдающихся нравственных и религиозных подвижников и основателей религий. Здесь нам представлена разновидность энциклопедического проекта универсальной системы памяти со структурой, организованной по небесному образцу, уже хорошо нам знакомой по работам Бруно. Кампанелла сам не раз повторял, что его Город Солнца, или модель такового, будет полезна “локальной памяти” для того, чтобы как можно скорее постичь весь “мир, который читается как книга”.³¹ Ясно, что Город Солнца, если его использовать в качестве “локальной памяти”, являл бы чрезвычайно упрощенный вариант ренессансной системы памяти, в которой классический принцип запоминания мест в строениях обретает вселенский масштаб, что обычно для Ренессанса.

И если Город Солнца, утопический город, основанный на астральной религии, принимать за систему памяти, то ее полезно будет сравнить с бруновскими системами в “Тенях” и в “Образах”. Она значительно проще, поскольку жестко привязана к городу, как и система Камилло, статично располагающаяся в Театре, и не создает чудовищных сложностей бруновских систем. И все же, если мы сопоставим “Alta Astra” круглого, расположенного в центре, алтаря системы “Образов” с круглым храмом в центре Города Солнца, определенное, основополагающее сходство в “локальной памяти”, задуманной Бруно и Кампанеллой (оба они — воспитанники доминиканского монастыря в Неаполе), будет очевидно.

“Мыслить, значит созерцать в образах”, еще раз говорит в “Образах” Бруно, ложно истолковывая слова Аристотеля.³² Нигде больше его ошеломляющая поглощенность воображением не проступает с такой силой, как в этой послед-

³¹ См. Tomaso Campanella, *Lettere*, ed. V. Sampanato, Bari, 1927, p. 27, 28, 160, 194; см. также L. Firro, *Lista dell'opere di Tomaso Campanella*, Rivista di Filosofia, XXXVIII (1947), p. 213–229.

³² *Op. lat.*, II (III), p. 103; cf. *G. B. and H. T.*, p. 335.

ней его работе, где все его системы сплавлены в невероятно сложный конгломерат, организованный вокруг размышлений об образах. Работая с двумя традициями использования образов, мнемонической и талисманной, магической, он бьется — в своей системе посылок — над проблемой, которая до сих пор не решена ни в одной системе.

“О составлении образов, знаков и идей” — так называется его книга, и под “идеями” Бруно здесь, как и в “Тенях”, понимает магические или астральные образы. В первой части “Образов” он обсуждает и создает образы памяти, руководствуясь традиционными правилами памяти; во второй части обсуждаются и создаются “идеи”, талисманные образы, изображения звезд в виде магических изваяний; здесь Бруно пытается создать такие образы, которые играли бы роль проводников, связующих душу с магическими силами. С одной стороны, он “талисманизирует” мнемонические образы, с другой — придает мнемонические свойства талисманам, “составляет” талисманы в соответствии с собственными задачами. Две традиции придания образам силы — традиция памяти, где образы должны нести эмоциональный заряд и вызывать аффекты, и магическая традиция наделяния талисманов астральными, космическими силами — у Бруно сливаются в единой мысли, когда он трудится над составлением образов, знаков и идей. Гений присутствует в этой поистине блестящей книге; высшего напряжения достигает стремление решить проблему, которая, по убеждению Бруно, по значимости превосходит всякую другую, — как организовать душу через воображение.

Убеждение в том, что существуют внутренние образы, которые ближе к реальности, чем объекты внешнего мира, что реальность ухвачена и единое видение достигнуто, лежит в основании всей работы. Образы, увиденные в свете внутреннего солнца, слиты друг с другом и встроены в созерцание Единого. Религиозный импульс, подвигнувший Бруно к созданию доселе невиданного учения о памяти, нигде не проявляется с такой очевидностью, как в “Образях”. Ужасающая сила “духовных интенций”, направленных им на внутренние образы, эта сила унаследована от прошедшего средневековую трансформацию классического искусства,

преображенного Ренессансом в Искусство — одну из дисциплин герметической или “египетской” религии.

По возвращении в Италию, Бруно, может быть, успел дать еще несколько уроков в Падуе и Венеции, но когда в 1592 году он оказался в подземельях инквизиции, его удивительная карьера была закончена. Возможно, это просто совпадение, хотя выглядит скорее курьезно, но как только Бруно исчез, появился другой учитель памяти, странствовавший по Бельгии, Германии, Франции. И хотя ни Ламберту Шенкелю, ни его ученику, Иоганну Пеппу, не удалось подняться до уровня Бруно, они заслуживают внимания, поскольку давали уроки памяти после Бруно, и им было кое-что известно о бруновской версии искусной памяти.

Ламберт Шенкель (ок. 1547—1603)³³ был, в общем-то, знаменитой в свое время личностью, он снискал известность публичной демонстрацией силы своей памяти и опубликованными работами. Родом он был, по-видимому, из католических Нидерландов, а учился в Лувене; его первая книга о памяти, *De memoria*, вышла в 1593 году в Дуэ и, по всей вероятности, была встречена с одобрением в этом мощном католическом центре контрреформационной деятельности.³⁴ Однако вскоре по поводу его персоны, вероятно, возникли сомнения, и он был обвинен в причастности к магии. Шенкель назначал плату за свои уроки, и тот, кто желал постигнуть его секреты памяти, должен был вступить с ним в личное общение, поскольку, по его словам, написанные им книги не раскрывают этих секретов полностью.

Основная работа Шенкеля о памяти, *Gazophilacium*, была опубликована в Страсбурге в 1610 году, а во французском переводе вышла в 1623 году в Париже.³⁵ По большей части

³³ О Шенкеле см. статью в Biographie universelle, sub. nom., и Encyclopaedia Britannica, статья “Мнемоника”; Rossi, *Clavis universalis*, p. 128, 154–155, 250.

³⁴ По-видимому, в католических Нидерландах проявляли живой интерес к искусству памяти, судя по страстной речи, посвященной искусству Симонида, которая в 1560 году была произнесена в Лувене и в 1561 году опубликована как N. Mameranus, *Oratio pro memoria et de eloquentia in integrum restituenda*, Brussels, 1561.

³⁵ L. Schenkel, *Le Magazin des Sciences*, Paris, 1623.

она повторяет сказанное в напечатанной ранее *De memoria*, хотя и содержит усовершенствования и дополнения.

Читая *Gazophilacium*, мы находимся в русле учебников по памяти типа изданий Ромберха и Росселия, а также замечаем, что Шенкель сознательно стремится присоединиться к доминиканской меморативной традиции путем постоянных ссылок на Фому Аквината как на великого знатока памяти. В первой части книги он рассказывает о долгой истории искусства памяти, перечисляя все обычно упоминаемые имена: Симонида, Метродора из Скепсиса, Туллия и т. д., из современников — Петрарку и остальных, к обычному списку имен современников он добавляет много других, которые связывает с искусностью в памяти, среди них — Пико делла Мирандола. Свои положения Шенкель подтверждает ссылками, и его книга может представлять действительную ценность для современного историка искусства памяти, который, если составит себе труд проследить отсылки Шенкеля, получит богатый, интересный материал.

В учении Шенкеля, в общем, нет ничего необычного, это в основе своей классическое искусство, в нем приводятся диаграммы комнат с местами памяти и длинные ряды образов. То, чему учит Шенкель, вполне можно назвать рациональной мнемотехникой, хотя формы ее и выработаны трактатами о памяти. Однако он очень часто упоминает о довольно подозрительных авторах, таких, например, как Тритемий.

У Шенкеля был ученик и подражатель, Иоганн Пепп, работы которого о памяти заслуживают пристального взгляда, поскольку он, что называется, выпускает кота из мешка. По своему собственному выражению, он “раскрывает Шенкеля”, то есть открывает секреты оккультной памяти, скрытые в книгах учителя. Эта цель обозначена и в заглавии его книги, *Schenkelius detectus: seu memoria artificialis hactenus occultata*, опубликованной в 1617 году в Лионе. В последующих двух публикациях³⁶ он продолжает доброе дело “раскрытия Шенкеля”. Болтун Пепп называет имя, которое у Шенкеля

³⁶ *Eisagoge, seu introductio facilis in praxim artificiosae memoriae*, Lyons, 1619; *Crisis, iani phasphori, in quo Schenkelius illustratur*, Lyons, 1619.

нельзя встретить, — Jordanus Brunus,³⁷ и раскрываемые им секреты чем-то напоминают учение Бруно.

Пепп тщательно проштудировал работы Бруно, особенно “Тени”, которые он несколько раз цитирует.³⁸ Его длинный перечень магических образов, применяемых в качестве памятных, очень сильно напоминает перечень в “Образах”. В искусстве памяти, говорит Пепп, сокрыты философские таинства.³⁹ В его небольших по объему книжках нет философской и созерцательной силы Бруно, но в одном замечательном пассаже он дает наиболее ясное из обнаруженных мною указаний на то, как тексты по классической и схоластической памяти можно приспособить к герметическому созерцанию порядка универсума.

Прочитав то место из *Summa* Аквината, где содержится известная трактовка памяти (II, 2,49), и особо отметив, что Фома говорит о порядке в памяти, он тут же приводит цитату из “пятого поучения Трисмегиста в Поймандре”. В его распоряжении находится фичиновский *Pimander*, латинский перевод *Corpus Hermeticum*, в пятой книге которого говорится о “Боге явленном и неявленном”. Это — восторженная речь о вселенском порядке, раскрывающем Бога, и о герметическом опыте созерцания этого порядка, в котором раскрывается Бог. Затем он переходит к “Тимею” и к *De oratore* Цицерона, где говорится, что установление порядка — это лучшая помощь памяти, и далее к *Ad Herennium* (этот трактат Пепп все еще приписывал Цицерону), где искусство памяти понимается как определенный порядок мест и образов. Наконец, он возвращается к правилу Аристотеля и Фомы, гласящему, что частое размышление укрепляет память.⁴⁰ В этом пассаже демонстрируется переход от мест и образов искусной памяти к порядку универсума, экстатически постигаемому в качестве религиозного опыта “Трисмегиста”. Последовательность цитат и идей указывает на цепочку рассуждений, в которой

³⁷ То, что Пепп упоминает о Бруно, отмечает Росси, в *Clavis universalis*, p. 125.

³⁸ *Eisagoge*, p. 36–113; *Crisis*, p. 12–13 etc.

³⁹ *Schenkelius detectus*, p. 21.

⁴⁰ *Crisis*, p. 26–27.

места и образы Туллия и томистской искусной памяти становятся техникой запечатления в памяти вселенского миропорядка. Или, другими словами, показывается, как технические приемы искусной памяти обращаются в магико-религиозные технические приемы оккультной памяти.

Этот секрет Ренессанса Пепп все еще открывает в начале XVII века, хотя пятый трактат Трисмегиста цитировал Камилло в *L'Idea del Teatro*.⁴¹ До Пеппа он дошел благодаря Джордано Бруно.

Шенкель и его неблагоприятный ученик подтверждают наше предположение, что уроки преподавания памяти, затрагивающие ее оккультную сторону, могут стать прекрасной проводящей средой для герметического религиозного движения, или основой для герметической секты. Они также показывают нам, от противоположного, чем гений и сила воображения Бруно наполняют материал, который, когда к нему обращаются Шенкель и Пепп, снова опускается до уровня трактатов о памяти. Нам открывается облик великого художника Ренессанса, который созидает в памяти скульптурные изваяния, вливает энергию философской мощи и религиозного озарения в фигуры своего космического воображения.

Что можем мы сказать об этой серии превосходных работ, вышедших из-под пера Джордано Бруно? Все они спаяны, неразрывно соединены одна с другой. “Тени” и “Цирцея” во Франции, “Печати” в Англии, “Изображение” во время второго посещения Франции, “Изваяния” в Германии, последняя опубликованная работа, “Образы”, — перед роковым возвращением в Италию — быть может, все это следы шествия по Европе пророка новой религии, зашифровавшего свою весть кодом памяти? Не были ли все эти запутанные наставления, эти различные системы памяти только частоколом, возведенным, чтобы отпугнуть профанов, но указать посвященным, что за всем этим стоит “Печать Печатей”, герметическая секта, возможно, даже политико-религиозная организация?

В другой своей книге я уже обращала внимание на слухи о том, будто бы Бруно организовал в Германии секту

⁴¹ См. выше, с. 204. На это указывал также Александр Диксон.

“джорданистов”,⁴² и высказывала предположение, что речь здесь, возможно, идет о розенкрейцерах, тайном братстве Креста и Розы, которое заявило о себе в XVII веке в Германии, опубликовав манифест; о них известно настолько мало, что некоторые ученые склонны утверждать, что их никогда и не было. Существовала ли какая-нибудь связь между легендарными розенкрейцерами и зарождавшимся тогда франкмасонством, которое, как некая организация впервые заявило о себе в 1646 году в Англии, когда Элиас Эшмол был произведен в масоны — вопрос также таинственный. Во всяком случае, взгляды Бруно были распространены и в Англии и в Германии, и ключ к географии его путешествий можно искать как у розенкрейцеров, так и у масонов.⁴³ Происхождение масонства покрыто тайной, хотя предположительно оно берет начало от средневековых гильдий “действующих” каменщиков, или действительных строителей. Но никто пока не смог объяснить, как “действующие” гильдии развились в “созерцательное” масонство, символически использовавшее в своих ритуалах архитектурную образность.

Эти темы превратились в поле чудес для буйной фантазии некритичных авторов. Со временем они должны быть исследованы с применением подлинно исторических и критических методов, и кажется, что это время приближается. В предисловии к одной книге о становлении масонства утверждается, что история масонства должна рассматриваться не как нечто самодовлеющее, но как ветвь социальной истории, этот особый институт и идеи, лежащие в его основе, надлежит “исследовать и описывать теми же способами, что и историю других институтов”.⁴⁴

В других же недавно появившихся книгах об этом предмете требования к точности исторического исследования выполняются, но авторы этих работ оставляют неразрешенной проблему возникновения “спекулятивного” масонства и его символики колонн, арок и других архитектурных деталей, а также геометрической символики —

⁴² См. *G. B. and H. T.*, p. 312–313, 320, 345, 411, 414.

⁴³ *Ibid.*, p. 274, 414–416.

⁴⁴ Douglas Knoop, G. P. Jones, *The Genesis of Freemasonry*, Manchester University Press, 1947, preface, p. v.

структуры, в которой представлены моральная доктрина и мистическое видение божественной архитектуры универсума.

Я думаю, что помочь в решении этой проблемы может история искусства памяти и что ренессансная оккультная память, как мы ее видели в Театре Камилло и учении Джордано Бруно, может быть подлинным источником герметического мистического движения, в котором не реальная архитектура “действительного” масонства, но образная, или “спекулятивная”, архитектура служила средством обучения искусству памяти. Тщательное изучение символики розенкрейцеров и Свободных масонов в конечном итоге подтвердит правоту этой гипотезы. Подобное исследование лежит за пределами задач этой книги, но все же я попробую указать некоторые направления возможного поиска.

В предполагаемом манифесте розенкрейцеров, или *Fama* (1614), говорится о мистических *rotae*, колесах, и о сакральном “склепе”, стены, потолок и пол которого разбиты на отдели, и в каждом из них — по несколько изображений или высказываний.⁴⁵ Поскольку упоминания о франкмасонах появляются гораздо позже, для сравнения может быть использована масонская символика конца семнадцатого и восемнадцатого веков, и в особенности, видимо, та ветвь масонства, которая известна как “Королевская арка”. Некоторые печати, знамена и фартуки масонов “Королевской арки”, на которых изображены арки, колонны, геометрические фигуры и эмблемы, выглядят так, как будто принадлежат традиции оккультной памяти.⁴⁶ Поскольку эта традиция совершенно забыта, существует пробел в начальной истории масонства.

Преимущество этой гипотезы в том, что она устанавливает связь между позднейшими проявлениями герметической традиции в тайных обществах и основной традицией Ренессанса. Мы видели, что в раннем Ренессансе, когда Театр Камилло был широко известен, секрет Бруно являлся

⁴⁵ *Allgemeine und General Reformationen der gantzen weiten Welt. Beneben der Fama Fraternitas, des Lyblichen Ordens des Rosencreutzes*, Cassel, 1614.

⁴⁶ См. иллюстрации в книге Bernard E. Jones, *Freemasons' Book of the Royal Arch*, London, 1957.

секретом более или менее открытым. Секрет этот состоял в единстве герметических установок и техник искусства памяти. В начале XVI века он естественным образом воспринимался как часть ренессансной традиции, как и “неоплатонизм” Фичино и Пико, распространившийся от Флоренции до Венеции. Необычайное по силе влияние герметических книг на то время заставило человеческие умы обратиться к *fabrica mundi*, к божественной архитектуре мира как объекту религиозного почитания и источнику религиозного опыта. В конце XVI века, в гнетущих политических и религиозных условиях беспокойного времени, в котором выпало жить Бруно, “секрет” вынужден уходить все глубже и глубже в подполье, но видеть в Бруно единственно лишь представителя тайных обществ (хотя не исключено, что он был таковым) — значило бы упускать цельный смысл его деятельности.

Ибо его тайна, герметический секрет, была тайной всего Ренессанса. Путешествуя из страны в страну со своей “египетской” миссией, Бруно был проводником Ренессанса в его поздних, но особенно интенсивных формах. Этот человек был преисполнен творческой энергией Ренессанса. Его космическое воображение создавало многочисленные формы, и, когда он воссоздавал их в литературных произведениях, работа духа обретала формы жизни. Объективирует ли он в искусстве создаваемые им в памяти изваяния или магические фрески созвездий, которые он изображает в *Spaccio della bestia trionfante*, — перед нами предстает дух великого художника. Но это было предназначением Бруно — рисовать и ваять внутри, учить, что художник, поэт, философ суть одно, поскольку мать муз — Память. Ничто не проявляется вовне, что не было сначала оформлено внутри, а значит, важнейшая работа — внутренняя.

Мы видим, что неисчерпаемая сила созидających образов, о которых говорится в искусствах памяти, соотносится с общеренессансной творческой силой воображения. Однако как быть с досадной особенностью этих искусств — вращающиеся круги системы “Теней” обременены не общим, но детальным описанием природного и человеческого миров, и уж совсем ужасающе переполненность комнат памяти в “Образях”. Не возведены ли эти системы лишь для

того, чтобы передать правила и ритуалы тайных обществ? Или, если Бруно действительно делал все это всерьез, быть может, это работы сумасшедшего?

Нет сомнений, я думаю, в том, что элемент патологии присутствует в пристрастии к созданию систем, неотъемлемой черте облика Бруно. Но какое неукротимое желание добыть метод светится в этом безумии! Магия памяти Бруно в корне отлична от бездвижной магии *Ars notoria*, которая требует лишь пристального созерцания магических *notae* и произнесения заклинаний. С нескончаемым усердием Бруно прибавляет круг за кругом, заполняет комнату за комнатой. С неиссякаемым упорством он создает бесчисленные образы, которые организуются в системы; возможности систематизации бесконечны, и все они должны быть испробованы. Все это может быть названо “научной жилкой”; оккультный план здесь занимает место, на которое придет метод следующего столетия.

Ведь если память была матерью муз, она должна была стать также и матерью метода. Рамизм, луллизм, искусство памяти — все эти запутанные конструкции, составленные из тех способов запоминания, которые заполнили собой конец XVI и начало XVII столетий, знаменуют собой наступление эпохи поиска метода. Увиденное в свете этого ширящегося поиска, или даже погони, безумие систем Бруно оказывается не так велико, как бескомпромиссная решимость найти метод, без которого, кажется, невозможно уже обойтись.

Завершая попытку систематического осмысления работ Бруно, отмечу, что я вовсе не претендую на окончательное их понимание. Когда будущие исследователи больше узнают о почти не изученном еще предмете нашей книги, станет возможным более полное, чем удалось мне, понимание этих необычных работ. Я попыталась в качестве необходимого предварительного условия понимания установить их некоторый исторический контекст. Средневековое искусство памяти с его религиозными и этическими ассоциациями Бруно трансформировал в оккультные системы, которые, как мне представляется, имеют тройную историческую соотнесенность. Они развивают оккультную память Ренессанса, ориентируясь, возможно, на тайные общества. В них во всей

полноте сохраняется художественная и имажинативная энергия Ренессанса. Наконец, они предвещают роль, которую искусству памяти и луллизму назначено было сыграть в появлении научного метода.

Но никакое исследование деятельности или влияний, никакой исторический или психологический анализ не окажутся достаточными для того, чтобы постичь значение Джордано Бруно или дать однозначную характеристику этому удивительному человеку, Джордано Бруно, Магу Памяти.

Глава XIV

ИСКУССТВО ПАМЯТИ И ИТАЛЬЯНСКИЕ ДИАЛОГИ БРУНО

Искусство памяти, как его понимал Бруно, неотделимо от его мышления и религии. Философия — это магическое видение природы, дающее возможность вступить с ней в единство, а искусство памяти воссоздано Бруно таким образом, что оно стало средством установления такого единства. Оно являлось внутренним стержнем его религии, инструментом при помощи которого следовало постигать и удерживать в собранном состоянии мир явленного. Подобно тому как в Театре Камилло оккультная память принималась за источник магической силы риторики, Бруно стремился наполнить свои слова особой силой. Он жаждал не только созерцать, но и воздействовать на мир, как о том говорится в стихотворной ли, в прозаической форме его герметической философии природы и герметической или “египетской”, религии, которая открывала для него возможность такого воздействия, и о скором возвращении которой он пророчествовал в Англии. Поэтому мы вправе ожидать, что следы оккультной памяти, знакомой нам по его работе о памяти, мы найдем и в других его работах, в том числе и в наиболее широко известной его книге прекрасных диалогов, написанных им по-итальянски¹ в доме французского посланника в Лондоне, среди живо описанных им событий.

В *Gena de le ceneri* или “Ужин в первую среду Великого Поста”, книге, вышедшей в 1584 году в Англии, описан визит Бруно в Оксфорд и столкновение с оксфордскими профес-

¹ Как указывалось выше (см. с. 364), мы не рассматриваем латинских стихотворных произведений Бруно, опубликованных в Германии, связь которых с системами памяти немецкой версии “Тридцати Печатей” еще предстоит проследить.

сорами по поводу его фичиновской или магической версии гелиоцентризма Коперника.² В диалогах описывается путешествие по улицам Лондона. Прогулка начинается от здания французского посольства, которое располагалось тогда на Батчер Роу, улице, выходящей к Стренду приблизительно в том месте, где сейчас находится Лоу Кортс и тянувшейся дальше, к дому Фульке Гревиле, который, как говорят, побудил Бруно представить свои взгляды на гелиоцентризм. Судя по описанию, вся прогулка происходила неподалеку от Уайтхолла.³ Бруно со своими друзьями должны были, отправившись из здания посольства, прибыть в дом, где, как ожидалось, состоится таинственный “Ужин в среду”, название которого стало названием его книги.

Поскольку Джон Флорио и Мэтью Гвинн⁴ зашли за Бруно в посольство значительно позже, чем тот их ожидал, все отправились уже после захода солнца, по темным улицам. Когда они выбрались на главную улицу, ведущую от Батчер Роу к Стренду, они решили свернуть к Темзе и продолжить прогулку на лодке. Длительное время сотрясая воздух призывами “весло, весло!”, наконец, они докричались до двух старых лодочников на ветхой, дающей течь лодке. После препирательств об оплате, лодка с пассажирами, наконец, отчалила, подвигаясь крайне медленно. Бруно и Флорио оживляли поездку, распевая стихи из *Orlando furioso* Ариосто. Ноланец выводил “Oh feminil ingegno”, ему вторил Флорио с собственным переводом “Dove senze mi, dolce mia vita”: “Мечтаешь о любви его”.⁵ Лодочники потребовали, чтобы все высадились, хотя до назначенного места было еще далеко. Компания очутилась в темном и грязном переулке, в окружении мрачных, высоких стен. Ничего не оставалось ,

² См. G. B. and H. T., p. 235 ff.

³ Дом Гревилле в действительности располагался в Холборне. Мы уже высказывали предположение, что он мог снимать жилье неподалеку от Уайтхолла, или же Бруно действительно имел в виду дворец. См. W. Boulting, *Giordano Bruno*, London, 1914, p. 107.

⁴ Bruno, *Dialogi italiani*, ed. Aquileccha, p. 26–27. О том, что именно Флорио и Гвинн заходили за Бруно в посольство, ясно сказано в первоначальном варианте этого отрывка; см. Bruno, *La Cena de le ceneri*, ed. Aquileccha, Turin, 1955, p. 90, note.

⁵ *Dialogi italiani*, p. 55–56.

как выбираться, чем они и занялись, проклиная все на каждом шагу. Наконец, они опять вышли к *“la grande ed ordinaria strada”* (Стренду), совсем неподалеку от той точки, с которой они отправились вниз по реке. Лодочная интерлюдия не привела ни к чему. Теперь уж пришлось задуматься о провале всей экспедиции, но философ вспомнил о своей миссии. Стоящая перед ним задача тяжела, трудна, но не невыполнима. “Человек выдающегося духа, хранящий в себе героическое и божественное, одолеет вершины трудностей и выйдет из самых тяжелых обстоятельств с пальмой бессмертия. И пусть тебе никогда не занять пьедестала и не получить приза, не прекращай состязания”.⁶ Друзья решили проявить настойчивость и двинулись по набережной в сторону Чаринг Кросс. На сей раз им пришлось повстречаться с развязными компаниями и “неподалеку от пирамиды рядом с большим особняком, где пересекаются три улицы” (Чаринг Кросс), Ноланец получил тумак, на который ответил: *“Tanchi, maester”* — все, что он знал по-английски.

Но вот они добрались. Посуетившись, наконец, расселись. Во главе стола сидел вельможа, имя которого не было названо (вероятно, это был Филипп Сидней); справа от Флорио устроился Гревилле, слева — Бруно. Сразу за Бруно сидел Торквато, один из тех докторов, с кем ему предстояло вести диспут; другой, Нундиньо, сидел напротив. Прогулку трудно было назвать освежающей. Рассказ о пережитых приключениях прервал Бруно, приступивший к изложению своей новой философии, разъяснению герметического восхождения сквозь сферы к несущему освобождение видению всей необъятности космоса, а также к интерпретации гелиоцентризма Коперника, который, будучи “лишь математиком”, не осознал всецело значимости своего открытия. За ужином Бруно диспутировал с двумя докторами—“педантами” о том, является ли Солнце центром, или же нет; царило взаимное непонимание; “педанты” настаивали на доказательствах, Бруно же был излишне резок. Последнее слово взял философ, который, противореча Аристотелю, но в согласии с Гермесом Трисмегистом утверждал, что земля движется, поскольку она наделена жиз-

⁶ *Ibid.*, p. 63.

нию. Позднее Бруно скажет инквизиторам, что ужин на самом деле происходил в здании французского посольства.⁷ Так что же, вся прогулка по Лондону и Темзе выдумана? Я думаю, что именно так. Путешествие, передвижение — нечто, свойственное природе оккультной системы памяти; задействуя ее, Бруно вспоминает темы дебатов, происходивших на ужине. “К последнему римскому месту у вас есть возможность прибавить первое парижское”, — говорит он в одной из книг о памяти.⁸ В *Cena de le ceneri* он описывает “лондонские места”, Стренд, Чаринг Кросс, Темзу, французское посольство, дом в Уайтхолле, за которыми следует память, вспоминая темы дебатов о Солнце, имевших место на ужине, темы, которые определенно имеют оккультное значение, и связаны с тем, что возвещает Солнце Коперника — с возвращением магической религии. Перед рассказом об ужине и событиях, ему предшествовавших, Бруно взывает к памяти, прося помочь ему:

И ты, Мнемозина моя, чье искусство скрыто за тридцатью печатями и заточено в темнице теней идей, позволь моему уху коснуться голоса твоего.

Несколько дней назад к Ноланцу прибыли двое посланников от господина, состоящего при дворе. Они известили его, что господин этот весьма желает побеседовать с ним, с тем чтобы услышать защиту коперниканской теории и другие парадоксы, входящие в его новую философию.⁹

Затем следует изложение его “новой философии”, перемежаемое рассказом о путешествии на “ужин” и споре с “педантами” о Солнце. Упоминание “Печатей” и “Теней” в начале повествования, как видно, подтверждает мою точку зрения. Тому, кто желает знать, какой тип риторики протекает из оккультной памяти, следует обратиться к *Cena de le ceneri*. Этот вид магической риторики имел немалые последствия. Большая часть легенды XIX столетия о Бруно — мученике современной науки и коперниканской теории, разорвавшем путы средневекового аристотелизма, покоится на риторических пассажах *Cena*, повествующих о ко-

⁷ *Documenti della vita di Giordano Bruno*, ed. Spampanato, p. 121.

⁸ См. выше, с. 313.

⁹ *Dialogi italiani*, p. 26.

перниканском Солнце и о герметическом восхождении сквозь сферы.

Cena de le ceneri — пример того, как процедуры искусства памяти развиваются в литературный труд. Ведь *Cena* это, конечно же, не система памяти; это ряд диалогов, где участвуют живые и ярко охарактеризованные персонажи, философ, педанты и другие, где рассказывается история о прогулке на ужин и о том, что произошло по прибытии. Здесь есть и сатира, и комические приключения. Здесь, помимо всего, присутствует драма. В Париже Бруно написал комедию, *Candelaio*, или “Носильщик светильников”, и в ней заметен немалый драматический талант, ростки которого Бруно ощутил еще в Англии. Поэтому в *Cena* мы наблюдаем, как возможно преобразование искусства памяти в литературу, как улицы, заполненные местами памяти, заполняются теперь персонажами, становясь декорациями драматической сцены. Влияние искусств памяти на литературу — практически незатронутый предмет изучения. *Cena* — великолепный образец изобразительной литературы, связь которой с искусством памяти несомненна.

Еще одна интересная особенность — использование в мнемонике аллегории. Совершая свой путь по местам памяти к мистическому объекту, ищущие встречаются с различными препятствиями. Желая сберечь время, они нанимают старую скрипучую лодку, но это отбрасывает их туда, откуда они вышли, и, что еще хуже, они оказываются в грязном темном переулке с высокими глухими стенами. Вернувшись на Стренд, они, ценой огромных усилий, пробираются к Чаринг Кросс, где попадают под удары и ругань бездушных масс звероподобных людей. Когда они прибывают, наконец, на ужин, их ожидает множество формальностей из-за того, кому где разместиться. В *Cena* есть что-то, напоминающее темную борьбу людей в мире Кафки, и это один из уровней, на котором могут прочитываться диалоги. Однако подобные параллели с современностью могут увести нас в сторону. Ибо в *Cena* мы погружаемся в эпоху итальянского Ренессанса, где люди с легкостью впадают в состояние любовной лиричности от стихов Ариосто, а места памяти — это местечки елизаветинского Лондона, где обитают

рыцарственные поэты, которые, по всей видимости, заправляют в самых таинственных собраниях.

Одно из прочтений этой аллегории мест оккультной памяти может быть следующим: старая гниющая лодка — это Ноев ковчег церкви, заточающий пилигрима в глухие монастырские стены, где он скрыт от собственной героической миссии, а ужин — причастие протестантов, еще более слепых к лучам возвращающегося Солнца магической религии.

Вспыльчивый маг выказывает в этой книге свое раздражение. Ему досаждают не только “педанты”, но и обхождение с ним Гревилле, хотя о Сиднее он отзывается только как о славном и образованном вельможе, “о котором я слышал много лестного в Милане и во Франции, а в этой стране имел честь познакомиться с ним лично”.¹⁰

Книга вызвала бури негодования, вынуждавшие Бруно отсиживаться в здании посольства под дипломатической защитой посланника.¹¹ И в том же году его последователь, Диксоно, выступил против рамистов. Вот это сенсация в местах памяти елизаветинского Лондона! В те времена ни один из черных братьев не отмечал в Лондоне мест памяти, чтобы запоминать *Summa* Фомы Аквината, подобно Агостино во Флоренции,¹² а бывший монах, еретик, в своей более чем странной оккультно-ренессансной версии искусства памяти применил античную технику.

Заканчивается *Сена* проклятиями в мифологических тонах, в адрес критиков книги: “Всех вас заклинаю я, одних — именем щита и копья Минервы, других — благородным потомком Троянского коня, иных — почтенной бородой Асклепия, иных — трезубцем Нептуна, иных — ляганием, каким лошади наградили Главка, и прошу вас всех впредь вести себя так, чтоб мы смогли либо составить о вас диалоги лучше, либо сохранить наше перемирие”.¹³ Те, кто был посвящен в тайны некоторых мифологических печатей памяти, мог догадаться, о чем здесь идет речь.

¹⁰ *Ibid.*, p. 69.

¹¹ См. выше, с. 349.

¹² См. выше, с. 312.

¹³ *Dialogi italiani*, p. 171.

Посвящая Филиппу Сиднею *De gli eroici furori* (1585), Бруно отмечает, что любовная поэзия этой книги адресована не женщине, но выказывает героический энтузиазм, обращенный на религию созерцания природы. Работа строится в форме последовательно расположенных эмблем, числом около пятидесяти, которые описаны в стихах и значение которых разъясняется в комментариях к этим стихам. Образы по большей части в духе Петрарки — глаза, звезды, стрелы Купидона¹⁴ и т. п., или же это щиты с *impressa* и девизами под ними. Образы насыщены эмоциями. Если мы вспомним те многочисленные отрывки из работ, посвященных памяти, где сказано, что магические образы памяти должны вызывать сильные аффекты, особенно любовный аффект, нам откроется возможность рассматривать любовные эмблемы из *Eroici furori* в новом ключе — как следы методов запоминания, оставленные в литературном произведении. Когда же в конце книги нас подводят к видению чар Цирцеи, мы постигаем и строй бруновской мысли.

Здесь можно задать вопрос. Рассматривались ли в той устойчивой традиции, что связывала Петрарку с памятью, причудливые образы еще и как образы памяти? Последние, помимо прочего, содержат “интенции” души, направленные к объекту. Во всяком случае, Бруно использует энергию направленности причудливых художественных образов как изобразительное и магическое средство достижения озарения. На связь этой литании любовных образов с “Печатами” указывает и упоминание “контракций” — религиозных переживаний, описанных в “Печати Печатей”.¹⁵

Эта книга демонстрирует, что философ — это поэт, отливающий образы своей памяти в поэтической форме. Вновь возникающая поэма об Актеоне, гнавшегося по следам божественного в природе, пока не настиг самого себя, не был растерзан собственными псами, выражает мистическое единение субъекта и объекта, и дикую необузданность погони среди лесов и вод в разряженном воздухе созерцания за бо-

¹⁴ См. мою статью *The Emblematic Conceit in Giordano Bruno's De gli eroici furori and in the Elisabethan Sonnet Sequence*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, VI (1943), p. 101–121; *G. B. and H. T.*, p. 275.

¹⁵ *Dialogi italiani*, p. 1091; см. *G. B. and H. T.*, p. p. 281.

жественным объектом. Здесь же перед нами встает и неизъяснимый облик Амфитриды, воплощающей, подобно некоторым изваяниям памяти имажинативное постижение энтузиастом монады, или Единого.

Структура еще одной работы Бруно, *Spaccio della bestia trionfante*, вышедшей в 1585 году и посвященной Сиднею, основывается на сорока восьми небесных созвездиях, северных, зодиакальных и южных. Уже говорилось, что Бруно, возможно, использовал *Fabularum liber* Хигиния, где перечислены сорок восемь созвездий и связанные с ними мифы.¹⁶ Порядок созвездий служит Бруно планом проповеди о добродетелях и пороках. “Изгнание Торжествующего Зверя” — это изгнание пороков добродетелью, и в этой долгой проповеди Бруно детально описывает, как каждое из сорока восьми созвездий победоносно восходит, в то время как противоположный порок нисходит, покоренный добродетелью в величайшем преобразовании небес.

Доминиканец Иоганн Ромберх, автор книги о памяти, с которой, как мы знаем, Бруно был хорошо знаком, отмечает, что в *Fabularum liber* Хигина приводится легко запоминающийся порядок мест памяти.¹⁷ Порядок этот, полагает Ромберх, может быть полезен в качестве фиксированного порядка запоминания.

Добродетели и пороки, награды и наказания — не это ли основные темы проповедей старых монахов? Идею Ромберха о том, что порядок созвездий, приведенный у Хигина, следует использовать как порядок запоминания, можно осуществив, применить порядок созвездий для запоминания проповеди о добродетелях и пороках. Не могла ли связь этических тем с сорока восемью созвездиями,¹⁸ которую Бруно устанавливает в посвящении *Spaccio* Сиднею, навести его на мысль о создании типа проповеди, радикально отличного от распространенного тогда в Англии. И подобное воскрешение прошлого должно было подчеркиваться в *Spaccio* постоянными нападками на современных педантов, отвергающих хорошие книги, — очевидной аллюзией на каль-

¹⁶ G. B. and H. T., p. 218.

¹⁷ Romberch, *Congestiorum artificiose memorie*, p. 25 recto.

¹⁸ *Dialogi italiani*, p. 561.

винистское оправдание верой. Когда Юпитер призывает некоего грядущего Геркулеса-освободителя спасти Европу от постигших ее несчастий, Мом прибавляет:

Достаточно будет, если герой положит конец той секте педантов, которые, ничего не совершая по божественному и естественному закону, самих себя считают и хотят, чтобы их также принимали и другие, за людей религиозных, угодных богам, и говорят, что творить добро — это хорошо, а творить зло — плохо. Но они не говорят, творить — это хорошо, а не творить — плохо, что только так мы становимся желанными богам и достойными их, а не надеждами и уверованиями, согласованными с их катехизисом. Скажите же, о боги, существовало ли когда что-либо более непристойное, чем это... Хуже всего то, что они порочат нас, утверждая, что их религия установлена богами; и это притом, что они критикуют плоды и результаты, разумея под этим какую-то порчу и порок. Тогда как никто не радуется трудиться ради них и они не трудятся ни для кого (ведь единственное их занятие — это пагубно отзываться о всяком труде), они все же живут трудом тех, кто чаще работает на кого бы то ни было, чем на себя, кто для других строит храмы, часовни, дома, больницы, школы и университеты. Помимо всего, они открыто воруют и захватывают наследное имущество тех, кто, хотя и не совершенны и не добры так, как им надлежит быть, все же не станут (как первые) извращать и губить мир, но, скорее, будут необходимы обществу (республике), сведущи в спекулятивных и моральных науках, целеустремленны и позаботятся о помощи друг другу и устройении общества (все законы которого предустановлены), учреждая награды благодетельным и наказания преступникам.¹⁹

В елизаветинской Англии немислимо было сказать открыто о такого рода вещах, разве что находясь под дипломатической защитой. Кроме того, было совершенно ясно, что проповедь бывшего монаха о пороках и добродетелях, запоминаемая по небесным созвездиям, имеет отношение к учениям “педантов” — кальвинистов, — к разрушению, ими иных творений. Подобным доктринам Бруно предпочитает моральные законы древних. Как прилежный читатель *Summa* Аквината, он не мог не знать, что в томистских дефинициях добродетелей и пороков позаимствовано у Туллия и других авторов античности, писавших об этике.

И все же *Spraccio* едва ли можно назвать проповедью средневекового монаха о добродетелях и пороках, наградах и на-

¹⁹ *Ibid.*, p. 623–624.

казаниях. Способности души, управляющие преобразованием небес, олицетворены, это ЮПИТЕР, ЮНОНА, САТУРН, МАРС, МЕРКУРИЙ, МИНЕРВА, АПОЛЛОН со своими чародейками Цирцеей и Медеей и врачом Эскулапом, ДИАНА, ВЕНЕРА с КУПИДОНОМ, ЦЕРЕРА, НЕПТУН, ФЕТИДА, МОМ, ИЗИДА. Об этих фигурах, воспринимаемых душой, говорится, что они имеют вид статуй или картинных изображений. В другой моей книге²⁰ прослеживаются связи персонажей *Spaccio* с двенадцатью принципами, на которых основана система “Образов”, а работа, проделанная над произведениями Бруно о памяти в настоящей книге, с еще большей ясностью указывает, что изображения, переустройства небеса богов в *Spaccio*, встроены в контекст оккультной системы памяти. Это переустройство, хотя и исходит из моральных законов, добродетелей и пороков, сотворенных самими богами, включает возвращение “египетской” магической религии, и Бруно, отстаивая свои религиозные побуждения,²¹ приводит большую цитату из “Асклепия”, где говорится о том, что египтяне знали, как создать такие изображения богов, которые бы стягивали на себя небесные энергии. Жалоба из “Асклепия” на притеснения божественной магической религии египтян тоже цитируется целиком. Реформа морали, производимая Бруно, является, таким образом, “египетской”, или герметической по своей природе, и объединение этой ее стороны со старым учением о добродетелях и пороках порождает новую этику — этику естественной религии и естественной морали, где выдвигается требование следовать природным законам. Существование добродетелей и пороков сопряжено с положительными и отрицательными сторонами влияний планет, и цель реформы — триумф хороших сторон над плохими и упрочение влияний добрых планет. Следовательно, должна быть создана личность, в которой аполлоническая религиозная озаренность соединяется с ювиальным почтением к моральному закону, а естественные инстинкты Венеры утончены до “более мягких, тщательнее культивируемых, более подлинных, более проницательных и разумных”

²⁰ G. B. and H. T., p. 326 ff.

²¹ *Ibid.*, pp. 211 ff.

черт;²² всеобщее же благоденствие и человеколюбие должны прийти на смену жестоким и воинственным сектам.

Spaccio — это самостоятельное произведение изобразительной литературы. Эти диалоги можно читать напрямую, они захватывают силой и неожиданной разработкой многих тем, искрометным юмором и сатирой, драматургически точно представлена история богов, собравшихся для преобразования небес, а порою проглядывает Лукианова ирония. И все же в основе работы четко видна структура системы памяти Бруно. Как обычно, систему он берет из книг о памяти, используя на этот раз порядок созвездий Хигина как порядок запоминания, и “окультизивав” ее в свою собственную “Печать”. В его внимании к действующим образам созвездий можно четко проследить его магический способ мышления, такой же, как он представлен в книгах о памяти.

Следовательно, я думаю, не будет ошибкой утверждать, что в *Spaccio* представлен вид небесной риторики,сонаправленной окультной системе Бруно. Речи, в которых перечисляются эпитеты, описывающие положительные стороны влияний планет-богов, должны наполняться планетарной энергией, подобно красноречию, порождаемому системой памяти Камилло.

В накаленной атмосфере дискуссий Бруно и его последователя с докторами Кембриджа и оксфордскими рамистами, *Spaccio* нельзя было прочесть с тем спокойствием и умиротворенностью, с какими принимается за нее современный исследователь. В контексте недавних стычек “скепсийская” система памяти, содержавшаяся в этой работе, бросалась в глаза. Тревоги Уильяма Перкинса, по-видимому, значительно возросли от того, что такая книга, как эта, посвящена Сиднею. “Египетские” штучки, которых можно было бы ожидать от “скепсийцев”, Нолано и Диксоно, в *Spaccio* действительно на виду. Однако для других эта работа могла стать ослепляющим откровением о приближении всеобщей герметической реформы религии и морали, выраженном в

²² Об отголосках *Spaccio* в речи Бэроуна о любви в *Love's Labore's Lost* Шекспира см. G. B. and H. T., p. 356.

прекрасном образном строе одной из величайших книг Ренессанса, автор которой — художник памяти.

Итальянские диалоги отсылают читателя к “Печатам”, работе Бруно, значимость которой неоднократно подтверждалась и которая вызвала настоящий переполох в Англии, сделав искусство памяти центральной проблемой. Те же из читателей “Печатей”, которые добрались до “Печати Печатей”, могли слышать поэзию итальянских диалогов, видеть их художественность и понимать их философичность как призыв к религии Любви, Искусства, Магии и Матезиса.

Такова была ситуация, сложившаяся вокруг странного постояльца французского посольства, остававшегося там с 1583 по 1586 год. Это были переломные годы, годы начала английского Ренессанса, о наступлении которого было возведено Филиппом Сиднеем и группой его друзей. К этому кругу причислял себя и Бруно, посвятив Сиднею два своих наиболее выдающихся диалога, *Eroici furori* и *Spaccio*. В посвящении к *Spaccio* он говорит о себе самом, и эти слова окажутся пророческими:

Мы видим, что этого человека, гражданина и слугу мира, дитя отца Солнца и матери Земли, поскольку он слишком любит мир, должны ненавидеть, подвергать цензуре, преследовать и желать его смерти. Но, между тем, он не может позволить себе лениться или работать вхолостую, пока ожидают, чтобы он затух, убрался, изменился. Позволим ему сегодня предложить Сиднею тщательно отобранные и сосчитанные семена его моральной философии.²³

(Они действительно отобраны и сосчитаны, поскольку соотносятся с небесной системой памяти.) Теперь мы можем полагаться не на одни только посвящения, поскольку значимость Бруно в кружке Сиднея очевидна. Мы видели, как “скепсийцы” Нолано и Диксоно в своих баталиях с аристотелианцами и рамистами как будто парили вокруг Сиднея. Неразлучный друг Сиднея, Фульке Гревилле, фигурирует в качестве гостя на таинственном ужине и отмечен в посвящении *Spaccio* как “тот господин, который после Ваших (т. е. Сиднея) добрых услуг предложил мне свои”.²⁴ Определенно, взрыв, произведенный Бруно в Англии, был

²³ *Dialogi italiani*, p. 36.

²⁴ *Ibid.*, p. 70.

исключительным событием тех лет, сенсацией, напрямую связанной с предводителем английского Ренессанса.

Докатилась ли волна этого взрыва до того, кому суждено было стать высшим проявлением позднего Ренессанса в Англии? Шекспиру было девятнадцать, когда Бруно прибыл в Англию, и двадцать два, когда тот покинул ее. Неизвестно, в каком году Шекспир попал в Лондон и начал свою карьеру актера и писателя-драматурга; мы только знаем, что это должно было случиться незадолго до 1592 года, когда его положение уже стало достаточно прочным. Среди различных упоминаний и свидетельств о Шекспире есть одно, связывающее его с Фульке Гревилле. В книге, опубликованной в 1665 году, о Гревилле сказано, что

один из самых веских аргументов, говорящих о его достоинстве — тот, что он уважал достоинство других, желая, чтобы потомки о нем знали лишь как о наставнике Шекспира и Бена Джонсона, патроне канцлера Эгертона, епископа всемогущего Господа и друге Филиппа Сиднея.²⁵

Неизвестно, когда и каким образом Гревилле мог быть наставником Шекспира. Но вероятно, что Шекспир знал Гревилле, поскольку оба они из Уорикшира;²⁶ усадьба семьи Гревилле располагалась неподалеку от Стратфорда-на-Эйвоне. Когда молодой человек из Стратфорда прибыл в Лондон, возможно, он стал вхож в дом Гревилле и допущен в его окружение, где у него была замечательная возможность познакомиться с тем, что означает использование зодиака в искусной памяти.

²⁵ David Lloyd, *Statesmen and Favourites of England since the Reformation*, 1665.

²⁶ См. T. W. Baldwin, *The Organisation and Personnel of the Shakespearean Company*, Princeton, 1927, p. 291, note.

Глава XV

СИСТЕМА ТЕАТРА ПАМЯТИ РОБЕРТА ФЛАДДА

В течение всего периода английского Ренессанса, когда в Европе волна герметических течений уже достигла своего апогея, вплоть до восшествия на престол Якова I, ни один трактат, полностью посвященный герметической философии, не был написан англичанином. Роберт Фладд¹ — один из известнейших герметических философов, и его многочисленным и трудным для понимания работам, многие из которых прекрасно иллюстрированы иероглифическими гравюрами, в последние годы было уделено немало внимания. Фладд принадлежал той самой герметической каббалистической традиции, которая была сформирована Фичино и Пико делла Мирандола. Он превосходно знал *Corpus Hermeticum*, который читал в переводе Фичино, и “Асклепия”, и едва ли будет преувеличением сказать, что цитаты из работ Гермеса Трисмегиста можно отыскать чуть ли не на каждой странице его книг. Фладд был также каббалистом, последователем Пико делла Мирандолы и Рейхлина, и выглядит настолько типичным представителем оккультной традиции Ренессанса, что в другом месте гравюра из его работы, на которой схематически выражена его позиция, была использована мною для прояснения синтетических умонастроений раннего Ренессанса.²

Однако Фладд жил в те времена, когда в адрес ренессансных моделей герметического и магического мышления уже была высказана критика нарождающимся поколением фило-

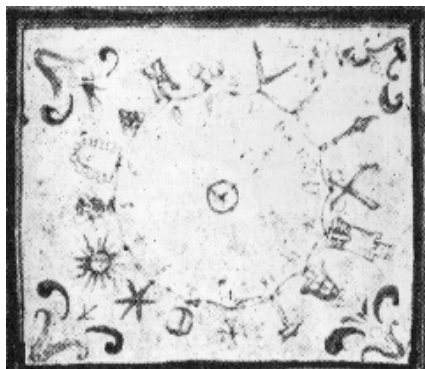
¹ О жизни и работах Фладда см. статью в Dictionary of National Biography, а также J. B. Craven, *Doctor Robert Fludd*, Kirkwall, 1902. Родом Фладд происходил из Уэльса.

² См. G. B. and H. T., Pl. 7, 8, 10, 16, 403 ff.

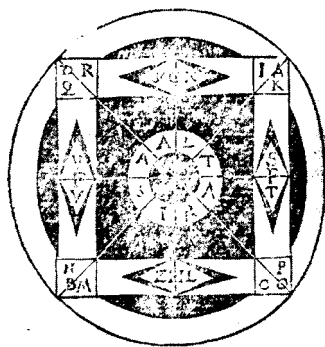
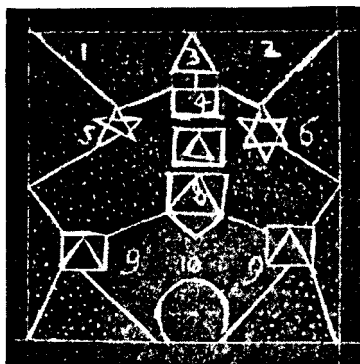
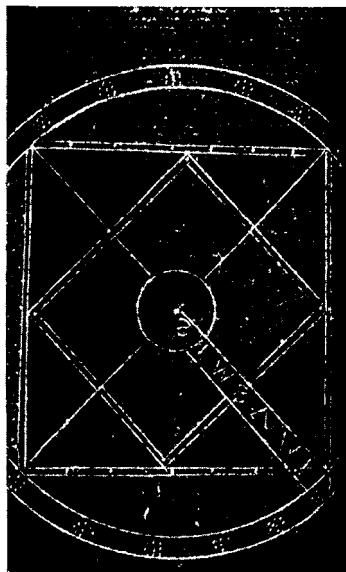
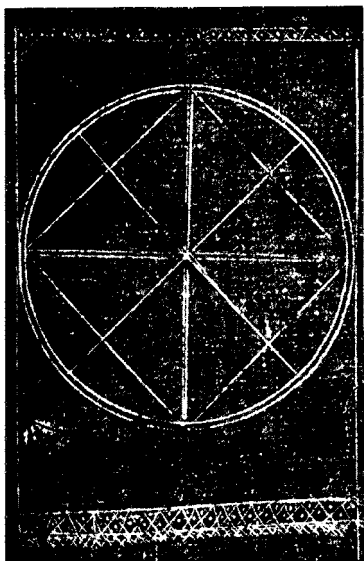


13. (a), (b), (c), (d), (e) и (f)

*Рисунки, иллюстрирующие принципы искусства памяти.
Из книги Агостино дель Риччо, Arte della memoria locale, 1595,*



Национальная библиотека Флоренции



14a. Небеса.

14b. Гончарный круг "Печати" из книги Бруно *Triginta Sigilli etc.*

14c. Система памяти из книги Бруно *Figuratio Aristotelici physici auditus*
Париж, 1586 г..

14d. Система памяти из книги Бруно *De imaginum compositione*,
Фракфурт, 1591 г.

софов XVII столетия. Авторитет *Hermetica* пошатнулся, когда в 1614 году Исаак Касобон определил, что они написаны уже после рождения Христова.³ Фладд не обратил абсолютно никакого внимания на эту датировку и продолжал рассматривать *Hermetica* как письменные высказывания древнейшего из мудрецов Египта. Непреклонность и убежденность в отстаивании своей позиции заставили его вступить в конфликт с крупнейшими фигурами новой эпохи. Широко известна его переписка с Мерсенном и Кеплером, и в ней он представляется “розенкрейцером”. Существовали розенкрейцеры на самом деле или нет — любые заявления о братстве Креста и Розы вызывали в XVII веке живое возбуждение и неизменный интерес. В первых своих работах Фладд провозглашал себя последователем розенкрейцеров, и в глазах широкой публики он стал идентифицироваться с тайным невидимым братством и его непостижимыми целями.

Каждый раз мы наблюдаем, что герметический или оккультный философ скорее всего проявит интерес к искусству памяти, и Фладд не составляет исключения из этого правила. Поздно примкнув к Ренессансу, когда философы Возрождения уже уступили дорогу возникающим движениям семнадцатого столетия, Фладд воздвиг, вероятно, последний монумент ренессансному искусству памяти. И, подобно первому монументальному построению системы памяти фладдова система в качестве своей архитектурной формы, приняла форму театра. Театр Камилло открывал наш ряд ренессансных систем памяти; театр Фладда завершает его.

Поскольку, как будет показано в следующей главе, значимость системы памяти Фладда способна захватывать дух — ведь она есть преломленное в зеркалах магической памяти отражение шекспировского Глобуса, я надеюсь, читатель поддержит меня в попытке сорвать последнюю из Печатей Памяти, к которой мы теперь подошли.

Систему памяти Фладда следует искать в той его работе, где наиболее полно выражена его философия. Она носит громоздкое название *Utriusque Cosmi, Maioris scilicet et Minoris*,

³ *Ibid.*, p. 399 ff. Книга, в которой Касабон устанавливает дату написания *Hermetica*, посвящена Якову I.

metaphysica, Physica, atque Technica Historia. “Больший и меньший миры”, объять которые нацелена эта история, суть великий мир макрокосма, Вселенная, и малый мир человека, микрокосм. Фладд подкрепляет свои воззрения на универсум и человека обилием цитат из Гермеса Трисмегиста, почерпнутых в “Поймандре” и “Асклепии”. Свою магико-религиозную позицию герметика он объединяет с каббализмом и воспроизводит, таким образом, с большей или меньшей степенью совершенства, мировоззрение ренессансного мага, каковое мы обнаружили много лет назад в Театре Камилло.

Этот грандиозный труд был по частям⁴ опубликован Джоном Теодором де Бри в Оппенхейме. Первая часть первого тома, где рассказывается о макрокосме, открывается двумя чисто мистическими посвящениями, первое — Богу, второе — Якову I, как представителю Господа на земле. Второй том, о микрокосме, вышел в 1619 году и также посвящен Богу, определение Божеству здесь задается множеством цитат из Гермеса Трисмегиста. Теперь имя Якова I не упоминается, но, поскольку в посвящении к первому тому устанавливалась его теснейшая связь с Божеством, присутствие монарха, по всей видимости, предполагается в посвящении второго тома, где речь идет единственно о Божестве. В этих посвящениях Фладд почти прямо называет Якова заступником герметической веры.

Нам известно, что тогда же Фладд дипломатично обращался к Якову, дабы тот охранил его от нападок недругов. Рукопись в Британском музее, относящаяся примерно к 1618 году, содержит адресованную Якову “Декларацию” Роберта

⁴ Robert Fludd, *Utrisque Cosmi Maioris Scilicet et Minoris, Metaphysica, Physica atque Technica Historia*. Первый том этой работы вышел в двух частях в 1617 и 1618 годах; второй том, о микрокосме, был опубликован в 1619 году. (Франкфуртская публикация 1621 года являлась последней частью этого тома).

Издатель всей серии, Джон Теодор де Бри, был сыном Теодора де Бри (умершего в 1598 году), от которого он унаследовал издательское предприятие. Имя Джона Теодора де Бри стоит на титульном листе первого тома, но такой пометки нет во втором. На титульном листе *De naturae Simia* (1618) значится: “M. Merian sculp.”. Мэтью Мериан был приемным сыном Теодора де Бри и членом его фирмы.

Фладда, в которой рассказывается о его взглядах и напечатанных работах.⁵ О себе самом и о розенкрейцерах он говорит как о не приносящих вреда последователях древних и божественных философов, упоминает о посвящении “Макрокосма” Якову и прилагает отзывы иностранных ученых, свидетельствующих о ценности его работ. Посвящение Якову книги, во второй том которой вошла система памяти, относится, таким образом, к тому периоду его жизни, когда он чувствовал, что нападки на него будут неизбежны и очень хотел бы заручиться поддержкой короля.

Фладд жил в Англии, когда создавал эту и другие свои работы, но ни ее, ни остальных своих книг в Англии он не опубликовал. Один из его врагов расценил это как злоумышленное действие. В 1631 году некий др. Вильям Фостер, англиканский священник, обвинил парацельсовскую медицину Фладда в причастности к магии, ссылаясь на то, что Марен Мерсенн называет последнего магом, и рассудил, что Фладд потому заслужил репутацию мага, что не публикует своих работ в Англии. “Я полагаю, что существует одна причина, почему он печатает свои книги за морем. Наши университеты и Их Высокопреосвященства епископы (хвала Богу) достаточно предусмотрительны, чтобы не позволить печатать здесь магические книги”.⁶ Фладд, отвечая Фостеру (от религии которого, как он сказал, его собственная нисколько не разнится), ухватывается за упоминание о его полемике с Мерсенном. “Мерсенн обвинил меня в магии, и Фостер удивляется, как король Яков позволяет мне жить и писать в своих владениях”.⁷ Фладд утверждает, что оказался в силах убедить короля Якова в невинности своих работ и намерений (подразумевая, видимо, “Декларацию”) и указывает, что посвятил королю свою книгу (здесь он, понятно, имеет в виду *Utrisque Cosmi... Historia*), в доказательство того, что никакого

⁵ Robert Fludd, *Declaratio brevis Serenissimo et Potentissimo Principe ac Domine Jacobo Magnae Britanniae . . . Regi*, Британский музей, MS. Royal 12 CII.

⁶ William Foster, *Hoplocrisma-Spongus: or A Sponge to wipe away the Weapon-Salve*, London, 1631. “Щит-бальзам” (“weapon-salve”) — это мазь, о которой с похвалой отзывался Фладд. Фостер утверждает, что она имеет опасные магические свойства и сотворена Парацельсом.

⁷ *Dr's Fludd Answer unto M. Foster, or The Squesting of Parson Foster's Sponge ordained for him by the wiping away of the Weapon-Salve*, London, 1631, p. 11.

зла не лежит меж ними. Он также однозначно отрицает фостеровское объяснение того, почему он отправляет свои работы печатать за границу. “Я посылаю их за море, поскольку здешние печатники требуют пять сотен фунтов за то, чтобы напечатать первый том и сделать оттиски с меди; а за морем это было сделано для меня бесплатно и так, как я сам пожелал...”.⁸ Хотя Фладд опубликовал очень много книг, иллюстрированных гравюрами, за границей, это замечание наверняка относится именно к *Utrisque Cosmi... Historia*, оба тома которой снабжены замечательными гравюрами.

Иллюстрации были чрезвычайно важны для Фладда, поскольку они частично выполняли его задачу — представить собственную философию визуально или “иероглифически”. Этот аспект философии Фладда поднимается в его полемике с Кеплером, когда математик язвительно насмехается над его “картинками” и “иероглифами”, а также “герметической манерой” обращения с числами, противопоставляя ей подлинно математические диаграммы в собственных работах.⁹ Рисунки и иероглифы Фладда зачастую чрезвычайно сложны; предметом особой его заботы было точное их соответствие запутанному тексту. Каким образом Фладд сообщал в Германию издателям и граверам свои требования к иллюстрациям?

Если Фладду нужен был надежный посредник для переправки текста и материалов к иллюстрациям в Оппенхейм, под рукой оказывался Михаил Майер. Этот человек, который принадлежал кругу императора Рудольфа II, был твердо убежден в существовании розенкрейцеров и верил, что он сам — один из них. Рассказывали, что именно он побудил Фладда к написанию *Tractatus Theologo-philosophicus*, посвященный братьям Розы и Креста и опубликованный де Бри в Оппенхейме.¹⁰ Кроме того, видимо, Майер же и дос-

⁸ *Ibid.*, p. 21–22. “Ответ на губку Фостера”, единственная книга, которую Фладд опубликовал в Англии, была воспринята как сочинение, значимое не только для Англии, но и участвующее в международной дискуссии, поскольку латинская ее версия была опубликована в Гауде в 1638 году.

⁹ См. G. B. and H. T., p. 442–443.

¹⁰ См. J. B. Craven, *Count Michael Maier*, Kirkwall, 1910, p. 6.

тавил эту работу в Оппенгейм.¹¹ Майер часто выезжал из Англии в Германию, и примерно в то же время в Оппенгейме у де Бри выходили его собственные книги.¹² А значит, Майер и был тем надежным представителем Фладда в Оппенгейме, который мог так доставить туда материалы к иллюстрациям, чтобы они были опубликованы “как того бы желал” автор.

То, что система театра памяти иллюстрирована, имеет особый смысл, и в следующей главе перед нами встанет проблема, в какой мере в этих иллюстрациях отражены некие реальные подмости, находившиеся в Лондоне.

Резюмируя эту краткую предысторию *Utrisque Cosmi... Historia*, можно сказать, что эта книга находилась в русле герметико-каббалистической традиции Ренессанса; что она завершала традицию во времена “розенкрейцеровского” фурора; что в ее посвящении предпринимались попытки заручиться поддержкой Якова I в пользу традиции; что взаимодействие между Фладдом в Англии и его издателем в Германии могло осуществляться через Михаила Майера или посредством связей предприятия де Бри в Англии, которые были установлены ранее, в процессе издательской деятельности.

Обозревая эту важную саму по себе историческую обстановку, в которой появилась книга, необходимо учитывать, что в ней содержится оккультная система памяти, “Печать” памяти, запутанность и таинственность которой достойна самого Бруно.

К искусству памяти Фладд обращается во втором томе “Истории двух миров”, в котором говорится о человеке как микрокосме и где он описывает то, что сам называет “тех-

¹¹ См. Craven, *Doctor Robert Fludd*, p. 46.

¹² *Atalanta fugiens* Майера с замечательными иллюстрациями была опубликована Иоганном Теодором де Бри в Оппенгейме в 1617 году; то же издательство выпустило в 1618 г. его *Viatorum hoc est de montibus planetarum*.

Нужно заметить, что деловые связи фирмы де Бри в Англии были налажены, скорее всего, старшим де Бри (Теодором де Бри), который опубликовал в *America* гравюры с рисунков Джона Уайта. Теодор де Бри был в Англии в 1587 году, когда собирал материалы и иллюстрации для издания альманаха первооткрывателей.

нической историей микрокосма”, т. е. те техники или искусства, которые применялись микрокосмом. Содержание части в самом начале ее представлено в зрелой форме. Над человеком, микрокосмом, сияет треугольник славы, указывающий на его божественное начало; у ног его — обезьяна, излюбленный символ Фладда для обозначения искусства, в котором человек имитирует или отображает природу. Сегменты круга обозначают искусства или техники, к которым следует обращаться и к которым Фладд действительно обращается в оговариваемом порядке в последующих главах. Это: Предсказательство, Геомантия, Искусство памяти, Генетлиология (искусство составления гороскопов), Физиогномика, Хиромантия, Пирамиды наук. Искусство памяти обозначено пятью *loci* памяти с образами на них. Контекст, в который поставлено искусство памяти, говорит о том, что его места и образы — это дверь, ведущая к диаграмме гороскопа, на которой изображены знаки зодиака. Все магические и оккультные искусства поставлены в ряд, в который включены также предсказательство, вызывающее мистические и религиозные коннотации и пирамиды, — символ, каким Фладд обозначал восходящее и нисходящее движения, или взаимосвязь между божественным, духовным и земным, телесным.

Главу о “науке о духовном припоминании, вульгарно называемой *ars memoriae*”¹³ предваряет иллюстрация, изображающая это искусство (ил. 15). Мы видим человека, в передней части головы которого — “око воображения”; позади него — пять мест памяти с образами. Группы мест памяти у Фладда всегда состоят из пяти, мы убедимся в этом чуть позже; диаграмма также иллюстрирует его принцип преобладания одного образа в группе мест памяти. Основным образом здесь является обелиск; остальные — это: Вавилонская башня, Товий и Ангел, Корабль и Страшный Суд, — здесь изображаются проклятые, катящиеся в пасть Ада, что в этой поздней ренессансной системе является реликтом, восходящим к средневековой добродетели, памяти об Аде посредством искусной памяти. Эти пять образов никак не разъясняются, и о них ничего не говорится в после-

¹³ *Utrisque Cosmi... Historia*, II, 2, p. 48 и далее.

дующем тексте. Я не знаю, должны ли они прочитываться аллегорически: обелиск как египетский символ “внутренней записи” искусства, которое преодолет вавилонское смещение и поведет своего художника, под сенью ангела, к спасению в религии. Возможно, что такое прочтение несколько надуманно и за отсутствием какого-либо разъяснения у Фладда лучше оставить эти образы неразъясненными.

Дав несколько обычных определений искусной памяти, Фладд посвящает отдельную главу¹⁴ разъяснению различия, которое он устанавливает между двумя типами искусства, — для него весьма существенна разница между тем, что он называет “круглым искусством (*ars rotunda*)” и “квадратным искусством (*ars quadrato*)”.

Дабы в совершенстве исполнить искусство памяти, воображение действует двумя способами. Первый путь лежит через то, что оформляется отдельно от телесных вещей, через идеи, такие как дух, тени (*umbrae*), души и так далее, также ангелы, к помощи которых мы в первую очередь прибегаем в нашем *ars rotunda*. Мы употребляем слово “идеи” не в том же смысле, что и Платон, который обычно обозначал им мышление Бога, но в том, что они не составлены из четырех элементов, то есть для того, чтобы сказать о вещах духовных и легко постижимых воображением; например, ангелы, демоны, изображения звезд, образы богов и богинь, которым приписываются небесные энергии и которые причастны более духовной, нежели телесной природе; также добродетели и пороки, замышленные в воображении и воплощенные в тенях, последние принимались также за демонов.¹⁵

“Круглое искусство”, следовательно, опирается на магические или талисманские образы, изображения звезд; на “изваяния” богов и богинь, одушевляемых небесными инфлюенциями; на образы добродетелей и пороков, как в старом средневековом искусстве, но теперь эти образы наделяются “демонической” или магической силой. Фладд классифицирует образы по степени их силы, эту же процедуру постоянно совершал Бруно.

“Квадратное искусство” использует образы телесных вещей, людей, животных, неодушевленных предметов. Когда это образы людей или животных, они действенны, вовле-

¹⁴ *Ibid.*, p. 50.

¹⁵ *Ibid.*, loc. cit.

каются в определенную активность. “Квадратное искусство” выглядит как обычное искусство памяти, в котором используются действенные образы *Ad Herennium* и, по-видимому, “квадрат” — поскольку в качестве мест здесь также используются строения или комнаты. Эти искусства, круглое и квадратное, есть два единственно возможных искусства памяти, утверждает Фладд.

Память возможно укрепить лишь искусственно: либо с помощью медикаментов, либо деятельностью воображения, устремленного в круглом искусстве к “теням”, или же обращенного к образам отдельных вещей в квадратном искусстве.¹⁶

Практика круглого искусства, хотя оно и совершенно отличается от искусства “кольца Соломона”, молва о котором застала Фладда в Тулузе (и которое, должно быть, было связано с черной магией), требует все же, как он говорит, содействия демонов (в смысле демонических сил, а не демонов Ада), или метафизической деятельности Святого Духа. И необходимо, чтобы “воображение было сопричастно метафизическому акту”.¹⁷

Многие, продолжает Фладд, предпочитают квадратное искусство по причине его доступности, однако круглое искусство бесконечно его превосходит. Поскольку круглое искусство “естественно” опирается на “естественные” места и по природе своей приложимо к микрокосму. Тогда как квадратное искусство “искусственно” задействует искусственно созданные места и образы.

В следующей, очень большой главе Фладд выступает против использования в квадратном искусстве “воображаемых мест”.¹⁸ Чтобы яснее понять эту полемику, нам нужно

¹⁶ *Ibid.*, p. 50–51.

¹⁷ *Ibid.*, p. 51. Магическое искусство памяти, о котором Фладд слышал в Тулузе, называлось *Ars Notoria*. Фладд каким-то образом мог быть знаком с Жаном Белотом, сочинения которого по хиромантии, физиогномике и искусству памяти были к тому времени опубликованы во Франции (о Белоте см. Thorndike, *History of Magic and Experimental Science*, VI, p. 360–363). Магическая искусная память Белота, в которой он упоминает Луллия, Агриппу и Бруно, перепечатана в издании его *Oeuvres*, Lyons, 1654, p. 329 и далее).

¹⁸ *Utrisque Cosmi... Historia*, II, 2, p. 51–52.

вспомнить, что различие между “реальными” и “воображаемыми” местами памяти имеет долгую историю и начало ее лежит в трактате *Ad Herennium* и других классических источниках. “Реальные” места — это действительно существующие строения, которые так или иначе используются при создании мест в обычной мнемотехнике. “Воображаемые” места — это вымышленные места или образы всякого рода, о которых автор *Ad Herennium* говорит, что их можно привлекать, когда реальных мест недостаточно. Разделение на места “реальные” и “воображаемые” проводится и в средневековых трактатах о памяти, и там его подробное истолкование осуществляется в соответствии с предметом. Фладд радикально настроен против применения “воображаемых” строений в квадратном искусстве. Они запутывают память и прибавляют ей лишние задач. Всегда следует опираться на реальные места и реальные строения. “Некоторые из тех, кто искушен в этом искусстве, стремятся располагать квадратное искусство во дворцах вымышленных или созданных воображением; то, что такое желание по сути не приносит удобства, мы сейчас кратко разъясним”.¹⁹ Так начинается глава, направленная против употребления в квадратном искусстве воображаемых мест. Эта глава может иметь особую значимость, ведь если столь твердо отстаиваемое убеждение против воображаемых мест подлинно, строения, которые Фладд описывает в своей системе памяти, будут “реальными” строениями.

Полагая различие между *ars rotunda* и *ars quadrata*, а также определенными родами образов, которые следует применять в каждом из них, и разъясняя, почему на его взгляд *ars quadrata* должно опираться исключительно на реальные строения, Фладд постепенно переходит к изложению своей системы памяти.²⁰ Последняя есть соотношение круга и квадрата. Базируясь на круглых небесах, зодиак и сферы планет соотносятся с ними посредством строений, которые должны располагаться в небесах; эти строения заключают в себе места и образы памяти, которые будут, по определению наделены астральными силами, поскольку органически соот-

¹⁹ *Ibid.*, p. 51.

²⁰ *Ibid.*, p. 54 ff.

несены со звездами. Мы встречались с подобного рода вещами. По сути, идея та же самая, что и в бруновских “Образ-ах”,²¹ где группы *atria*, покоев и “полей” плотно заполнены образами, которые активны, поскольку органически вплетены в его “круглое искусство”; в тех образах присутствовали боги и богини и им приписывались небесные деяния. В “Печатах”, опубликованных в Англии на тридцать шесть лет раньше книги Фладда, Бруно также проводит различие между тем, что у Фладда названо круглым и квадратным искусствами.²²

Особенность и броскость Фладдовой системы памяти в том, что строения памяти, которые должны располагаться на небесах и вписываться в эту новую соотнесенность круглых и квадратных искусств есть то, что он называет “театрами”. Но под словом “театр” он понимает не то, что мы обычно называем театром, то есть строение со сценой и зрительным залом. Он имеет в виду сцену. Истинность утверждения, что описываемый Фладдом театр есть сцена, будет достаточно доказана ниже. Однако уже сейчас будет полезным сказать об этом, до того как мы приступим к системе памяти.

“Общим местом” *ars rotunda*, заявляет Фладд, является “эфирная часть мира, то есть небесные круги, следующие за восьмой сферой и оканчивающиеся сферой луны”.²³ Это положение проиллюстрировано в диаграмме (ил. 16), где показана восьмая сфера, то есть зодиак, на ней располагаются знаки зодиака, а рядом с нею — семь кругов, обозначающие сферы планет и центральный круг, сфера элементов. Эта картина, говорит Фладд, воспроизводит “естественный” порядок мест памяти, располагающихся в зодиаке, а также темпоральный закон, по которому движение сфер осуществляется во временном порядке.²⁴

В Овне изображены два небольших строения. Это миниатюрные театры, или сцены. Такие театры, с парой дверей в глубине сцены, ни разу не встречаются на последующих иллюстрациях и не упоминаются в тексте. В ок-

²¹ См. выше, с. 311 и далее.

²² См. выше, с. 316.

²³ *Utrisque Cosmi... Historia*, II, 2, p. 54.

культной системе памяти всегда много неразъясненных лакун, и мне непонятно, почему Фладд позже нигде не упоминает об этих двух театрах. Я могу лишь предположить, что они изображены здесь, на космической диаграмме, ради демонстрации выдвигаемого положения, представляющего принцип настоящей системы памяти, в которой будут задействованы театры — строения, содержащие в себе *loci* памяти, атрибут *ars quadrata*, и располагаемые на великом общем месте *ars rotunda*, в зодиаке.

На одной из страниц книги изображается диаграмма небес, а на следующей за нею — гравюра театра (ил. 17). Диаграмма и рисунок театра расположены на одном развороте, так, что когда книга закрыта, небеса накрывают театр. Театр этот, как уже было сказано, не весь театр, а только сцена. Сцена, которую мы видим на рисунке, есть *frons scaenae*, к ней пять выходов, как и у классической. Но то, что нам представлено, не является, однако, классической сценой. Это — елизаветинская или яковинская многоуровневая сцена. Три выхода располагаются на первом уровне; два из них имеют форму арок, а центральный закрывается массивными дверьми, которые на рисунке приоткрыты. На верхнем уровне расположены два входа. Они выходят на зубчатую террасу. Отличительная черта этой сцены — в центре нее находится ниша, или верхний этаж комнаты. Рисунок театра Фладд предваряет такими словами:

Театром я называю (такое место, в котором) показаны всякие действия слов, предложений, частей речи или субъектов, как ставятся трагедии и комедии в публичном театре.²⁵

Фладд намерен использовать театр как систему мест памяти для запоминания слов и вещей. Но сам по себе театр подобен “публичному театру, где ставятся трагедии и комедии”. Те деревянные театры, в которых игрались пьесы Шек-

²⁴ Эту основную диаграмму круглого искусства интересно сравнить с изображением на титульном листе *Utrisque Cosmi... Historia*, где изображено течение времени: канат, обвитый вокруг макрокосма и микрокосма, тянет Время. Этот рисунок, на котором микрокосм изображен внутри макрокосма, помогает понять, почему круглое искусство памяти является естественным для микрокосма.

²⁵ *Utrisque Cosmi... Historia*, II, 2, p. 55.

спира и других, назывались “публичными театрами”. Принимая во внимание твердое убеждение Фладда в нежелательности использования “воображаемых мест”, не должны ли мы предположить, что он изображает перед нами реальную сцену публичного театра?

В этой главе есть иллюстрация, названная “Описание восточного и западного театров”, что означает, что существует два театра, “восточный” и “западный”, которые одинаковы по плану, но различны по оттенку. Восточный театр должен быть светлым, ярким и сияющим, поскольку он будет представлять действия, совершающиеся днем. Западный театр будет темным, черным и затененным, ночным. Оба должны располагаться в небесах и обозначать, видимо, дневной и ночной “дома” планет. Должны ли существовать восточный и западный театры отдельно для каждого зодиакального знака? Следует ли их размещать так, как те две небольшие сцены в Овне, которые мы видели на плане, и не для одного знака, а по всему небесному кругу? Скорее всего, так. Однако мы находимся в царстве оккультной памяти, и нелегко проследить, как эти театры должны были действовать в небесах.

Ближайшее здесь сравнение — система Бруно в его “Образях”, где сложный ряд комнат памяти, содержащих места и образы памяти (то, что Фладд называет “квадратным искусством”) соединен с круглой, или небесной, системой. Так же примерно (как мне кажется), Фладдовы театры — это комнаты памяти, которые, располагаясь в зодиаке, должны соединяться в круглое небо. Если его намерение состоит в том, чтобы по два таких театра поместить к каждому знаку, тогда театр, изображение которого помещено в книге, — это одна из двадцати четырех одинаковых комнат памяти. Восточный и западный, или дневной и ночной, театры превращают время в систему, связанную с круговым движением неба. Определенно, это в высшей степени оккультная или магическая система, основанная на вере в существование взаимосвязи между макрокосмом и микрокосмом.

В нише театра начертано: THEATRUM ORBI. Поскольку Фладд и его высококлассный гравер, конечно же, знали латынь, с трудом верится, что здесь ошибка и следует читать THEATRUM ORBIS. Я полагаю (хотя здесь нельзя быть уверенным), что дательный падеж употреблен умышленно и

поэтому надпись обозначает, что это не “Театр Мира”, но один из театров или сцен, которые следует расположить рядом или в мире, то есть в небе, которое изображено на соседней странице.

“В каждом театре будет по пять дверей, на равных промежутках одна от другой, назначение коих мы разъясним позднее”,²⁶ говорит Фладд. Таким образом, наличие пяти дверей или выходов, которые видны на рисунке, подтверждается в тексте. Изображение и текст в этом случае согласованы. Назначение дверей, которое Фладд разъясняет ниже, состоит в том, что они выполняют роль пяти *loci* памяти, и они связаны с пятью колоннами, о которых сказано, что они располагаются напротив.²⁷ Основания пяти колонн изображены на переднем плане рисунка “театра”. Одно круглое, следующее за ним — квадратное, центральное имеет форму шестиугольника, а затем снова квадратное и круглое. “Должно возвести пять колонн, различных по форме и цвету. Крайние имеют форму круглую и цилиндрическую; срединная колонна будет составлять шестиугольную фигуру; и те, что между крайними и центральной, — квадратные”.²⁸ Здесь рисунок также соответствует тексту, поскольку формы колонн расположены в указанном порядке.

Колонны, продолжает Фладд, различаются по цвету и соответствуют “цветам дверей напротив них”. Двери используются как *loci* памяти и должны запоминаться по различию в цвете. Первая дверь будет белой, вторая красной, третья зеленой, четвертая синей, пятая черной.²⁹ На соответствие дверей и колонн, возможно, указывает и зубчатая форма террасы, изображенной на рисунке. Мне непонятно, как это соответствие должно осуществляться в деталях, однако ясно, что главная центральная дверь первого уровня должна соответствовать главной центральной колонне шестиугольной формы, а остальные четыре двери — четырем круглым и квадратным куполам.

²⁶ *Ibid.*, *loc. cit.*

²⁷ *Ibid.*, p. 63.

²⁸ *Ibid.*, *loc. cit.* Хотя Фладд говорит здесь о “полях” (*prata*), он имеет в виду пять дверей — полей, или мест, памяти.

²⁹ *Ibid.*, *loc. cit.*

Расположение десяти мест, пяти дверей и пяти колонн во всех театрах предназначено для запоминания слов и вещей во фладдовой магической системе памяти. Хотя он не упоминает в этой связи правил *Ad Herennium*, очевидно, что он удерживал их в уме. Промежутки между дверьми оставлены, чтобы удобно было создавать места памяти. Колонны различны по форме, и поэтому они не будут смешиваться в памяти. В *Ad Herennium* не говорится, что запоминание различных по цвету *loci* придаст памяти четкость, однако замечания по этому поводу часто встречаются в трактатах о памяти.

Система работает, будучи сцеплена со звездами, или, вернее, с “принципиальными идеями”, как Фладд называет их в главе об отношении планет со знаками зодиака.³⁰ Эта глава дает системе небесное основание; и она идет сразу за главой о пяти дверях и пяти колоннах в театрах памяти. Небеса действуют вместе с театрами, и театры причастны небесам. Круглое и квадратное искусства соединяются, чтобы скрепить память, то есть необычайно сложную систему памяти, печатью. Фладд никогда не употребляет слова “печать”, однако несомненно, что его система носит бруновский характер.

В тексте даны иллюстрации к еще двум “театрам” (ил. 18a, b). Они не составлены из сцен различных уровней, как главные театры, но больше похожи на комнаты без одной стены, так что наблюдатель может видеть их внутреннее пространство. Параллельно они связаны с главными театрами — башенки на их стенах выполнены в том же стиле, что и зубчатые террасы последних. Эти второстепенные театры также должны выполнять роль мест памяти. В одном из них три двери, в другом — пять; в последнем имеется также похожая система колонн, обозначены их основания, колонны связаны с дверями, как в главных театрах. Второстепенные театры связаны с основными, и посредством них — с небесами.

Мы рассказали о “местах” в системе Фладда; ее основное “место” — это небеса, с которыми, в роли комнат памяти,

³⁰ *Ibid.*, p. 62.

связаны театры. Однако что же со вторым аспектом памяти, с “образами”? Что о них говорит Фладд?

В качестве основных или небесных образов Фладд использовал талисманские или магические образы, подобные тем, которые Бруно поставил в центральный круг “Теней”. На плане небес показаны образы зодиакальных знаков и характеров планет, но здесь отсутствуют образы декад, планет, домов и т. д. Мы, однако, можем предполагать, что Фладд представлял себе непрерывной линией этих образов, когда в той же главе о “порядке начал идей в сферах планет” он, разбирая прохождение Сатурна по зодиаку, приписывает этой планете различные образы в разных знаках и говорит, что то же самое можно проделать и с другими планетами.³¹ То есть в “круглой” части искусства следовало использовать небесные или магически действенные образы.

Вслед за главой об образах “принципов идей” идет глава о “менее принципиальных образах”, которые должны располагаться на дверях и колоннах театров. Эти образы предназначены для использования в “квадратной” части искусства. Создавать их следует в соответствии с правилами построения броских образов *Ad Herennium*, который Фладд цитирует, но в его магической системе эти образы должны наделяться магическими свойствами. Среди ряда театральных образов существует, например, такой: Ясон, изображаемый с золотым руном в руках, Медея, Парис, Дафна, Феб. Другая пятерка, это: Медея, собирающая магические гербы, — на белой двери; Медея, убивающая своего брата, — на красной; и Медея в других ее аспектах — на остальных дверях.³² Есть и другой ряд пяти образов Медей;³³ так же с образами Цирцеи. Чары этих колдуний призваны оказать системе значительную поддержку.

Как и Бруно, Фладд глубоко погружается в сложноплетения древних трактатов о памяти, которые встраиваются в магическое средоточие системы и делают ее еще более непроницаемой. В алфавитном порядке даются перечни имен и вещей, в манере, напоминающей о книгах Ромберха и

³¹ *Ibid.*, loc. cit.

³² *Ibid.*, p. 65.

³³ *Ibid.*, p. 67.

Росселия, но здесь подобные перечни порождают таинственность, поскольку принадлежат оккультному искусству. В перечнях, которые дает Фладд, перечисляются все основные мифологические фигуры, а также пороки и добродетели — перечни последних сквозь завесу этой невероятной путаницы напоминают нам об искусной памяти Средневековья.

На самом деле, Фладд достаточно отчетливо демонстрирует свою привязанность к традиции древних трактатов о памяти, когда дает образцы иллюстрированных “наглядных алфавитов”.³⁴ Наглядный алфавит был своего рода опознавательным знаком старых трактатов о памяти. В общих чертах разработанный уже, вероятно, Бонкомпаньо в XIII веке, он встречается снова и снова у Публия, Ромберха, Росселия и позднее.³⁵ Бруно, хотя и не изображал наглядных алфавитов, часто ссылался на них или описывал словесно.³⁶ Алфавиты Фладда указывают, что он, как и Бруно, свою необычайную печать памяти рассматривал в преемственности со старой традицией памяти.

Короче говоря, система памяти Фладда очень похожа, как мне думается, на одну из бруновских систем. Это то же самое отчаянное усилие в деталях соединить искусство памяти с небом, и усилие это нацелено на создание всеобщей миро-отражающей системы. Помимо общего плана множество мелких деталей напоминает здесь о системе Бруно. Для обозначения мест памяти Фладд пользуется терминами “покои” и “поля”, которые часто употреблял Бруно. Фладд, однако, не стремится сблизиться с луллизмом,³⁷ и он в отличие от Бруно не захвачен “тридцаткой”. Наиболее близкой ему бруновской системой мне представляется система “образов”, в которой сокрыта та же попытка увязать сложнейшие ряды комнат памяти с небесной структурой. Как Бруно свои

³⁴ Он также приводит примеры образов для запоминания чисел — дань старой традиции. Примеры памятных мест с расположенными на них образами для чисел он дает в разделе “De Arithmetica Memoriali” первого тома книги (*Utrisque Cosmi... Historia*, I, 2, p. 153 ff).

³⁵ См. выше, с. 153 и далее.

³⁶ См. выше, с. 317.

³⁷ Хотя образ Луллия появляется у него как памятный образ, представляющий алхимию (*Utrisque Cosmi... Historia*, II, 2, p. 68).

атрии, Фладд использует “театры” как комнаты памяти, в качестве архитектурного, или “квадратного”, аспекта памяти, совмещенного с “круглыми” небесами.

“Театр” или сцена с пятью дверями, которые надлежит использовать как места памяти, это ведущая тема системы в целом. Общий набросок ее мы видим уже в предваряющей всю работу иллюстрации (ил. 15), где изображен человек, оком воображения созерцающий пять мест памяти и пять образов на них.

Фладд вроде бы сам дает понять, что искусству памяти он обучался во Франции. В молодости он побывал в нескольких европейских странах и какое-то время провел на юге Франции. В разделе *Utrisque Cosmi... Historia*, отведенному искусству геомантии, он сообщает, что занимался геомантией в Авиньоне зимой 1601–1602 года, потом покинул этот город и переехал в Марсель, где наставлял Дюка де Гиза и его брата в “математических науках”.³⁸ Видимо, о том же периоде своей жизни Фладд вспоминает в начале главы об искусстве памяти, когда говорит, что впервые заинтересовался этим искусством в Ниме; совершенствовал он владение этим искусством в Авиньоне; когда же в Марселе он преподавал “математические науки” Дюку де Гизу и его брату, этих знатных мужей он обучал и искусству памяти.³⁹

Следовательно, когда Фладд находился во Франции, у него была возможность услышать и о Театре Камилло и о бруновских рабах. Однако “Печати” были опубликованы в Англии, и Диксоно еще долго после отъезда своего учителя преподавал искусство памяти в Лондоне. А значит, в Англии

³⁸ *Utrisque Cosmi... Historia*, I, 2, p. 718–720. В статье С. Н. Josten, *Robert Fludd's theory of geomancy and his experiences at Avignon in the winter of 1601 to 1602*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XXVII (1964), p. 327–335 рассматривается геомантическая теория, которую Фладд излагает в *Utrisque Cosmi... Historia*.

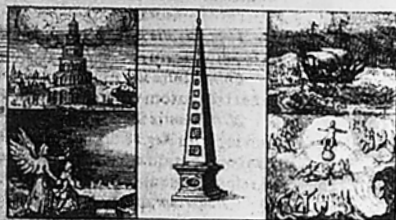
³⁹ *Ibid.*, II, 2, p. 48.



TRACTATUS PRIMI.
SECTIONIS II.
PORTIO III.

De animæ memorativæ scientia, quæ
vulgo ars memoriæ vocatur.

A R S M E M O R I Æ.

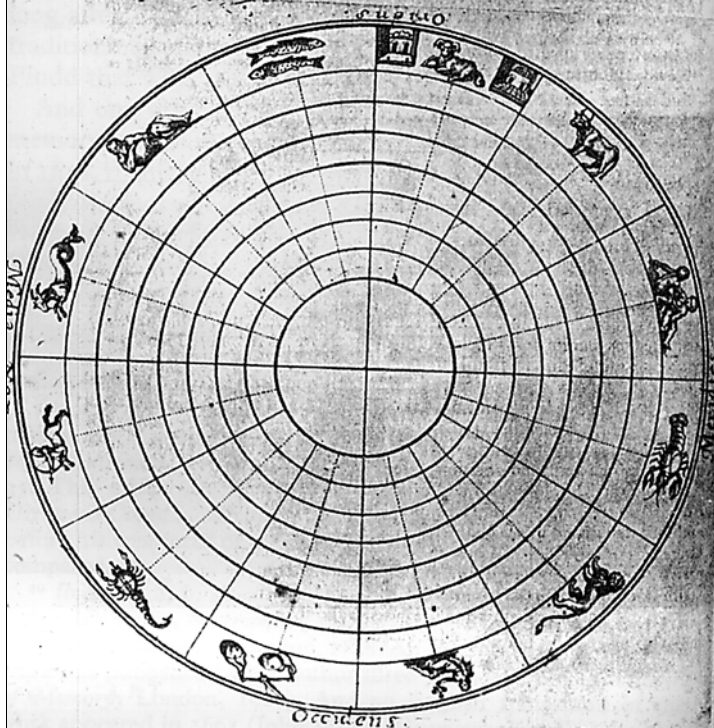


15. Первая страница из *Ars memoriae* книги Роберта Фладда *Utrisque Cosm... Historia*, том второй, Оппенгейм, 1619.

C A P. IX.

*De loco communi artis rotundæ, deque ejus partitione in propriis
locis pro vocabulorum recordatione.*

Locus communis artis rotundæ est pars mundi æthereæ, scilicet orbes celestes, numerando ab octava sphaera, & finiendo in sphaera Lunæ. Partitionem autem ejus dupliciter fecimus; unam scilicet ratione loci & ordinis, quæ eum naturaliter primum secundum Zodiaci distinctionem in duodecim, & quales partes distribuimus, quas signa coelestia Astrologi vocaverunt; Alteram verò ratione temporis, in qua fit subdivisio: Nam, quia primum mobile, cursum suum raptum uno die naturali perficit (ab oriente nempe in occidentem) idcirco quælibet diei hora respondet quinque Zodiaci gradibus, quod quidem spatium est omnidia signi pars. Signi autem longitudo delineat motum Solis quantitate unius horæ diei. Peracto Zodiaco vel octava sphaera incipiendum cum coelo Saturni, & sic in cæteris peripheria coeli medii versus sphaeram ignis descendendo, ut in figura sequenti explicatur.



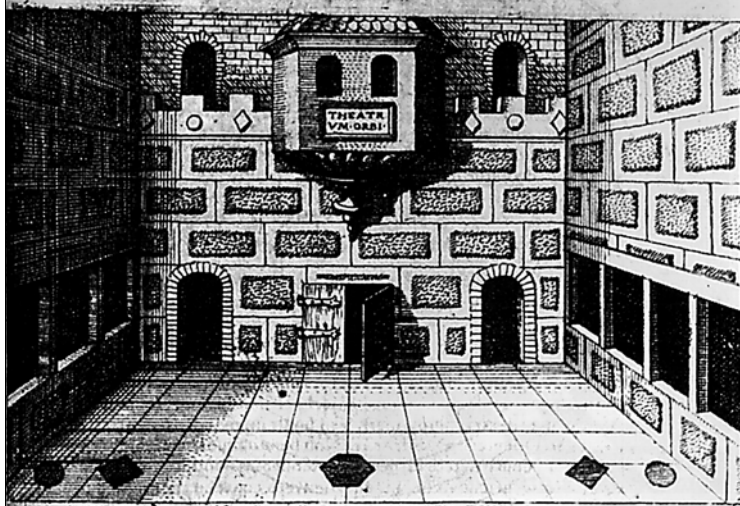
DE ANIM. MEMORAT. SCIENT. 35

Loci iterum temporales sunt duplices, cum alius sit orientalis, qui scilicet in eodem signo orientalem mundi plagam respicit, atque hunc locum theatro albo impleri imaginabimur: Alius vero occidentalis, sive occidentalis signi portio, in qua ponetur theatrum quoddam nigrum, de quo postea dicemus.

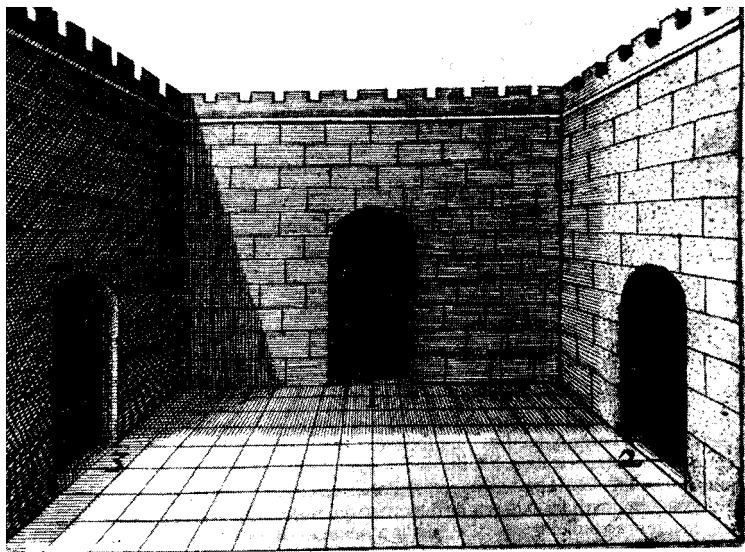
C A P. X.

De theatri orientalis & occidentalis descriptione.

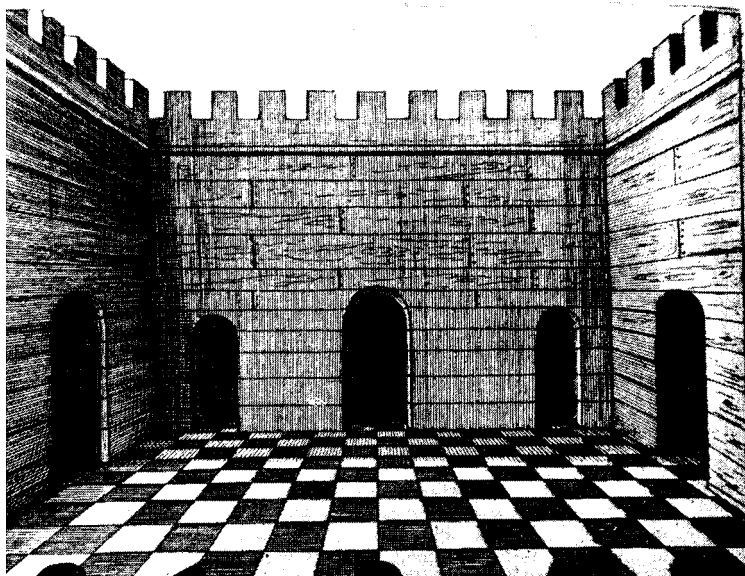
Theatrum appello illud, in quo omnes vocabulorum, sententiarum, particulatum orationis seu subiectorum actiones tanquam in theatro publico, ubi comœdiæ & tragœdiæ aguntur, demonstrantur. Huiusmodi theatrorum speciem unam in puncto orientis sitam esse imaginabimini; quæ realis seu corporea, sed quasi vapore æthereo consideranda erit: Sitque illa theatri umbra similitudinibus spirituum agentium repleta. *Primum* ergo theatrum habebit colorem album, lucidum & splendidum, præ se ferens diem, diurnasque actiones. Quare in oriente collocabitur, quia Sol ab Oriente se attollens diem incipit, claritatemque mundo poscitur: *Secundum* verò fingeretur imbutum colore nigro, fusco & obscuro: illudque in Occidente positum imaginaberis, quia Sol in Occidente exiens noctem & obscuritatem brevi venturam denunciat. Quolibet autem horum theatrorum habebit *quinque portas* ab invicem distinctas, & ferè æquidistantes, quarum usus postea demonstrabimus.



C A P.



18а. *Вспомогательный театр.*



18б. *Вспомогательный театр*

существовала традиция бруновской искусной памяти и Фладд мог приобщиться к ней и там.

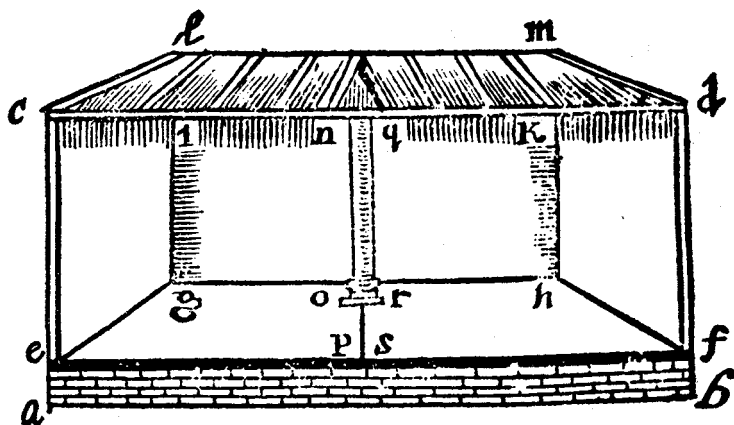


Рис. 10. Театр Памяти или Вместилище.
Из книги Дж. Виллиса Мнемоника, 1618 г.

Не могла ли на систему Фладда оказать непосредственное воздействие работа, вышедшая в Англии в 1618 году, то есть за год перед опубликованием, в 1619-м, той части *Utrisque Cosmi... Historia*, в которой заключена система памяти? Этой работой была *Mnemonica; sive Ars reminiscendi* Джона Виллиса,⁴⁰ в которой описана система памяти, сложенная из цепочек одинаковых “театров”. Виллис дает иллюстрацию одного из “театров”, или, как он их еще называет, “вместилищ” (рис. 10). Это одноэтажное строение, в котором отсутствует одна из стен, так что наблюдателю оно видно изнутри; колонной близ задней стены оно поделено на две половины. Такое деление дает Виллису две комнаты памяти, в которых он запоминает *loci*. Представляя в воображении вместилища, их следует различать по цвету, чтобы они не сливались в памяти; и в образах памяти должно быть нечто, что напоминало бы о цвете того театра, которому они принадлежат. Виллис приводит примеры образов, которые нужны в “золо-

⁴⁰ John Willis, *Mnemonica; sive Ars Reminiscendi: e puris artis naturaeque fontibus hausta* . . . London, 1621.

том” театре, чтобы напомнить человеку о том, как ему вести себя на рынке:

Перво-наперво ему нужно позаботиться о том, чтобы узнать рыночные цены на зерно. А посему будем считать, что на первом месте первого Вместилища он видит торговцев с мешками пшеницы, а на передней сцене видит крестьянина, одетого в желтовато-коричневую одежду, в сапогах, пересыпающего пшеницу из мешка в бушель, ушки или рукояти которого сделаны из чистого золота; посредством такого представления Идея обретает цвет золотого Вместилища, коему приписывается...

Во-вторых, ему следует позаботиться о покосе лугов. Поэтому на второе место первого Вместилища поставим трех или четырех косарей, заправляющих свои косы с золотыми лезвиями, что согласуется с цветом Вместилища... Связь Идеи с последним соотносится с общей ситуацией, ведь обе идеи располагаются на сцене первого Вместилища...⁴¹

Все это выглядит как исключительно рациональное применение искусства как непосредственной техники запоминания; применение метода будет весьма эффективным, если его использовать как некий внутренний список покупок, когда, как выражается автор, “мы лишены помощи бумаги, чернил или закупочных книг”.⁴² Очевидно, однако, сходство с рядами “театров” Фладда, с их колоннами и комнатами памяти. Кроме того, прямым источником для создания ужасающих театров Дня и Ночи мог стать совет Виллиса: “вещи, которыми загружена была память днем, следует перебрать перед тем как заснуть; вещи, обременявшие ночью, нужно перебрать сразу после сна”.⁴³

Бруно, как правило, брал рациональную систему памяти и “окультуривал” ее в магическую; мы видели, как он проделывал это снова и снова. Возможно, то же самое Фладд сделал с виллисовскими рядами того, что он называет “театрами”, “комнатами памяти”; он наделяет их магическим действием, соединяя с зодиаком. И напротив, когда мы вспоминаем, что примерно в то же время во Франции, Пепп “раскрывал” Шенкеля,⁴⁴ обнаруживая в его явно рациональ-

⁴¹ Willis, *The Art of Memory*, 1621 trans., p. 58–60.

⁴² *Ibid.*, p. 28.

⁴³ *Ibid.*, p. 30.

⁴⁴ См. выше, с. 372 – 374.

ных положениях искусства памяти оккультный подтекст, мы задаемся вопросом, содержалось ли в системе Шенкеля что-то такое, во что не упирался бы взгляд в “Мнемонике” Виллиса? Я не берусь здесь решать эту небольшую проблему, однако на нее следовало указать, учитывая, что искусство памяти, опирающееся на группы “театров” или сцен-комнат памяти, было известно в Англии за год до опубликования системы Фладда, что является немаловажным фактом, который может позволить увидеть, что не только в далеких своих странствиях Фладд мог услышать об искусстве памяти.

Во всяком случае, Фладдова система памяти возвращает нас на много лет назад, в то время, когда развернулась дискуссия о Метродоре из Скепсиса, использовании в искусной памяти зодиака со всем, что в нее входило. Будь Уильям Перкинс жив тогда, когда вышла книга Фладда, он с точностью узнал бы в ней “нечестивое искусство памяти” “Скепсиса”.

Критикуя Фладда, Мерсенн однажды замечает, что два Фладдовых мира основываются на неподтвержденном “египетском” учении (то есть учении *Hermetica*) о том, что человек заключает в себе мир, и на утверждении “Меркурия” (в “Асклепии”), что человек есть величайшее чудо и подобен Богу. Мерсенн справедливо указывает здесь на герметическое основание двух миров Фладда.⁴⁵ Поскольку у Фладда человек как микрокосм потенциально содержит в себе мир, он способен отобразить его внутри себя. Его оккультное искусство памяти есть попытка воспроизвести или воссоздать отношения макрокосма-микрокосма через установление, составление или сотворение в памяти микрокосма осознания мира, который он в себе заключает, мира, который есть образ макрокосма и образ Бога. Попытка осуществить это, посредством астральных образов оккультного искусства памяти перемещая внутри человека звезды, есть основа всех героических усилий Бруно, за которым следует Фладд.

И все же, хотя и Бруно и Фладд выводили свои оккультные системы памяти из герметических философий, эти системы не одинаковы. Точка зрения Фладда, совпадающая с

⁴⁵ Marin Mersenne, *Questiones celeberrimae in Genesim*, Paris, 1623, cols. 1746, 1749. Cf. G. B. and H. T., p. 437.

воззрениями раннего Ренессанса, в соответствии с которыми “три мира”, или плана творения в целом — мир элементов, небесный мир и мир наднебесный — это христианская точка зрения, поскольку наднебесный мир здесь идентифицируется с христианской иерархией ангелов Псевдионисия. Это позволяет в единой системе расположить ангелов христианства и вершину Троицы. Этому воззрению придерживался Камилло. Связи его Театра мира протянуты через звезды к Сфирот и ангелам, в сознании ренессансного герметического философа отождествлявшимися с христианской иерархией ангелов, которая есть образ Троицы.

Бруно, отвергавший христианскую интерпретацию *Hermetica* и жаждавший возвращения чистой “египетской” религии, устранял то, что он называл “метафизической” вершиной данной системы. Для него за небесным миром лежит наднебесное Единое, или интеллектуальное Солнце, объект его устремлений, который постигается через его проявления или следы в природе и через оформление и сочинение их образов в памяти.

Одна из иллюстраций Фладда в наглядной форме выражает то, как три мира отображаются в сознании и памяти микрокосма. Он рисует человека, который сначала получает впечатления от чувственного мира или *mundus sensibilis* через свои пять чувств. Затем он направляет их внутрь себя, как образы или “*umbra*”, в *mundus imaginabilis*. Описывая ниже этот мир воображения, Фладд включает в него отображение зодиака и звезд.⁴⁶ На этой ступени микрокосм сводит воедино содержимое памяти на небесном уровне. Затем диаграмма указывает на ум (*mens*), интеллектуальный мир, в котором достигается видение девяти небесных иерархий и Троицы. И, наконец, рисунок показывает, в задней части головы местоположение памяти, которая включает в себя все три мира.

У Бруно интеллектуальное солнце постигалось в процедуре унификации, и оно не имело христианских и тринитарных черт. Кроме того, Бруно стремится обойти, а в “Печатах” действительно упраздняет разделение “способностей души”, которого Фладд склонен придерживаться:

⁴⁶ *Utrisque Cosmi... Historia*, II, p. 205 ff.

прохождение материала чувственных впечатлений через различные “способности”, понимаемые как отделенные друг от друга помещения в душе. Для Бруно существует только одна сила и одна способность, разлитая по всему внутреннему миру постижения, а именно, сила или способность воображения, которая проходит через врата памяти, и составляет некое единство с памятью.⁴⁷

Таким образом, Фладд как герметический философ и психолог не во всем вторит Бруно. В самом деле, возможно, что герметическая традиция, с которой столкнулся Фладд, выражалась не столько в той форме, которую ей придал Бруно, сколько в той, которая уже была установлена в Англии Джоном Ди. Фладд проявлял значительный интерес к механике и механизмам (в герметической традиции они рассматривались как отрасль магии),⁴⁸ что характерно и для Ди, но не было свойственно Бруно. Ди также близок изначально христианской и тринитарной форме традиции, которую Бруно отвергал, но которая присутствует у Фладда.

Однако в своей герметической системе памяти Фладд испытал влияние Бруно, что само по себе понятно, ведь Бруно больше чем кто-либо другой развивал искусство памяти как герметическое искусство. Несмотря на различие между Фладдом и Бруно как герметическими философами, печать памяти Фладда ставит нас перед теми же проблемами, разрешить которые мы пытались вместе с Бруно. Мы в той или иной степени способны постичь общую природу попытки, предпринятой в этой системе, но детали поражают нас. Не чистое ли это безумие — помещать в зодиаке двадцать четыре театра памяти? Или это безумие, потенциально ведущее к методу? И не является ли подобная система печатью или кодом герметической секты или общества?

Нам легче обратиться к историческому аспекту этой проблемы и посмотреть на систему Фладда как на воспроизведение модели, общей, по-видимому, для всего Ренессанса.

⁴⁷ Похожее отрицание представления о различных способностях души есть у Кампанеллы (*Del senso delle cose e delle magia*, ed. A. Bruers, Bari, 1925, p. 96), когда он, и во многих других отношениях близкий Бруно, говорит, что такое представление “из единой неделимой души делает множество душ”.

⁴⁸ См. *G. B. and H. T.*, p. 147 ff.

Впервые мы столкнулись с ней в Театре Памяти, преподнесенном Джулио Камилло в качестве секрета королю Франции. Мы видим ее снова в Печатах Памяти, с которыми Бруно путешествует из страны в страну. Мы видим ее, наконец, в системе Театра Памяти, в книге, которую Фладд посвятил английскому королю. И в ней, как внутренний ее секрет, скрыта фактическая информация о театре Глобус.

Возможно, что интерес, вызванный этим неожиданным фактом, привлечет внимание многих исследователей к тем проблемам, с которыми мне приходилось бороться в одиночку, и что природа и значение ренессансной оккультной памяти в будущем прояснятся.

Глава XVI

ТЕАТР ПАМЯТИ ФЛАДДА И ТЕАТР ГЛОБУС

Огромные деревянные театры, способные вместить тысячи зрителей и ставшие обителью драмы английского Ренессанса, действовали во времена Фладда. Первый театр Глобус, возведенный на Бэнксайде в 1599 году и служивший приютом для труппы актеров лорда Чемберлена, в которую входил Шекспир и для которой писались его пьесы, сгорел в 1613 году. На прежнем фундаменте Глобус был восстановлен и величием убранства превзошел своего предшественника. О новом театре говорили как о “чудеснейшем из всех, когда-либо существовавших в Англии”.¹ Значительную часть расходов по перестройке здания взял на себя Яков I.² Это не было неожиданностью, поскольку труппу лорда Чемберлена он принял под свою опеку и ее актеры стали теперь людьми короля.³ Вполне естественно, что король был заинтересован в восстановлении театра для своей собственной труппы.

В последние годы было немало по-настоящему интересных попыток реконструкции елизаветинских и яковинских театров, в особенности Глобуса, связанного с именем Шекспира.⁴ Число дошедших до нас наглядных свидетельств, которые позволили бы осуществить такую задачу, весьма скудно; фактически, оно ограничивается единственным грубым наброском интерьера театра Лебедь, известным рисунком де Витта (ил. 19), каждая деталь которого тщательнейшим образом проанализирована исследователями ради информации, которую можно из нее из-

¹ Е. К. Chambers, *Elizabethan Stage*, Oxford University Press (первое издание 1923 г., повторное — 1951 г.), II, p. 425.

² *Ibid.*, *loc. cit.*

³ *Ibid.*, p. 208 ff.

⁴ Основные сведения даются в книге Chambers, *Elizabethan Stage*, II, Book

влекать. Этот рисунок — копия, и, возможно, не очень точная, с оригинала де Витта (который не сохранился). Все же это наиболее полное из столь давних визуальных свидетельств об интерьере публичного театра, и все проекты его реконструкции отталкиваются именно от этого эскиза. На основе рисунка де Витта, изучения контрактов о возведении театральных построек и анализа сценических указаний в пьесах был реконструирован Глобус. Ситуация, однако, неудовлетворительна. Рисунок де Витта рассказывает о Лебеде, а не о Глобусе; строительные контракты относятся к возведению театров Фортуны и Надежды,⁵ а, опять-таки, не Глобуса. Не было использовано ни одного визуального свидетельства об интерьере Глобуса и, по-видимому, таковых не существует. Данные о внешнем виде театра были получены из первых карт Лондона, в которых то, что можно принять за Глобус, изображено на Бэнксайде.⁶ Карты сообщают противоречивые сведения, было ли это строение круглым или многоугольным.

И все же сделан большой шаг к тому, чтобы выяснить, как выглядел Глобус. Нам известно, что задняя стена сцены граничила с “уборной”, пристройкой, где актеры меняли костюмы и хранили реквизит. Стена уборной разбита на три яруса. На нижнем, уровень которого совпадает со сценой, располагались двери или проемы, их, вероятно, было три, центральная дверь, вероятно, граничила с двумя боковыми проходами. Одна из этих дверей могла открываться так, что становилась видна внутренняя сцена. На втором ярусе находилась терраса, служившая для изображения

⁵ Приводятся в Chambers, *Elizabethan Stage*, II, p. 436 ff.

⁶ Фрагменты карт, на которых изображен Глобус, воспроизведены в: Irwin Smith, *Shakespeare's Globe Playhouse* Pl. 2–13.

IV “The Play-Houses”. Среди многочисленных исследований можно назвать: J. C. Adams, *The Globe Playhouse*, Harvard, 1942, 1961; Irwin Smith, *Shakespeare's Globe Playhouse*, New York, 1956, London, 1963 (основана на адамсовской реконструкции); C. W. Hodges, *The Globe Restored*, London, 1953; A. M. Nagler, *Shakespeare's Stage*, Yale, 1958; R. Southern, *On Reconstructing a Practicable Elizabethan Playhouse*, *Shakespeare Survey*, XII (1959), p. 22–34; Glynn Wickham, *Early English Stages*, II, London, 1963; R. Hosley, *Reconstitution du Thetre du Swan in Le Lieu Thtral a la Renaissance*, ed. J. Jacquot, Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1964, p. 295 —

штурмов и батальи, скорее всего, она была оснащена зубчатыми башенками, которые упоминаются в театральных документах и в пьесах.⁷ На том же ярусе была комната и окна. Выше располагался третий ярус и “хижины”, где размещались механизмы сцены. Сцена, вместе с задней стеной или *frons scaenae*, несколько возвышалась и выдавалась вперед, во “двор” — открытое, без крыши, пространство, где стояли “донники”, неприязательные зрители с дешевыми билетами на стоячие места. Те же, кто мог позволить себе кресло, располагались в галереях, огибавших все здание по кругу. Общий план представлен на де Виттевском рисунке Лебеда; здесь сцена, имеющая общую стену с артистической уборной и выступающая во двор; здесь изображены и идущие по кругу галереи. На сцене мы видим только две створчатые двери на первом ярусе и никакого признака двери, которая вела бы во внутреннюю сцену. На верхнем ярусе нет “комнаты” и нет окон, но лишь галерея, в которой, по-видимому, располагались зрители, но которая иногда, возможно, служила и сценической площадкой. Но сцена, которую мы видим на рисунке, это не сцена Глобуса.

В попытках реконструкций этих театров была выявлена одна деталь — часть сцены была прикрыта полотном, которое крепилось к задней стене и поддерживалось колоннами, или, как их называли, “столбами”.⁸ Две такие колонны, поддерживающие полотно, видны на рисунке де Витта. Таким образом, только внутренняя часть сцены была защищена; внешняя сцена, как показано на рисунке, не закрыта. Нижняя сторона полотна была выкрашена так, что выполняла роль небесной декорации. В адамсовой реконструкции Глобуса показано, что верхняя часть полотна расписана знаками зодиака и несколько звезд находятся внутри зодиакального круга.⁹ Естественно, это современная попытка воссоздать роспись на потолке; ни одно из тех театральных плотен не дошло до нас. Потолок, конечно, не был расписан неясными декоративными небесами с рассыпанными по ним звездам. На полотнах должны были изображаться две-

⁷ Chambers, *Elizabethan Stage*, I, p. 230–231; III, p. 44, 91, 96; IV, p. 28.

⁸ *Ibid.*, II, p. 544–545; III, p. 27, 38, 72, 108, 141, 144.

⁹ Irwin Smith, *Shakespeare's Globe Playhouse*, Pl. 31.

надцать знаков зодиакального круга и семи сфер планет внутри него, изображения, или совершенно простые или не слишком сложные.¹⁰ Эта деталь театральной обстановки в строительных контрактах или где бы то ни было называется “небесами”,¹¹ или иногда “теньями”.¹²

В статье, опубликованной в 1958 году, Рихард Бернхаймер воспроизводит гравюру *Theatrum Orbi* из книги Фладда. Из его замечаний о ней я процитирую следующее:

То, что на иллюстрации представлена общая елизаветинская структура, хотя и необычная стилистически, ясно с первого взгляда. Шекспироведы узнают на рисунке нижнюю и верхнюю сцены, две двери, открывающие внутреннюю сцену, бойницы, пригодные для батальных сцен и окно эркера, из которого, вероятно, Джульетта склонялась к сладким словам своего возлюбленного — всего этого никто никогда не видел, но штрихи эти были известны благодаря исследованию сценических указаний и ремарок в драматических текстах.¹³

Бернхаймер смог увидеть некоторые из тех вещей, что недоступны, по его словам, взгляду нашего современника, хотя мы и знаем из пьес, что они должны были существовать. К сожалению, он не использовал блестящую находку, допустив фундаментальные просчеты в интерпретации гравюры и текста Фладда.

¹⁰ Так называемая *English Wagner Book*, изданная в 1592 году, которой Чэмберс придает некоторое значение как источнику по истории английского театра, приводит описание одного магического театра, со столбами и артистической уборной, украшенного “небесным сводом, окрапленным золотыми слезами, которые зрители называли звездами. То были словно живые изображения всего величественного воинства прекрасных обитателей неба” (Chambers, *Elizabethan Stage*, III, p. 72).

¹¹ Chambers, *Elizabethan Stage*, II, p. 466, 544–546, 555; III, p. 30, 75–77, 90, 108, 132, 501.

¹² Например, в контракте о строительстве Фортуны; Chambers, *Elizabethan Stage*, II, p. 437, 544–545.

¹³ Richard Bernheimer, *Another Globe Theatre*, *Shakespeare Quarterly*, IX, (Winter 1958), pp. 19–29.

Быть может, позволительно будет упомянуть о том, что именно я обратила внимание профессора Бернхаймера на гравюру Фладда, когда он собирал материал о театре в Варбургском институте в 1955 году. Я сама не имела тогда никакого представления о связи этой гравюры с театром Глобус.

Первая ошибка состояла в том, что он принял изображение на гравюре за изображение всего театра. Получился очень маленький театр с помещениями для зрителей по бокам, похожими на те, что пристраивались к теннисным кортам XVI века, тогда как гравюра не изображает всего театра. Здесь показана сцена, или, скорее, часть сцены.

Вторая ошибка заключалась в том, что Бернхаймер, не пройдя строгой школы бруновских “Печатей” памяти, был, естественно, сбит с толку “квадратным” и “круглым” искусствами. Он видел, что Фладд с особым вниманием относится к “круглому” и много говорит о нем, и решил, что это означает, будто строение, изображенное на гравюре, было круглым. Поскольку ничего, что имело бы круглую форму, не изображено на гравюре, Бернхаймер пришел к заключению, что гравюра никак не связана с текстом. Он посчитал, что немецкий издатель воспользовался неким оттиском, оказавшимся у него под рукой, дабы проиллюстрировать темную мнемонику Фладда; этот оттиск (попросту выдуманный Бернхаймером) якобы воспроизводил интерьер маленького театра где-то в Германии, который наспех был перестроен из теннисного корта и имел елизаветинские черты, чтобы прибывающая труппа английских артистов чувствовала себя более по-домашнему. Изобретая этот миф, Бернхаймер позволил замечательному своему наблюдению о шекспировском характере сцены, изображенной на гравюре, рассыпаться в прах. Станный способ, каким он заглушил и разрушил то, что интуитивно открыл, указывает, мне кажется, на причину, почему реконструкторы Глобуса вовсе не приняли во внимание его статью и иллюстрацию к ней.

Теперь, если Фладд использует, как он сам заявляет, “реальные” публичные театры в качестве сцен своей всемирной системы памяти (Бернхаймер просмотрел это заявление), то что могло быть для этого приемлемее Глобуса, известного из лондонских публичных театров, само имя которого означает мир? Кроме того, если первый его том был посвящен Якову I, то не удачный ли это способ привлечь интерес монарха ко второму тому — привязать систему памяти к заново отстроенному Глобусу, на возведение которого Яков выделил немалые средства и который был театром его собственной труппы, королевских людей?

Единственная деталь в гравюре *Theatrum Orbi*, о которой Фладд упоминает в тексте и которую включает в свою мнемонику, это пять дверей или проходов в стене на сцене и пять колонн “напротив” них; на гравюре отмечены лишь их основания. Нигде в тексте Фладд не упоминает и никак не задействует в своей мнемонике других деталей, ясно изображенных на гравюре, — эркер, терраса с бойницами, боковые стены с проемами в нижней их части. И хотя *cinque portae* на сцене упоминаются часто и являются основой для схемы пяти памятных *loci*, он никак не отличает одну от другой те *cinque portae*, которые изображены на рисунке, и нигде не говорит, что центральный проход оснащен массивными дверями, которые, как мы видим, приотворены и открывают внутреннюю сцену. Что выражают не используемые и не упомянутые в тексте о мнемонике детали гравюры, хотя они были “реальными” чертами “реальной” сцены, к которой он хотел привязать свою систему?

Помимо того, в “реальных” сценах существовала деталь, послужившая основой для *ars rotunda*, — “небеса”, нарисованные на нижней стороне полотна внутренней сцены. Откроем еще раз книгу и приглядимся к диаграмме небес на левой странице, которая, когда книга закрыта, накрывает сцену на правой. Стоит ли за таким расположением только магическая мнемоника, в которой сцены, подобные этой, располагаются по всему небесному кругу, слева и справа от зодиакальных знаков, или оно имеет отношение и к устройству “реального” театра? Приняв такую возможность, мы встаем на путь, ведущий к выявлению связи между гравюрой *Theatrum Orbi* и театром Глобус.

Когда мы смотрим прямо на заднюю стену, мы видим стену артистической уборной Глобуса, не всю ее, но только два нижних яруса, первый — с тремя проходами, и второй — с террасой и комнатой. Нам не виден третий ярус, поскольку мы находимся под небесами, невидимо натянутыми над нами на уровне третьего яруса стены артистической уборной. На сцене пять выходов; три на нижнем уровне, большие центральные ворота, открывающие внутреннюю комнату? и два по бокам, остальные два — на верхнем. Это *cinque portae*, используемые как *loci* в системе памяти. Но Фладд не использует “воображаемых мест”, а

лишь “реальные”. Эти пять выходов реальны, они расположены так, как они действительно располагались на сцене Глобуса. И выступающее окно реально, это окно верхней “горницы” с террасой и бойницами по обе стороны от нее.

Но что такое боковые стены, изображенные на гравюре, с квадратными проемами у их основания? Они закрывают сцену изнутри, делая невидимым для зрителей сценическое пространство. И что такое те пять колонн, только основания которых отмечены, ведь если указано их истинное местоположение, они будут закрывать сцену от зрителей спереди?

Я думаю, эти детали свидетельствуют об искажении реальной сцены, совершенном с мнемоническими целями. Фладду нужна была “комната памяти”, внутри которой следовало осуществлять запоминание с помощью пяти дверей и пяти колонн. Ему нужна была “комната памяти”, основу которой составляла бы реальная сцена, но закрытая с боков и превращенная в закрытый “театр памяти”, похожий, скорее, на театры памяти или вместилища Виллиса. Рассматривая гравюру как изображение реальной сцены Глобуса, мы, следовательно, должны убрать боковые стены. Эти сцены производят странное впечатление. Структура их выглядит как-то нелепо, они как будто недостаточно устойчивы, поскольку висят над пустыми проемами. К тому же они не совсем согласуются с величественной задней стеной, по сравнению с которой выглядят будто бумажные. Их следует устранить как произведенные в мнемонических целях искажения действительной сцены. Однако воображаемые боковые стены указывают на подлинную деталь в театре, на места, или “комнаты джентльменов”, которые располагались на галереях, сбоку от сцены и предоставлялись высоким персонам и друзьям актеров.¹⁴

Пяти колонн не было в реальном театре, они введены сообразно с задачами мнемоники. Фладд сам говорит, что они “вымышлены”.¹⁵ Они, однако, также наделены “реальным” аспектом, поскольку расположены на линии, на ко-

¹⁴ Chambers, *Elizabethan Stage*, II, p. 531

¹⁵ См. выше, с. 408.

торой на реальной сцене располагались не пять, а две поддерживающие “небеса” колонны.

Если, таким образом, выяснены основные моменты — что на гравюре изображена стена артистической уборной Глобуса до кромки “небес” и что сцена превращена в “комнату памяти” — мы можем, сочетая гравюру Фладда с рисунком де Витта, определить, отталкиваясь от магической системы памяти, как выглядела сцена в Глобусе.

На нашем эскизе сцены Глобуса, как она обрисовывается Фладдом (ил. 20), устранены мнемонические искажения. Убраны неправдоподобные боковые стены и оставлены только две колонны, или “столбы”, поддерживающие “небеса”. Столбы скопированы с колонн в “Храме Музыки” из первого тома *Utrisque Cosmi... Historia*. На “небесах” изображен зодиак и сферы планет, как в диаграмме на соседней с театром памяти странице, но зодиакальные знаки представлены только иерограммами. Мы и не пытались передать их образы, поскольку очерчен может быть только общий план того, как выглядели “небеса” в Глобусе. “Комнаты джентльменов” занимают свое собственное место по обе стороны от сцены. Свободная от искажений, превративших ее в “комнату памяти”, сцена теперь открыта на всем своем протяжении от стены артистической уборной до “площади”, хорошо просматривается с боков, а два столба поддерживают небеса над ней. Если этот эскиз сравнить с рисунком де Витта, мы видим, что они совпадают в таких существенных чертах, как стена артистической уборной, выступающая сцена, столбы и галерея для зрителей. Единственное различие — и оно велико — здесь изображена не сцена Лебеда, а сцена Глобуса.

Гравюра Фладда, таким образом, становится для шекспировской сцены документом первостепенной значимости. Конечно, речь здесь идет о втором, восстановленном после пожара 1613 года, Глобусе, о котором Фладд хотел напомнить в такой замысловатой форме Якову I. Большинство пьес Шекспира было поставлено в первом Глобусе. Он умер в 1616 году, спустя лишь три года после пожара. Но новый театр был возведен на фундаменте старого и, по общему мнению, сцена и интерьер прежнего Глобуса были достаточно точно воспроизведены в новом. Я не забываю о том, что

гравюра показывает нам сцену второго Глобуса в преломляющих отражениях магической памяти. Но в наброске устранены, как мне кажется, основные искажения. Фладд намеревался использовать “реальный театр” в своей системе памяти; он неоднократно подчеркивает, что использует “реальные”, а не “воображаемые” места. И то, что он показывает, нам либо уже известно, либо мы предполагаем, что это имело место, хотя точное расположение входов, горницы и террасы и неизвестно нам. Фладд показывает, что на сцену было пять выходов, три на нижнем уровне и два, ведущих на террасу, на верхнем. Это разрешает проблему, занимавшую некоторых исследователей, полагавших, что число выходов на сцену должно было превосходить три, тогда как на нижнем уровне не было свободного пространства для требуемых выходов. Чэмберс указывал, что должно было быть пять выходов, соответствующих пяти выходам к *frons scaenae* классического театра.¹⁶ Классическая сцена не имела ярусов. Здесь перед нами классические пять выходов на *frons scaenae*, перенесенные на разноуровневую *frons scaenae*, которая в Глобусе смежна со стеной артистической уборной, три выхода располагаются внизу и два — наверху. Это удовлетворительно разрешает также сомнения тех, кто указывал, что, несмотря на новизну таких элементов, как терраса с бойницами и эркер, в интерьере Глобуса могли присутствовать также классические и витрувианские черты. Вопрос о “внутренней сцене” вызывал у специалистов немало споров. Крайняя форма концепции “внутренней сцены” была предложена Адамсом, который полагал, что большая “внутренняя сцена” открывалась из центра нижнего яруса, а верхняя сцена находилась непосредственно над ней. Такая схема расположения внутренних сцен мало кем принималась, однако Фладд изображает большие ворота в центре сцены слегка приоткрытыми, а прямо над ними изображает “горницу”. Единственное изменение или исправление Фладдовой гравюры, допущенное в эскизе, это предположение, что окно эркера (часть которого закрыта на гравюре надписью) могло открываться двумя различными способами: либо оно открывалось, в то время как ниж-

¹⁶ Chambers, *Elizabethan Stage*, III, p. 100.

няя часть его оставалась закрытой, либо окно распахивалось целиком. Эркер мог выполнять, таким образом, сценическую функцию либо только в “оконных” сценах (при этом открывалась только верхняя часть окна), или же двери полностью открывали “верхнюю внутреннюю сцену”. Верхняя и внутренняя сцены могли проходить через всю удобную до задней части строения, откуда они освещались через окна.

Показанное Фладдом положение горницы разрешает один из наиболее сложных вопросов относительно шекспировской сцены. Было известно, что на верхнем ярусе находилась терраса и полагали, что она занимает его полностью, но было известно и о существовании верхней комнаты. Предполагалось, что комната находилась за террасой, перила или балюстрада (или, как мы теперь видим, бойницы) которой закрывали бы комнату от зрителей.¹⁷ Фладд показывает, что терраса проходит за передней частью комнаты, нависающей над сценой. Терраса проходила через комнату, в которую можно было попасть с обеих сторон (проходы отделялись занавесом, когда вся комната задействовалась как верхняя внутренняя сцена). Никому и в голову не приходило такое решение проблемы взаиморасположения комнаты и террасы, хотя оно, очевидно, является правильным.

Выдвинутое окно, нависающее над большими воротами — черта, свойственная тюдоровской архитектуре. К примеру, в Хенгрейв Холле (1536) мы видим выступающее окно с пояском в сторожевой башне с бойницами.¹⁸ Для английских архитектурных построек шестнадцатого века характерна сторожевая башня с воротами;¹⁹ эта деталь унаследована от укрепленных оборонительных башен, которые часто оборудовались бойницами. Еще один пример ворот особняка, подобных крепостным, с нависающим над ними эркером, это Брэмсхилл, Хантс (1605–1612),²⁰ ко-

¹⁷ Более подробно эта проблема рассматривается в Irwin Smith, *Shakespeare's Globe Playhouse*, p. 124 ff.

¹⁸ См.: John Summerson, *Architecture in Britain 1530 to 1830*, Pelican History of Art, London, 1953, Pl. 8.

¹⁹ *Ibid.*, p. 13.

торый своими тремя воротами и террасой по обе стороны от выступающего окна напоминает сцену на гравюре Фладда. Эти сопоставления указывают, что Фладдова сцена имеет общие черты с фронтоном особняков того времени, она также легко сравнима с укрепленным входом в крепость или замок. Мы провели эти сравнения еще и для того, чтобы указать, что в обоих приведенных случаях нижний пояс эркера доходит до вершины ворот, что заставляет нас предположить, что центральные двери или ворота изображены Фладдом недостаточно высокими и что их следует продолжить до основания выступающего окна, как показано на эскизе. Бернхаймер полагал, что пояс под эркером на гравюре свидетельствует о германском влиянии.²¹ Обращение к английским примерам делает такое предположение излишним, хотя возможность некоторого влияния, сказавшегося в гравюре, поскольку она была выполнена в Германии, нельзя полностью исключить.

Внешняя отделка стен на гравюре Фладда дополнена модным итальянским эффектом “рустикации” (на эскизе он показан штриховкой). Известно, что большие деревянные театры драпировались росписным холстом. Показанный здесь эффект был схож с тем, который был придан деревянному дому банкетов, построенному в Вестминстере в 1581 году, стены которого были “покрыты росписным холстом, внешние стены были той же изящной работы, называемой рустик, так что больше походили на каменные”.²² Думается, что “работа, называемая рустик”, эффект которой Фладд отображает в гравюре, была одним из дорогостоящих усовершенствований, произведенных в заново отстроенном Глобусе. Использование рустикации в сочетании с бойницами и эркером создает в целом необычный смешанный эффект, и еще раз указывает на то, что сцена должна была походить на особняк тех времен, по виду напоминавший укрепленный замок или крепость.

Хотя мнемонические искажения, германские наслоения и роскошное величие нового Глобуса могут обуслови-

²⁰ *Ibid.*, Pl. 26.

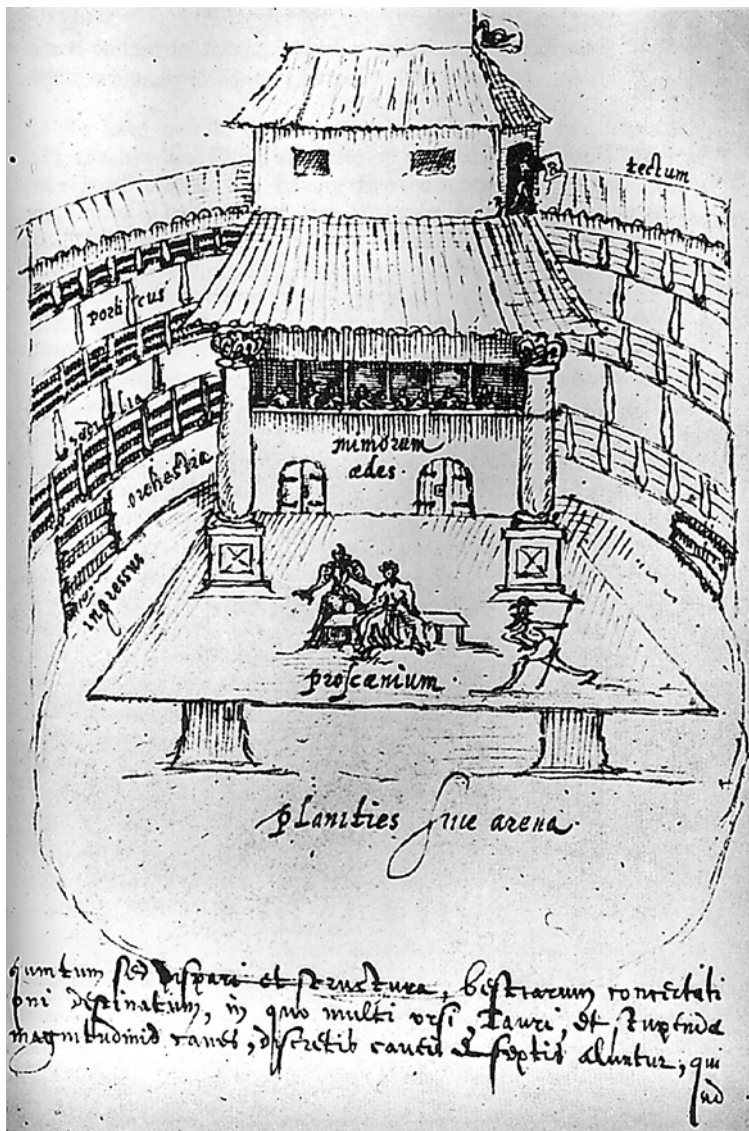
²¹ *Article cit.*, p.25.

²² Chambers, *Elizabethan Stage*, I, p.16, note.

вать некоторое несоответствие между гравюрой Фладда и подлинным театром Шекспира, несомненно, что герметический философ дает нам уникальную возможность зримо себе его представить. Фактически Фладд единственный, кто помог нам составить визуальное представление о сцене, на которой играл величайший в мире драматург. Поэтому мы можем попробовать наполнить общее сценическое пространство. Двери на нижнем уровне использовались в уличных сценах, в эти двери стучались, здесь разыгрывались сцены “у порога”. Выступающее окно образует навес, дающий защиту от дождя. Здесь есть стена замка или города, с бойницами и выдвинутым бастионом (в который могут входить с террасы защитники) и под ним — центральные ворота, все это пригодно для исторических или батальных сцен. Если же мы находимся в Вероне, то это дом Капулетти, где в нижней комнате готовится банкет, а Джульетта, склонившись из верхнего окна, глядит на “такую ночь, как эта”. Если же мы в Эльсиноре, то это крепостной вал, на котором беседовали Гамлет и Горацио, и где Гамлету явился призрак. Если же дело происходит в Риме, это трибуна, с которой Марк Антоний обращается к своим друзьям, римским гражданам, стоящим на сцене внизу. Или, если мы в Лондоне, — это верхняя комната в Таверне Свиного Рыла в Истшипе. Если же мы в Египте, — подобающим образом убранная комната и терраса, обнимающие склеп, в котором умерла Клеопатра.²³

Теперь нам предстоит обратить свои взоры к двум другим “театрам”, которые Фладд иллюстрирует в своей системе памяти (ил. 18а, б). Сцены в них одноярусные, на одной пять выходов, на другой три. В той, где пять выходов, напротив них располагаются основания пяти воображаемых колонн, как в главном театре. Вспомогательные театры должны были использоваться в памяти вместе с главным театром, с которым они соотносятся благодаря

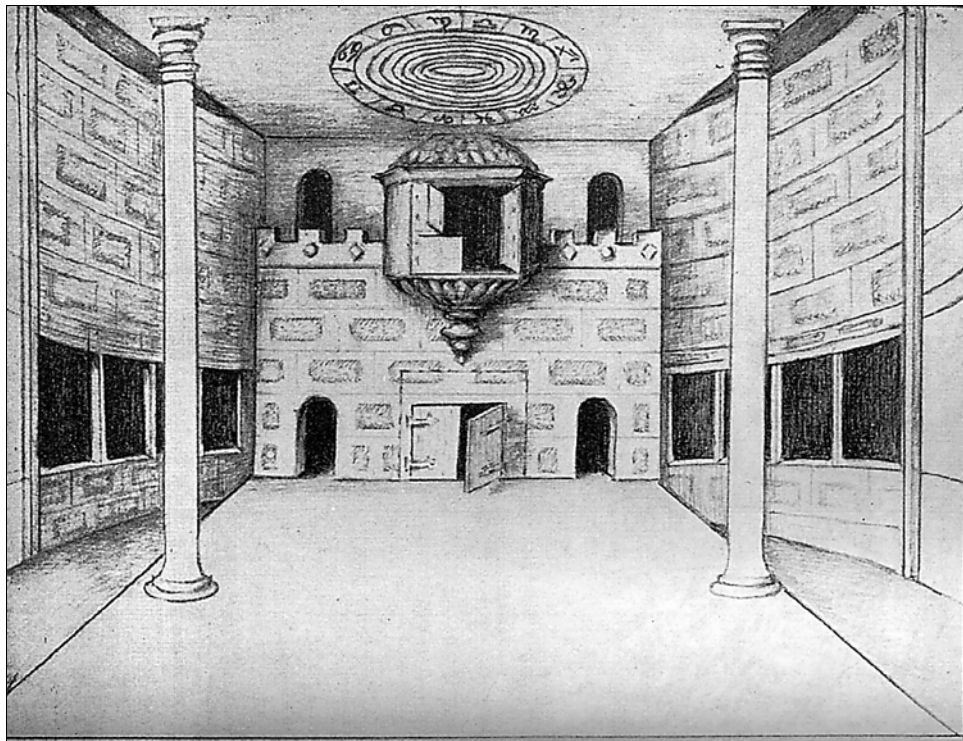
²³ Почти с полной уверенностью можно сказать, что все сценические произведения, о которых идет речь, разыгрывались в это время на подмостках Глобуса, хотя некоторые из них, возможно, были впервые поставлены в других театрах. Разумеется, шекспировская драма была также поставлена при дворе и после 1608 года в Черном Монахе.



19. Набросок де Витта плана театра Лебедь.
 Библиотека университета Утрехта.

Глобус по Фладду

20. Набросок сцены театра



бойницам на их стенах, схожим с теми, что расположены поверх террасы. Театры также задрапированы полотном, раскрашенным в одном случае, под камень, в другом, где нарисованы плотно пригнанные доски, под дерево. Здесь мы должны вспомнить, что в трактатах о памяти говорится, что места памяти лучше запоминаются, если учитывать, из какого они сделаны материала.²⁴ Фладд разделил свои театры, применив рустикацию в главном театре, а второстепенные составив из каменных блоков и деревянных балок. Все же, как и всегда, Фладд настаивает, что второстепенные театры также являются “реальными”, а не фиктивными местами. О них говорится как о “фигурах подлинного театра”.²⁵ Вспомогательные театры, следовательно, как и главный, не только магические театры памяти, но и отображают нечто “реальное” или подлинное в Глобусе. Шекспироведам было иногда не совсем понятно, как пространство, описываемое в пьесах, соотносилось с главной сценой. Для примера можно вспомнить, что Ромео перепрыгивал через ограду фруктового сада Капулетти, чтобы подойти к окну Джульетты. Чэмберс справедливо отмечал, что нужна была стена, чтобы через нее перепрыгивать, и указывал на некоторые другие сцены, где, к примеру, рассказывается о лагерях враждующих армий и требуется, чтобы они были отделены один от другого стеной или чем-то еще. Он высказывал предположение, что на сцену выставлялись в таких случаях какие-нибудь перегородки.²⁶ Глинн Вискэм отыскал в театральных документах множество упоминаний о “бойницах” как сценических элементах.²⁷

Я полагаю, что Фладдовы вспомогательные театры памяти отображают подобные сценические конструкции, или перегородки, похожие на стены с бойницами. Они должны были изготавливаться из легких деревянных решеток, задрапированных выкрашенным холстом и легко убираться. Фладд указывает, что эти перегородки имели

²⁴ Например: Ромберх, *Congestorium artificiosae memoriae*, p. 29 verso–30 recto; Bruno, *Op. lat.*, II, II, p. 87.

²⁵ “Sequitur figura vera theatri”, *Utrisque Cosmi... Historia*, II, 2, p. 64.

²⁶ Chambers, *Elizabethan Stage*, II, p. 97–98.

²⁷ Wickham, *Early English Stages*, II, p. 223, 282, 286, 288, 296, 305, 319.

проходы и могли использоваться в соответствующих игровых сценах. Они выставлялись на сцену в качестве реквизита, необходимого по ходу действия, когда нельзя было обойтись условиями, предоставляемыми основной *frons scaenae*. Например, дополнительных сценических средств требует эпизод в “Ромео и Джульетте”, где сад Капулетти и монашеская келья располагаются в одной местности, и посетитель, проделав некоторый путь, входит в келью через дверь. Или, например, сцена с двумя враждующими армиями в “Ричарде III”, перемены на которой происходят так быстро; вопрос, как подобные эпизоды могут быть поставлены на сцене, решается, если представить, что, например, в этом эпизоде с двумя лагерями использовались конструкции, какие Фладд воспроизводит в своих вспомогательных театрах.

И снова Фладд показывает нам то, наглядных свидетельств чему не сохранилось. То, что Фладд создает свои вспомогательные театры с бойницами в пару к основному театру с террасой и бойницами на ней, указывает, что эти сценические конструкции мыслились как неотъемлемая часть сцены в целом. Эти иллюстрации, как и обнаруживаемое в них соотношение террасы и комнаты, помогают более четко представлять изменения, происходящие на сцене в пьесах Шекспира.

Не может ли Фладд, который так много рассказывает нам о сцене, рассказать также и о форме и плане всего театра Глобус? Я думаю, что если мы будем осторожны и методичны, нам удастся добыть из Фладдовых свидетельств достаточно информации, чтобы составить план всего театра, конечно, не подробный план, который показывал бы расположение лестниц и других архитектурных тонкостей (деталей), но план основных геометрических форм, использованных в конструкции театра. Я думаю, что Фладд предоставляет сведения о плане всего театра двумя способами: во-первых, через формы оснований пяти колонн, о которых он упоминает, во-вторых, поскольку он твердо настаивает на пяти выходах к *frons scaenae*. Основания пяти колонн, показанных на гравюре *Theatrum Orbi*, таковы: круглое, квадратное, шестиугольное, квадратное, круглое. Их

формы не только изображены на гравюре, о них сказано и в тексте.

Единственное наглядное свидетельство о внешней форме Глобуса обнаружено, как уже было сказано, на тех старых картах Лондона, на которых маленький театрик помещен на Бэнксайде. На некоторых картах Глобус изображен многоугольным; на других он круглый. Всматриваясь в нечеткие линии карт, Адамс пришел к убеждению, что на одной из них ясно различима восьмиугольная форма, и поэтому свою дальнейшую реконструкцию он строит на восьмиугольнике. Остальные исследователи предпочитают концепцию круглого Глобуса. В действительности свидетельства карт совершенно неубедительны.

Но все же мы располагаем высказыванием очевидца о форме Глобуса, хотя некоторые ученые считают этот источник ненадежным. Подруга д-ра Джонсона, Хестер Трейл, жила в середине XVIII века неподалеку от местоположения Глобуса, который был снесен в 1644 году, во времена Республики, но останки которого все еще можно было видеть в ее время, — останки, которые, по ее словам, выглядели как “черная груда мусора”. Миссис Трейл проявляла романтический интерес к театру, о котором она заметила: “Это были и вправду странные останки Глобуса, театра, хотя и шестиугольного по форме снаружи, но круглого изнутри”.²⁸

Прислушиваясь к подсказке миссис Трэйл, я полагаю также, что Фладд, изображая пять форм оснований колонн, сообщает о геометрических формах, заложенных в конструкции Глобуса, то есть о шестиугольнике, круге и квадрате.

Присмотримся повнимательнее к тому, что Фладд так настоятельно подчеркивает, — что было именно пять выходов на сцену, как показано на гравюре. Это его свидетельство полностью разрешает проблему, поднятую Чэмберсом, который указывал, что на сцене Глобуса должны были располагаться пять выходов, как в классическом театре. Она действительно имела пять выходов, но не на одном уровне, как в классическом театре, а три на нижнем и два на

²⁸ Цит. по: Chambers, *Elizabethan Stage*, II, 428.

верхнем, пять выходов классической сцены перенесены в многоярусный театр. Несмотря на то, что Глобус фундаментальным образом отличен от классического театра благодаря многоярусной сцене, возможно ли, чтобы пять его выходов никак не сочетались с витрувианскими и классическими чертами театрального интерьера.

В римском театре, как он описан у Витрувия, расположение *frons scaenae*, пяти выходов к сцене и четырех проходов зрительного зала задается четырьмя вписанными в круг равносторонними треугольниками. Эти треугольники показаны в реконструированном Палладио витрувианском театре. Впервые эта его работа опубликована в 1556 году, она дополнена комментариями к Витрувию Барбаро и иллюстрирована диаграммой²⁹ (ил. 9а). Здесь мы видим, что основание одного из треугольников задает линию *frons scaenae*, а его вершина указывает направление основного прохода в аудитории. Вершины треугольника определяют расположение трех основных выходов, или дверей на *frons scaenae*. Вершины двух других треугольников совпадают с двумя боковыми выходами на сцену. Остальные шесть вершин треугольников задают направление шести проходов в зрительном зале (седьмой, основной проход — центральный, он задан треугольником, основание которого определяет положение *frons scaenae*). Витрувий говорит о связи этих четырех треугольников с треугольниками, которые астрологи вписывают в зодиакальный круг для получения *trigona* знаков (геометрические соотношения треугольников связывают между собою знаки зодиака).³⁰ Классическая сцена, таким образом, была спланирована в соответствии с *fabrica mundi*, дабы отображать мировые пропорции. Можем ли мы предположить, что Глобус, с его “небесами”, накрывающими сцену, также планировался соответственно *fabrica mundi*, как и классическая сцена и что

²⁹ Некоторые современные авторы интерпретируют слова Витрувия в том смысле, что треугольники были вписаны в окружность оркестры. Палладио же в своей диаграмме считает, что треугольники вписаны в круг всего театра. Мы придерживаемся диаграммы Палладио, которая могла быть известна строителям Глобуса.

³⁰ См. выше, с. 222 – 224.

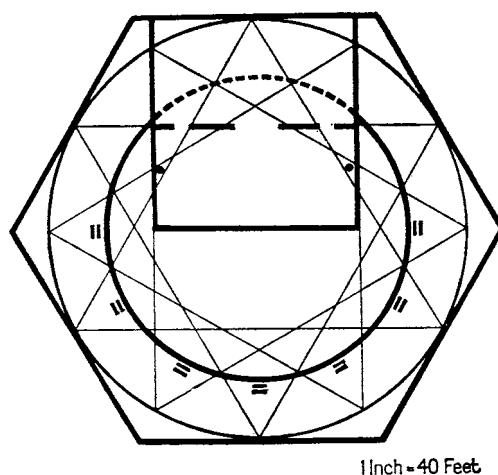
четыре треугольника, вписанные в круг, здесь также играют роль в задании положения *frons scaenae* и проходов?

Наша попытка нарисовать предполагаемый план Глобуса основывается на допущении, что этот театр является преобразованным театром Витрувия. А здесь действительно должны быть преобразования, поскольку сцена Глобуса, в отличие от классической сцены, многоярусна; аудиторий также не представляет собой возвышающихся рядов, но составлен из располагающихся одна над другой галерей. Второе допущение — что Фладд изображает основные геометрические формы театра, то есть шестиугольник, круг и квадрат.

И, в-третьих, в плане используются размеры, которые указаны в контракте на постройку театра Фортуна.³¹ Этот контракт служил основным источником для тех, кто пытался воссоздать формы Глобуса, поскольку в нем дважды повторяется, что некоторые его детали должны воспроизводить созданное в Глобусе. Однако это все же достаточно темный документ с точки зрения воссоздания Глобуса, поскольку, во-первых, Фортуна была квадратным театром и не могла в точности походить на Глобус; во-вторых, его параграфы порой неопределенны и не совсем понятно, по крайней мере, мне, какие именно части Фортуны были созданы по подобию Глобуса. Все же указанные в нем размеры нельзя не принимать во внимание. В проекте Фортуны говорится, что размер сцены составляет 43 фута и она “должна выдаваться на половину ярда”; 80 футам равна сторона квадрата, объемлющего все здание театра, и 55 футов составляет сторона внутреннего квадрата, не захватывающего ширину галерей. В нашем плане предполагается, что протяженность сцены такая же, 43 фута, но 80 футов квадрата Фортуны увеличены до 86, которым равен диаметр круга, совпадающий с внешней стеной галерей; Глобус, как нам представляется, был круглым внутри и шестиугольным снаружи. Основу нового плана Глобуса составляет шестиугольная внешняя форма театра. В шестиугольник вписан круг (задняя стена галерей). В кругу — четыре треугольника; основание одного из них устанавливает по-

³¹ Приводится в Chambers, *Elizabethan Stage*, II, p. 436 ff.

ложение *frons scaenae*, его вершина отмечает противоположную сторону аудитории; шесть других вершин треугольников задают остальные стороны зрительного зала. Во внутреннем круге, то есть границей между галереями и “двором”, показаны семь выходов, напротив вершин семи треугольников. Предполагается, что они отмечают проходы между местами на галереях, и их расположение задается треугольниками, как в классическом театре. Два таких прохода показаны на рисунке де Витта, там они названы “*ingressus*” (ил. 19), вероятно, они не вели к нижнему ярусу галереи, где, как и наверху, было, видимо, значительно больше входов со стороны задней стены: эти точки, обозначают, скорее всего, семь проходов между рядами.



1 дюйм = 40 футов

Рис. 11. Предполагаемый план театра Глобус.

Другие три вершины треугольников задают положение трех дверей на нижнем уровне *frons scaenae* по примеру классического театра. Однако классическая схема театра здесь нарушена, так как остающиеся две вершины не отмечают расположения выходов к сцене; в классическом театре это были два боковых входа, а в Глобусе они располагаются на верхнем ярусе, непосредственно над двумя входами слева и справа от главных ворот на нижней сцене. Таким образом,

здесь для задания положения пяти выходов требуется только три точки. Этому отклонению от классической схемы Глобус обязан разноуровневой сцене.

Квадрат объемлет актерскую уборную со сценой и граничит со стороной шестиугольника — внешней стеной. Поскольку в постановках задействовалось и пространство уборной, можно сказать, что сцена целиком совпадает с квадратом. Часть его образует прямоугольник, выступающий к центру двора. Передняя кромка сцены идет вдоль диаметра “двора”, подобно тому как проскениум классической сцены совпадает с диаметром оркестры. Два круглых “столба” отмечают то место, где заканчивалось полотно, накрывающее сцену, или “небеса”. Точки оснований колонн, указывающие реальное положение “столпов”, указывают также, какая часть театра изображена на гравюре Фладда.

Мы не стали указывать ни предполагаемого места входной двери или ворот театра, ни каких-либо архитектурных деталей. На плане отображены лишь основные геометрические формы. Но я думаю, что витрувианские зодиакальные треугольники и Фладдова символическая геометрия вернее и надежнее ведут к основному плану Глобуса, чем неопределенные линии карт и неясные положения контрактов, на которые исследователям приходилось полагаться до сих пор.

Интересно, в какой степени Глобус сохранил витрувианские черты. Если наш план сравнить с палладиевским планом театра Витрувия (ил.9а), мы увидим, что оба они решают задачу размещения сцены и сценических строений по отношению к кругу, и решают ее одним и тем же способом. За исключением того, что публика в Глобусе располагалась на двухъярусных галереях, а сцена имеет несколько уровней. К тому же внешний шестиугольник Глобуса дает возможность разместить внутри него квадрат, который никак не вписывается в круг витрувианского театра.

Этот квадрат имеет огромное значение, поскольку он придает шекспировскому театру сходство с храмом и церковью. В своей третьей книге о храмах Витрувий описывает, как фигура человека с расставленными руками и ногами точно прилаживается к кругу и квадрату. В итальянском

Ренессансе образ человека внутри круга или квадрата стал излюбленным выражением отношения микрокосма к макрокосму, или, как говорит о том Рудольф Виттковер, “поддержанная христианским положением, что человек есть образ Бога, воплощающий гармонию универсума, витрувианская фигура, вписанная в квадрат или круг, стала символом математического подобия микрокосма и макрокосма”. Можно ли было лучше выразить связь человека с Богом, чем введя его в Божью обитель, в согласии с фундаментальной геометрией квадрата и круга?³² Об этом заботились все великие архитекторы Возрождения. Та же установка, несомненно, была и у зодчих театра Глобус.

Старинное мнение, будто постоянные дворы были предшественниками деревянных театров английского Ренессанса, оказывается изначально неверным,³³ хотя это предположение может иметь силу в отношении некоторых элементов, быть может, в отношении галереи или употребления самого слова “двор” применительно к оркестре. Само стремление построить большие театры из дерева выдает влияние классической традиции, поскольку у Витрувия сказано, что множество “публичных театров” строились в Риме деревянными.³⁴ И замечания иностранцев, осматривавших лондонские публичные театры, показывают, что в этих постройках им виделись классические черты. Де Витт упоминает об “амфитеатрах” Лондона.³⁵ Путешественник, побывавший в 1600 году в Лондоне, рассказывает, что ему случилось посмотреть английскую комедию в театре, “построенном из дерева в античной романской манере”.³⁶ И конструкция Глобуса, как она раскрыта у Фладда, предполагает знакомство не только с Витрувием, но с интерпретациями Витрувия итальянским Ренессансом.

³² Rudolf Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, London, Warburg Institute, 1949, p. 15.

³³ Теория “постоялых дворов” уже уходит со сцены; см. Wickham, *Early English Stages*, II, p. 157 ff.

³⁴ *De architectura*, Lib. V, cap. V, 7.

³⁵ Chambers, *Elizabethan Stage*, II, p. 362.

³⁶ *Ibid.*, p. 366.

Первым деревянным театром английского Возрождения был “Театр”, выстроенный Джеймсом Бербеджем в 1576 году в Шордиче.³⁷ “Театр” стал прототипом всех деревянных театров нового стиля. Кроме того, он отчасти связан с рождением Глобуса — лесоматериал из “Театра” был переправлен через реку и использовался при постройке первого Глобуса на Бэнксайде в 1599 году.³⁸ И если мы проследим влияние итальянского Ренессанса, возрождавшего Витрувия, на зарождение Глобуса, это уведет нас во времена, предшествующие 1576 году, когда был построен “Театр”. Наряду с книгой Шута источником такого влияния в Англии могло стать учение герметического философа Джона Ди, наставника Филиппа Сиднея и авторитетной фигуры в его окружении.

В 1570 году (то есть за шесть лет до постройки “Театра”) Джон Дэй напечатал в Лондоне одну очень важную книгу. Это был первый перевод Евклида на английский язык, выполненный лондонцем Х. Биллингслеем.³⁹ Перевод предваряется большим предисловием Джона Ди,⁴⁰ в котором он обозревает все математические науки, как с точки зрения платонической и мистической теории числа, так и с целью практического их применения в искусствах. Ди приводит много цитат из Витрувия. Рассуждая о человеке как о “меньшем мире”, он указывает: “Обратись к Витрувию” и отсылает к первой главе третьей книги Витрувия,⁴¹ где тот говорит о человеке внутри круга и квадрата. В той части предисловия, которая отведена архитектуре, Ди, вслед за Витрувием, представляет архитектуру как благородней-

³⁷ *Ibid.*, p. 384 ff.

³⁸ *Ibid.*, p. 399.

³⁹ “*The Elements of Geometrie . . . With a very fruitfull Praeface made by M. I. Dee...*”. Imprinted at London by John Daye (предисловие датировано 3 февраля 1570 г.).

⁴⁰ О цитациях в этом предисловии из Пико дела Мирандолы см. *G. B. and H. T.*, p. 148.

⁴¹ *Elements of Geometrie*, Preface, sig. c. IV, *recto*. Несколько далее Ди советует читателю “обратиться к Альберту Дюреру, *De Symmetria humani Corporis*. Смотри 27 и 28 главы второй книги, *De occulta philosophia*.” В этих книгах “Об оккультной философии” Агриппа приводит Витруевы изображения человека, вписанного в круг и квадрат.

шую из наук и архитектора как наделенного универсальным знанием мастера, которому близки не только практические и механические аспекты его профессии, но и все остальные отрасли знания. Кроме того, Ди опирается не только на “римлянина Витрувия”, но также и на “Леона Баттиста Альберти, флорентийца”. Их общество позволяет ему утверждать, что совершенная архитектура имматериальна. “Рука плотника есть инструмент архитектора”, воплощающий то, что создает архитектор “в уме и воображении”. “Мы способны предписывать уму и воображению цельные формы, опуская всякое материальное содержание”.⁴²

Довольно странно, что это предисловие, пламенно выражающее идеалы Возрождения, так редко упоминается. Вероятно, такое невнимание можно приписать предвзятому отношению к Ди как к “окультистскому философу”. Тем не менее, понятно, по каким причинам Р. Виттковер включил Ди в свою знаменитую книгу по английской архитектуре.

Ди не описывает деталей архитектурных проектов, но, когда он говорит о музыке как об одной из наук, в которых должен быть сведущ архитектор, он упоминает о тех таинственных музыкальных усилителях звука, о которых у Витрувия сказано, что они располагались под сиденьями:

И надлежит ему (архитектору) знать музыку: должен он понимать как обычную, так и математическую музыку... Ведь бронзовые чаши, что в театрах располагаются... под рядами... в соответствии с математическим законом... и усиливают звуки, сопричастны музыкальным гармониям и симфониям, расставляются по законам диатесарона, диапента и диатезона. Голоса актеров, попадая в эти изготовленные по законам гармонии приспособления, усиливаются, и усиливаясь, становятся чище и приятнее для слуха зрителей.⁴³

Этот поэтический отрывок о музыкальности актерских голосов может подвести нас к зарождению шекспировского театра. Ведь Джеймс Бербедж был по профессии плотником. Когда он приступал к постройке своего “амфитеатра”, не мог ли ему придать вдохновения этот перевод Евклида, в предисловии к которому слышен отзвук музыкальности

⁴² Preface, sig. d III, *recto*.

⁴³ *Ibid.*, sig. d III *verso*. Cp. Vitruvius, Lib. V, cap. V.

античного театра, и сказано, что “рука плотника” выражает идеальные формы, скрытые в мысли архитектора?

Здесь мы вышли на обширную тему, которую я берусь лишь кратко описать в небольшом параграфе. В предисловии Ди представляет ренессансную теорию числа; он нацелен на практическое приложение математических наук, и речь его обращена к знатокам ремесел. Ди не раз указывает, что этот предмет не входил в университетские дисциплины. А значит, должно было случиться так, чтобы это знание попало в руки ремесленников, таких как Джеймс Бербедр, чтобы смогла проявиться подлинно ренессансная архитектура елизаветинской эпохи, архитектура деревянных театров. Не был ли Бербедр и тем, кому впервые удалось (возможно, с подачи Ди) соединить черты витрувианского классического театра с особенностью религиозного театра Средневековья, многоярусной сценой?⁴⁴ Именно такое соединение позволило проявиться удивительному свойству шекспировского театра — органическому синтезу непосредственного контакта актеров со зрителями классического театра с

⁴⁴ Другим средневековым пережитком, сохранившимся в театре Шекспира, были те описанные Фладом вспомогательные театры, которые использовались для одновременного указания на различные места, по примеру средневековых “дворцов”.

Как теперь ясно, шекспировский театр представляет собой одну из самых интересных и значительных линий развития витрувианского театра в эпоху Ренессанса.

Мне кажется, из предисловия Ди явствует, что он был знаком с комментарием к Витрувию Даниэле Барбаро, содержащим выполненную Палладио реконструкцию романского театра (ил. 9а). Упомянув о том, что Витрувий посвятил свой труд императору Августу, Ди добавляет: “во дни которого родился наш Божественный Учитель” (Preface, sig. D III *recto*). В начале своего комментария Барбаро говорит, в частности, о всеобщем мире, наступившем во времена Августа, когда родился Господь наш, Иисус Христос”.

Быть может, небезынтересно будет узнать, что, согласно Энтони Вуду (*Athenae Oxonienses*, London, 1691, cols. 284–285), Биллингслею в его работе над математическими трудами Евклида помогал остинский монах по имени Уайтхед, изгнанный во времена Генриха VIII из монастыря в Оксфорде и проживавший в доме Беллингслея в Лондоне. Среди членов сложившегося круга был, таким образом, и знаток чисел и их символического значения, знакомый со старой дореформационной традицией.

атмосферой разноположенности духовных уровней, наполнявшей старые религиозные театры. Хотя первый Глобус находился в русле тех традиций, начало которым положил “амфитеатр”, это был новый театр, и он был воспринят как наиболее удачная и лучшая из театральных построек. Его владелец взял в труппу Шекспира, не исключено, что тот принимал участие и в работах по оформлению здания. Строение Глобуса (судя по тому, как Фладд изображает второй Глобус) указывает, что шекспировский театр был не подражанием, а активным восприятием витрувианского типа. Помимо того, что *frons scaenae* превратилась в особняк с эркером и бойницами, в нем было совершено и более фундаментальное преобразование — сцена стала многоуровневой. Старый религиозный театр демонстрировал духовную драму человеческой души, которая разыгрывается на уровнях Ада, Чистилища и Рая. Подобный Глобусу ренессансный театр также представлял духовную драму, но она разворачивалась уже внутри ренессансного способа постижения религиозной истины — через мир, через *fabrica mundi*.

Театр Шекспира был театром величественным, общий вид сцены он унаследовал от витрувианского театра, сцена вставлена в арку просцениума, которая, однако, уже утратила свое былое назначение. Ко времени, когда Фладд опубликовал свою гравюру, тот вид сцены, который будет сохраняться на протяжении веков в театрах глобусовского типа, уже устоялся. Фладд в своих театральных вкусах был довольно-таки старомоден, поскольку еще задолго до 1619 года, в 1604-м, представленные Индиго Джонсом ко двору короля эскизы сцен уже имели вид, схожий со сценой Глобуса.

“Весь мир — театр”. Фладд приглашает нас еще раз поразмыслить над этими знакомыми словами. Никто даже не подозревал, что строители этого величественного деревянного здания были искушены в знании космологических пропорций. Впрочем, Бен Джонсон, без сомнения, знал об этом: созерцая после случившегося пожара обуглившиеся останки первого Глобуса, он воскликнул: “Вот руины мира!”⁴⁵

⁴⁵ Цит. по Chambers, *Elizabethan Stage*, II, p. 422.

“Вера в сообщение микрокосма и макрокосма, в гармоническое устройство универсума, в возможность постижения Бога посредством математических символов... все это тесно соотносится с идеей, корни которой уходят в античность и которая входила в число непререкаемых догматов средневековой философии и теологии, идеей, получившей в Ренессансе новую жизнь и зримое выражение в архитектуре ренессансных соборов”.⁴⁶ Так, Рудольф Виттковер описывает применение формы круга в храмах Возрождения. Он вспоминает слова Альберти, который был убежден, что к круглой форме природа наиболее благосклонна, что видно по ее собственным порождениям, и что природа наилучший учитель, поскольку “природа есть Бог”.⁴⁷

Для постройки храмов Альберти предлагает девять основных форм, в том числе шестиугольник, восьмиугольник, десятиугольник и двенадцатиугольник, все фигуры вписаны в круг.⁴⁸ Строители Глобуса избрали для своего религиозного театра шестиугольную форму. Фладд сообщает нам еще об одном — о том, как Театр мира был сориентирован по сторонам света. Стороны света указаны на диаграмме “небес” (ил. 16), соседствующей с гравюрой — “восток” вверху, “запад” внизу. Когда “небеса” накрывают сцену, мы узнаем, что она располагалась в восточной части театра подобно алтарю в церкви.

Видится еще одна возможность использования фладдовых указаний — не только для прояснения сценического действия в пьесах Шекспира, но и для постижения духовного значения эпизодов, которые игрались на разных уровнях. Шекспировская сцена была преобразована из старой религиозной сцены. Являются ли ее уровни (над “небесами” существовал еще третий уровень, о котором Фладд умалчивает) выражением отношения божественного и человеческого, понятого через трехчастное устройство мира?

Элементарный поднебесный мир должен представляться на квадратной сцене, где свою роль исполняет человек.

⁴⁶ Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, p. 27.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 4.

⁴⁸ См. диаграммы, *ibid.*, p. 3.

Над ним нависает круглый небесный мир, но не как астрологически предписанная судьба, а как “тень идей”, след божественного. А над небесами располагается наднебесный мир идей, из которого вниз, через небеса, истекают его эманации и путь восхождения к которому лежит по тем же ступеням, что и путь нисхождения через мир природы.

Вероятно, сцены, исполненные высокого духовного смысла, в котором тени менее плотны, игрались наверху. Джульетта предстала перед Ромео в горнице. Египетский саркофаг принял Клеопатру наверху. Просперо однажды появляется “на вершине”, закрытый от актеров на сцене “небесами”, но явленный зрителям.⁴⁹ Неизвестно, где впервые была поставлена “Буря”, в Глобусе или в Черном Монахе, театре, устроенном в здании старого доминиканского монастыря, куда королевская труппа переехала в 1608 году. Но несомненно, что в Черном Монахе были “небеса” и поэтому, увидели ли Просперо впервые “на вершине” здесь или в Глобусе, его появление однозначно выражало апофеоз благого Мага, пробившегося сквозь тени идей к высшему видению.

Завершая эту главу, мне хотелось бы подчеркнуть, что ее содержание я рассматриваю лишь как первую попытку обработки материала, до сих пор не использовавшегося в реконструкциях театра шекспировского типа. Материал этот представлен, прежде всего, гравюрой из системы памяти Фладда, и, во-вторых, предисловием Ди к биллингслеевскому переводу Евклида, которое взято как свидетельство того, что Ди (а не Иниго Джонс) был первый “Витрувиус Британикус”, и что, следовательно, Витрувий оказал влияние на строителей первого елизаветинского театра и их преемников. Эта глава, конечно, подвергнется критике специалистов, и предмет, таким образом, будет исследован глубже, чем это удалось мне. Нужно произвести более подробные изыскания, особенно относительно публикации гравюры Фладда в Германии (которые, возможно, выяснят, кто же перенес театр на гравюру), а также исследования влияний Витрувия на Ди и Фладда.

⁴⁹ The Tempest, III, III; cp. Irwin Smith, Shakespeare's Globe Playhouse, p. 140.

Мне приходилось сокращать, насколько возможно, эту главу, чтобы наша книга, посвященная искусству памяти, не уклонилась от названной темы. И все же глава должна была войти в настоящую книгу, поскольку только в контексте истории искусства памяти можно было раскрыть связь системы памяти Фладда с реально существовавшим театром. Следуя строго за историей искусства памяти, мы оказались перед шекспировским театром. Кому мы обязаны этим удивительным опытом? Симониду Кеосскому и Метродору из Скепсиса; “Туллию” и Фоме Аквинскому; Джулио Камилло и Джордано Бруно. Бессмысленным оказалось бы наше долгое путешествие в глубь веков за искусством памяти, если бы мы, обнаружив нечто поразительное в гравюре Фладда (как это случилось с Бернхаймером), не смогли объяснить найденного. Добытый в изучении истории искусства памяти инструментарий позволил нам добраться до театра Глобус, укромно схороненного во Фладдовой *Utrisque Cosmi... Historia*.

Он был хорошо и надежно укрыт на протяжении трех с половиной веков. Здесь снова встает вопрос, который каждый раз ставил нас в тупик при изучении бруновских “Печатей памяти”: не были ли эти умопомрачительные системы памяти намеренно непроницаемы и непостижимы, дабы скрыть секрет? Не является ли Фладдова система двадцати четырех театров в зодиаке искусной работы ларцом, в котором ее связь с театром Глобус скрыта от всех, кроме посвященных, к числу которых мы должны отнести Якова I?

Как уже говорилось, мне думается, что хотя ренессансная герметическая традиция в период позднего Возрождения становилась все более тайной, оккультную систему памяти нельзя целиком рассматривать как некий шифр. Оккультная память всецело принадлежит Ренессансу. Бруно привез с собой в Лондон весь герметический Ренессанс, все его внутренние секреты стимуляции воображения, и в визите Бруно, как и в “скепсийской” дискуссии, разгоревшейся вокруг его “Печатей”, я склонна усматривать основной фактор, сказавшийся на становлении Шекспира. Я также полагаю, что всякий, кого интересует английский Ренессанс, не должен обходить вниманием двух герметических

философов, Джона Ди и Роберта Фладда. Выпустив из поля зрения эти фигуры, можно утратить и секрет Шекспира.

Обретение Глобуса под последней из Печатей памяти неподготовленному наблюдателю может показаться не постижимым и невероятным, однако история искусства памяти вписывает такое открытие в достаточно отчетливый исторический контекст, который является исключительным предметом нашего интереса на заключительных страницах этой главы.

Театр Камилло во многом аналогичен Фладдовой системе театра. В обоих случаях в “реальный” театр вносятся изменения, сообразно задачам герметической системы памяти. Камилло трансформирует театр Витрувия, когда обычай расписывать образами пять выходов к сцене переносит на семь врат каждого из семи проходов зрительного зала. Фладд, став спиной к залу, заполняет образами пять дверей на сцене и тоже переделывает ее в комнату памяти. В обоих случаях есть искажения реального театра, хотя это искажения различного рода.

Театр Камилло высится в самом центре венецианского Возрождения и выходит непосредственно из движения, начало которому положили Фичино и Пико. Вызывая неподдельный интерес и восхищение, он естественным образом сообщается с могучими проявлениями творческого воображения, имевшими место на сценах итальянского Ренессанса. Его архитектурный замысел, вдохновлявший Ариосто и Тассо, был родствен неоклассической архитектуре, которая вскоре породит величественный “реальный” театр, Театро Олимпико. Фладдова система памяти возникла внутри философии, напрямую связанной с раннеренессансной традицией. Но за ней стоит тот тип театра, который станет обителью высочайших достижений позднего Ренессанса. Когда мы всерьез принимаем это обстоятельство, становится ясно, что все историческое положение вещей приводило герметическую систему памяти Фладда к тому, чтобы в ней был отображен Глобус.

Вопрос, на который я не могу дать ясного или сколько-нибудь удовлетворительного ответа, таков: чем была искусная память? Действительно ли переход от создания телесных подобий уопостижаемого мира к попыткам постичь

этот мир с помощью невероятных операций воображения, каким Джордано Бруно посвятил всю свою жизнь, стал стимулом, заставившим человеческую душу подняться до уровня творческого воображения, который никогда еще не бывал достигнут? Состоял ли в этом секрет Ренессанса и открывает ли оккультная память этот секрет? Я оставляю эту проблему для будущих исследователей.

Глава XVII

ИСКУССТВО ПАМЯТИ И РОСТ НАУЧНОГО МЕТОДА

Задача этой книги состояла в том, чтобы указать место искусства памяти среди нервных узлов европейской цивилизации. В Средних веках искусство находилось в центре внимания, его теория формировалась схоластами, а практика его была связана со всем образным строем искусства и архитектуры того времени, а также великих памятников литературы, таких как “Божественная комедия” Данте. В эпоху Возрождения его значимость уменьшается в гуманистическом движении, но необычайно возрастает в герметической традиции. И теперь, когда мы уже добрались по ходу нашей истории до XVII века, окажется ли оно окончательно исчезнувшим, будет ли занимать лишь маргинальное положение, и никогда — центральное? Роберт Фладд — это последний оплот цельной герметической традиции Ренессанса. Он находится в конфликте с представителями нового научного движения, Кеплером и Мерсенном. Не является ли его герметическая система памяти, опирающаяся на шекспировский Глобус, которая также — последнее прибежище искусства памяти как такового, знаком того, что древнее искусство Симонида следует убрать как анахронизм с пути новых начинаний XVII века.

Любопытно и вместе с тем значительно, что искусство памяти в XVII веке было изучаемо и обсуждаемо не только, как мы могли бы ожидать, такими авторами, как наследующий ренессансной традиции Роберт Фладд, но и такими обратившимися к новым направлениям мыслителями, как Френсис Бэкон. В течение этого столетия искусство памяти претерпело еще одно из своих преобразований, превратившись из метода запоминания энциклопедии знания,

отображения в памяти мира, во вспомогательное средство при создании энциклопедии и постижении мира с целью получения нового объективного знания. И необыкновенно заманчива возможность проследить, как в новом столетии искусство памяти сохраняется в качестве фактора, способствующего росту научного метода.

В настоящей, заключительной главе книги, как бы постскрипуме к основной части работы, я могу лишь кратко остановиться на значении искусства памяти в этой новой для него роли. И хотя этого, очевидно, недостаточно, все же следует попытаться написать эту главу, поскольку в XVII веке искусство памяти сохраняет за собой все еще значимое место в европейской истории. Наша же история, начавшаяся с Симонида, не должна быть окончена, пока мы не дойдем до Лейбница.

Слово “метод” обрело свою популярность благодаря Рамусу. В одной из предшествующих глав¹ мы видели, что между рамизмом и искусством памяти существует тесная связь, и уже одно это может заставить нас предположить существование связи между историей памяти и историей метода. Но это слово также использовалось в луллизме и каббализме, которые разрослись пышным цветом в тесном соседстве с искусной памятью. Один из многих возможных здесь примеров — это “циклический метод” всеобъемлющего познания, описанный Корнелием Геммой в его “*De arte cyclognomica*”,² составленный из луллизма, герметизма, каббализма и искусства памяти. На эту работу мог повлиять Бруно, который также называл свои процедуры “методом”,³ а употребление этого слова для тех способов мышления, которые, по-видимому, имели мало общего с новым математическим методом, было широко распространено в семнадцатом веке, что может продемонстрировать следующий случай.

Когда, приблизительно около 1632 года, члены небольшой частной парижской академии собрались на свое первое заседание, предметом их обсуждения стал “метод”.

¹ См. гл. X.

² Cornelius Gemma, *De arte ciclognomica*, Antwerpen, 1589.

³ См. гл. XI.

Собрание началось весьма кратким сообщением о “методе каббалистов”, которые из мира архетипов нисходят к интеллектуальному миру, а затем к миру элементов; потом участники перешли к столь же скорому упоминанию о “методе Рамона Луллия”, основанному на божественных атрибутах, а затем — к тому, что они называли “методом ординарной философии”. Отчет, суммирующий их общие усилия, был опубликован под заголовком “*De la metode*”.⁴ Несколько страничек, которыми исчерпывалось обсуждение этого обширного предмета, сохранились как свидетельство того, насколько мало удивления могло вызвать заглавие книги “*Discours de la methode*”, опубликованной Декартом пятью годами позже.

Среди многочисленных “методов”, имевших хождение в начале XVII века, искусство памяти было заметно, так же как и искусство Раймонда Луллия. Два этих великих искусства Средневековья, которые Ренессанс попытался соединить, в XVII веке превратились в методы и выполняли свою роль в методологической революции.⁵

Фрэнсис Бэкон имел весьма обширное представление об искусстве памяти и сам практиковал его.⁶ В бэконовском жизнеописании, составленном Обри, мы можем найти одно из нескольких свидетельств действительного предназначения архитектурного сооружения для нужд “локальной

⁴ *Recueil general des questions traitees es Confereces du Bureau d'Adresse*, Lyons, 1633–1666, I, p. 7 ff. Об этой академии в “Buroeau d'Adresse”, которой руководил Теофраст Рено, см. мою книгу *French Academies of the Sixteenth Century*, p. 296.

⁵ В полезной книге Neal W. Gilbert, *Renaissance Concepts of Method* (Columbia, 1960) речь идет о классических источниках употребления слов “искусство” и “метод”. Однако под “ренессансными представлениями о методе” понимаются прежде всего рамистское и аристотелевское. Методы, о которых мы будем говорить в этой главе, не упоминаются.

Он, видимо, прав (Ramus, *Method and the Decay of Dialogue*, Cambridge, Mass., 1958, p. 231 ff.), устанавливая жесткую связь между возрождением идей Гермогена и особым вниманием к термину “метод”. Этому оживлению был причастен и Джулио Камилло (прим. 19, к главе X).

⁶ О Бэконе и искусстве памяти см. K. R. Wallace, *Fransis Bacon on Communication and Rhetoric*, North Carolina, 1943, p. 156–214; W. S. Howell, *Logic and Rhetoric in England*, Princeton, 1956, p. 206; Paolo Rossi, *Francesco Bacon*, Bari, 1957, p. 480 ff.; *Clavis universalis*, 1960, p. 142 ff.

памяти”. Обри рассказывает, что в одной из галерей дома Бэкона в Джорхэмбри были разрисованные стеклянные витражи, “и на каждой створке по несколько изображений животного, птицы и цветка: вероятно, его светлость мог употреблять их как топики для локального использования”.⁷ То, что Бэкон придавал искусству памяти немало-важное значение, явствует из того, что в *Advancement of Learning* он однозначно говорит о нем как об одном из искусств и наук, которые необходимо преобразовать как в отношении их методов, так и в отношении того, на что они направлены. Ныне существующее искусство памяти можно улучшить, говорит Бэкон, и это следует сделать, не просто ради пустого хвастовства, но для полезного его применения. Основное направление “усовершенствования” наук и искусств и обращения их на полезные цели берет свое начало в памяти, из которой, говорит Бэкон, составлено искусство, “но мне видится, что существуют лучшие приемы, чем те, которые дает это искусство, и практика более совершенная, нежели та, которую оно предлагает”. Ныне существующее искусство может “дать повод к бахвальству чудовищному”, но оно бесплодно и не применяется в серьезных “делах и ситуациях”. Он определяет искусство как основанное на “пренотациях” и “эмблемах”, бэконовская версия мест и образов состоит в следующем:

Это искусство памяти строится исключительно двумя способами; один суть пренотация, другой — эмблема. Пренотация освобождает нас от бесконечных поисков того, что именно нам нужно вспомнить, и направляет их в какую-либо определенную область, то есть ту, что сочетается с нашим местом памяти. Эмблема сводит мыслительное содержание к чувственным образам, которые оживляют память; из каких аксиом может быть извлечено больше полезного, чем доныне...⁸

Места затем определяются в *Novum Organonum* как

порядок или распределение общих мест в искусной памяти, которые могут быть либо местами в собственном смысле слова, как дверь, угол, окно и тому подобное; либо близким человеком, ко-

⁷ John Aubrey, *Brief Lives*, ed. O. L. Dick, London, 1960, p. 14.

⁸ F. Bacon, *Advancement of Learning*, II, XV, 2; *Works*; ed. Spedding, III, p. 398–399.

торого мы хорошо знаем; или это может быть чем-нибудь еще, по нашему усмотрению (если наделено каким-либо порядком), таковы животные, гербы; также слова, буквы, характеры, исторические персонажи...⁹

Подобное определение различных типов мест прямо вытекает из текстов по мнемонике. Определение образов как эмблем расширено в *De augmentis scientiarum*:

Эмблемы низводят интеллектуальное к чувственным вещам; ведь то, что можно почувствовать, всегда сильнее возбуждает память и скорее запечатлется, нежели интеллектуальное... Поэтому легче удержать в памяти образ охотника, стреляющего в зайца, аптекаря, расставляющего свои коробочки, оратора, произносящего речь, мальчика, заучивающего стихотворение, актера, произносящего свою речь, чем соответствующие понятия изобретения, расположения, элокуции, памяти, действия.¹⁰

Бэкон полностью разделяет древнее воззрение, что действенные образы наилучшим образом сами себя запечатляют, и согласен с томистским представлением, что интеллектуальные вещи скорее всего запоминаются посредством вещей чувственных. Между прочим, такое восприятие образов памяти показывает, что Бэкон, хотя и испытывал влияние рамизма, рамистом не был.

То есть Бэкон воспринимал и использовал в общем-то обычное искусство памяти, строящееся на местах и образах. Как именно он намеревался улучшить его, неясно. Но одной из новых функций искусства стало запоминание предметов в таком порядке, чтобы их можно было удерживать в уме в процессе исследования. Это должно было способствовать научному изысканию, ведь выделяя из общего массива естественной истории какие-то части и располагая их в определенном порядке, суждение легче распоряжается ими.¹¹ Здесь искусство памяти находит свое применение в естественнонаучном исследовании, а его принципы порядка и расположения превращаются в нечто подобное классификации.

⁹ *Novum Organonum*, II, XVI; Spedding, I, p. 275.

¹⁰ *De augmentis scientiarum*, V,V; Spedding, I, p. 649.

¹¹ *Partis Instaurationis Secundae Delineatio et Argumentum*; Spedding, III, p. 552. Cp. Rossi, *Clavis*, p. 489 ff.

Искусство памяти действительно здесь отделено от “показного” искусства риториков, стремившихся прежде всего поразить слушателей своими удивительными способностями и становится серьезной деятельностью. В число прочих показных занятий, которые должно упразднить, по-новому применяя искусство, для Бэкона входили, конечно, и оккультные меморативные системы магов. “Древнее мнение, будто человек — это микрокосм, абстракция или модель мира, было фантастически перетолковано Парацельсом и алхимиками”, говорит он в *Advancement*.¹² На этом мнении основывались “метродорианские” системы памяти, такие, например, как Фладдова. Бэкону такие схемы должны были казаться “чародейскими зеркалами”, вместилищем искажающих идолов, далекими от провозглашенного им скромного подхода к природе в наблюдении и эксперименте.

Хотя следует согласиться с Росси, что бэконовская реформа искусства памяти в целом была направлена на устранение оккультной памяти, все же его высказывания о памяти имеют уклончивый характер, а в *Sylva Sylvarum* есть место, где об искусстве памяти говорится в контексте использования “силы воображения”. Он рассказывает историю о фокуснике, который, показывая карточный фокус, силой воображения “связывал духи” зрителя и называл определенную карту. Комментируя этот трюк с использованием “силы воображения”, он говорит следующее:

Мы находим в искусстве памяти, что действенные и наглядные образы превосходят любые другие, даже самые причудливые: если ты хочешь запомнить слово “философия”, у тебя это лучше получится, если ты представишь себе человека (поскольку для человека это лучшее место), читающего “Физику” Аристотеля; потом, чтобы вновь вызвать его в воображении, скажи себе: “Я буду изучать философию”. И потому это вот наблюдение следует перенести на предмет, который мы теперь обсуждаем (карточный фокус): ведь чем более развита способность воображения, тем легче какое-то определенное представление наполняется и удерживается в памяти.¹³

Несмотря на то что Бэкон трактует предмет научным образом, он глубоко пропитан классическим убеждением,

¹² *Advancement*, II, X, 2; Spedding, III, p. 370.

¹³ *Sylva sylvarum*, Century X, 956; Spedding, II, p. 659.

что мнемонический образ наделяется энергией посредством возбуждения деятельности воображения, и он увязывает все это с фокусом с “силой воображения”. Это один из ходов мысли, благодаря которому искусство памяти в эпоху Ренессанса оказало поддержку магической практике. Бэкону такие связи все еще открыты.

Декарт также упражнял свой выдающийся ум в искусстве памяти и размышлял о способах его усовершенствования; а подтолкнул его к этим размышлениям не кто иной, как Ламберт Шенкель. В *Cogitationis privatae* есть следующее замечание:

За чтением шенкелевских полезных мелочей (в книге *De arte memoriae*) мне пришел на ум способ, каким легко можно сделаться настоящим знатоком всего, что я открываю с помощью воображения. Этого можно достичь, сводя все вещи к их причинам. Поскольку и причины можно свести к одной, ясно, что нет необходимости запоминать все науки. Когда мы знаем причины всех ускользающих образов, легко снова обнаружить их в своей голове через запечатление причины. Это есть подлинное искусство памяти, и оно прямо противоположно его (Шенкеля) туманным замечаниям. Не то, что бы его (искусство) вовсе не эффективно, но он стремится объять сразу слишком много вещей и притом не придерживается правильного порядка. А правильный порядок состоит в том, что образы должны создаваться в зависимости друг от друга. Он (Шенкель) упускает то, что является ключом ко всей тайне.

Я представил себе другой способ; помимо бессвязных образов следует составить новые образы, общие для всех них, или что один образ должен быть создан так, чтобы он имел отношение не только к ближайшему к нему, но ко всем, так, пятый соотносился бы с первым посредством воткнутого в землю копья, средний — посредством лестницы, по которой они могут восходить, второй через вонзенную в лестницу стрелу, и таким же реальным или вымышленным способом должен соотноситься со всеми третий образ.¹⁴

Любопытно, что предлагаемая Декартом реформа памяти ближе к “окультурным” принципам, чем бэконовская, ведь оккультная память тоже сводит все вещи к их предполагаемым причинам, образы которых, запечатлеваясь в памяти, призваны организовывать вспомогательные образы. Декарт, знакомый с “проверяемым” Шенкелем Пеппом,¹⁵ дол-

¹⁴ Descartes, *Cogitationes privatae* (1619–1621); in *Oeuvres*, ed. Adam and Tannery, X, p. 230. Cp. Rossi, *Clavis*, p. 154–155.

жен был знать об этом. Фраза о “запечатлении причины”, посредством которого можно отыскать все ускользающие образы, с равным успехом могла принадлежать и художнику оккультной памяти. Конечно, мысль Декарта двигалась своими путями, но его новая блестящая идея построения памяти на основании причин выглядит как рационализация оккультной памяти. Его же замечания о составлении связанных образов и вовсе далеки от откровения, в той или иной форме их можно обнаружить почти в каждом учебнике по искусству памяти.

Выглядит неправдоподобным, судя по цитациям, помещенным в жизнеописании Байлета, чтобы Декарт хоть как-нибудь применял локальную память, которой он пренебрегал в своем уединении и которую отвергал в качестве “телесной” и “внешней нам” в отличие от внутренней “интеллектуальной памяти”, которая не способна ни к возрастанию, ни к убыванию.¹⁶ Обособленность и незавершенность декартовского проекта вполне объяснима недостаточностью его интереса к воображению и принципу его функционирования. Росси полагает, однако, что на Декарта, как и на Бэкона оказали влияние принципы порядка и расположения памяти.

Оба, и Бэкон, и Декарт, знали об искусстве Луллия, их отзывы о нем весьма уничижительны. Рассуждая в *Advancement* о ложных методах, Бэкон говорит:

Был также создан и применялся на деле метод не только не обладающий какой-либо законностью, но вовсе обманный; при его посредстве знания обретаются так, что всякий способен выказать свою ученость, какой на деле не обладает. Таков был плод усилий Раймонда Луллия в создании искусства, носящего его имя...¹⁷

В “Рассуждении о методе” Декарт также суров к Луллиеву искусству, которое служит лишь тому, чтобы давать возможность “безнаказанно говорить о вещах, будучи в них совершенным невежей”.¹⁸

¹⁵ См. гл. XIII.

¹⁶ Descartes, *Oeuvres*, ed. cit., X, p. 200, 201 (отрывки из *Studium bonae mentis*, circa, 1620, приводятся в “Жизнеописании” Байлета).

¹⁷ *Advancement*, II, XVII, 14; *Spedding*, III, p. 408.

Таким образом, ни создатель индуктивного метода, который не ведет к особо ценным научным результатам, ни создатель метода аналитической геометрии, которому суждено было перевернуть мир в качестве первого систематического применения математики к познанию природы, не могли сказать ничего доброго о методе Раймонда Луллия. Да и с чего бы? Какая, хоть малейшая связь может существовать между “возникновением современной науки” и средневековым искусством, что так рьяно возрождалось и “окультуривизировалось” Ренессансом, с его комбинаторной системой, основанной на “божественных именах” или атрибутах? И все же “Искусство” Раймонда Луллия имеет нечто общее с целями, поставленными Бэконом и Декартом. Оно предназначалось для создания универсального искусства, или метода, которое, поскольку основано на реальности, может быть применимо для разрешения всех проблем. Помимо того, с его треугольниками, квадратами и комбинаторными кругами оно было неким родом геометрической логики; оно использовало буквенные символы для обозначения тех понятий, которыми оперировало.

В письме к Бекману, написанном в марте 1619 года, Декарт, рассказывая о своем новом методе, говорит, что предметом его размышлений было не *Ars brevis* Луллия, а новая наука, которая оказалась бы способной решать все вопросы, касающиеся количества.¹⁸ Центральное слово здесь, конечно, “количество”, оно обозначает коренное отличие от качественного и символического применения числа. Математический метод занял в конце концов господствующее положение, но чтобы проникнуться той атмосферой, в которой он был обретен, нам необходимо было узнать о людях, неистово одержимых искусством памяти, комбинаторным, каббалистическим искусствами, которые Возрождение оставило в наследство XVII веку, и в изменившихся обстоятельствах начались поиски рационального метода.

¹⁸ *Discours de la methode*, part II, *Oeuvres*, ed. cit., VI, p. 17.

¹⁹ *Oeuvres*, ed. cit., X, p. 156–157. См. также мою статью *The Art of Ramon Lull*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XVII (1954), p. 155.

Значительную роль в трансляции ренессансных способов и процедур мышления в век XVII сыграл один немец, Иоганн-Генрих Альстед (1588–1638), немецкий энциклопедист, луллист, каббалист, рамист и автор *Sistema mnemonicum*,²⁰ книги, разместившей на своих страницах обширный репертуар из искусства памяти. Подобно Бруно и луллистам Ренессанса Альстед был убежден, что псевдо-Луллиева работа, *De auditu kabbalistico*, которая помогала ему уподобить луллизм каббализму, принадлежит самому Луллию.²¹ Луллия Альстед описывает как “математика и каббалиста”.²² Метод он определяет как мнемонический инструмент в продвижении от родового к видовому (очевидно, что дефиниция также навеяна рамизмом), и Луллиевы круги он называет местами, соответствующими местам искусства памяти. Пытаясь соединить разнородные методы, дабы отыскать универсальный ключ, Альстед проявляет себя в как ренессансный энциклопедист, и, вообще, типичный человек Возрождения.²³

Он также был захвачен реакцией против ренессансного оккультизма. Ему хотелось освободить луллизм от тщетных мечтаний и фантазий, которыми тот был засорен, и возратить луллисткой доктрине чистоту, согласно учению Лавинхетты. В предисловии к своему *Clavis artis lulliane*, датированном 1609 годом, Альстед поносит комментаторов, упоминая Агриппу и Бруно, обезобразивших божественное искусство фальсификациями и темнотой.²⁴ Хотя после смерти Бруно он же и опубликовал одну из его рукописей

²⁰ J.-H. Alsted, *Systema mnemonicum duplex... in quo artis memorativae praecepta plene et metodice traduntur*, Frankfurt, 1610.

²¹ *Systema mnemonicum*, p. 5–21.; цитируется у Росси, *Clavis*, p. 182. Авторитет *De auditu cabalistico*, видимо, способствовал распространению слова “метод”, которое встречается в предисловии к ней (*De auditu cabalistico* in R. Lull, *Opera*, Strasbourg, 1598, p. 45).

²² См. Т. и J. Carreras y Artau, *Filosofia Cristiana de los siglos, XIII al XV*, Madrid, 1943, II, p. 244.

²³ Одна из его работ озаглавлена *Methodus admirandorum mathematicorum novem libris exhibens universam mathesim*, Herborn, 1623. См. Carreras y Artau, *Filosofia Cristiana*, II, p. 239.

²⁴ J.-H. Alsted, *Clavis artis Lulliane*, Strasbourg, 1633, предисловие; см. Carreras y Artau, *Filosofia Cristiana*, II, p. 241.

(действительно, не луллистского толка).²⁵ По всей видимости, в окружении Альстеда, сохраняющем память о Бруно, имело место стремление к реформированию того образа мыслей, который сам Бруно так расточительно поощрял на почве герметического неистовства. Более полное исследование трудов Альстеда поможет продемонстрировать, как семена, посеянные Бруно во время его путешествий на германскую почву, взошли, но принесенные ими плоды более удовлетворяют запросам новой эпохи. Потребовалась бы, однако, целая книга, чтобы должным образом оценить обширное наследие Альстеда.

Еще один интересный пример возникновения рационального метода из ренессансного оккультизма дан в *Orbis pictur* Комения (первое издание — в 1658 году).²⁶ Это первое детское пособие с картинками для обучения языкам — латинскому, немецкому, итальянскому и французскому. Расположение картинок отвечает порядку мироздания: изображены небо, звезды и небесные явления, затем животные, птицы, камни и тому подобное, также человек и все виды его деятельности. Глядя на картинку с изображением солнца или театра,²⁷ ученик запоминал соответствующие слова на всех языках. Для нас сейчас вполне привычно, что рынок заполнен красочными детскими книжками, но в те времена это было поразительным и оригинальным педагогическим методом, который, должно быть, доставил детям немало удовольствия при изучении иностранных языков после нудной зубрежки в рамках традиционного образования, сопровождавшегося частой поркой. Было отмечено, что во времена Лейбница мальчики Лейпцига воспитывались на “книжке с картинками Комения” и лютеровском катехизисе.²⁸

²⁵ *Artificium perorandi*, написанная Бруно в Виттенберге в 1587 году, была опубликована Альстедом во Франкфурте в 1612-м. См. Salvestrini-Firpo, *Bibliografia di Giordano Bruno*, Florence, 1958, numbers 213, 285.

²⁶ *Orbis sensualium pictus*, Nuremberg, 1658. У Комения есть другая работа, учебное пособие по языку, *Jamma linguarum*. Комений был учеником Альстеда.

²⁷ Воспроизводится в: Allardyce Nicoll, *Stuart Masques and the Renaissance Stage*, London, 1937, fig. 113.

Теперь нет сомнений, что *Orbis pictus* вырос прямо из “Города Солнца” Кампанеллы,²⁹ этой магической астральной утопии, где расписанный образами звезд круглый центральный храм Солнца был окружен концентрическими кругами городских стен, на которых весь мир творений, а также человек и все роды его занятий были представлены в образах, зависимых от центральных каузальных образов. Как было уже сказано, Город Солнца мог использоваться в качестве оккультной системы памяти, с помощью которой можно было быстро постичь все сущее, постигая мир “как книгу” и как “локальную память”.³⁰ Детей Города Солнца составляли солярианские священнослужители, водившие их по городу и показывавшие картинки, по которым дети изучали алфавиты всех языков и вообще все что бы ни было посредством настенных образов. Педагогический метод сведущих в оккультизме солярианцев, также как и план города и его образов, был формой локальной памяти, с ее местами и образами. Перенесенная в *Orbis pictus* магическая система памяти Города Солнца превратилась в совершенно рациональное, чрезвычайно оригинальное и ценное языковое пособие. Можно добавить, что утопический город, описанный Иоганном Валентином Андреа — таинственным человеком, которого молва связывала с манифестом розенкрейцеров — был также весь расписан рисунками, предназначавшимися для обучения молодежи.³¹ Однако и в “Христианополисе” Андреа также заметны следы влияния “Города Солнца”, который, вероятно, и является подлинным источником нового метода обучения образами.

Одной из забот XVII века был поиск универсального языка. Побуждаемый бэконовским требованием выражать понятия в “реальных характерах”³² — характерах, или знаках, реально связанных с понятиями, которые они

²⁸ См. R. Latta, introduction to Leibniz's *Monadology*, Oxford, 1898, p. 1.

²⁹ См. Rossi, *Clavis*, p. 186.

³⁰ См. гл. XIII.

³¹ J. V. Andreae, *Republicae Christianopolitanae Descriptio*, Strasburg, 1619. Об Андреа и Кампанелле см. G. B. and H. T., p. 413–14.

³² *The Advancement of Learning*, II, XVI, 3; Spedding, III, p. 399–400. Ср. Rossi, *Clavis*, p. 201 ff.

выражают, — Комений работает в этом направлении, а глядя на его пример, целая группа авторов — Бистерфилд, Эльгарно, Уилкинс и другие — занялись созданием универсальных языков на основании “реальных характеров”. Как показал Росси, эти занятия ведут свое происхождение от меморативной традиции, с ее поиском знаков и символов, пригодных в качестве образов памяти.³³ Универсальные языки были задуманы как опора для памяти, и во многих случаях их создатели напрямую обращаются к трактатам о памяти. И тут можно прибавить, что сам поиск “реальных характеров” происходит из оккультной традиции в искусстве памяти. Те, кто в семнадцатом веке с воодушевлением воспринимал идею универсального языка, просто выражают в рациональных терминах сходное с бруновским стремление обосновать универсальную мнемоническую систему на магических образах, которые, по мысли Бруно, непосредственно связаны с реальностью.

Ренессансные методы и намерения становятся методами и намерениями семнадцатого века, и читатель того времени не склонен был выделять новейшие черты так резко, как это обычно делаем мы. Для него метод Бэкона и метод Декарта были двумя очень схожими вещами. Интересным примером в этом отношении может послужить монументальный труд *Pharus Scientiarum*³⁴ испанского иезуита Себастьяна Изкуердо.

Изкуердо составляет обзор тех усилий, что были направлены на обоснование универсального искусства. Значительное внимание он уделяет “циклическому методу” или “Циклогномике” Корнелия Геммы (если кто-то попытается вникнуть в циклогномическое искусство, которое может обладать большим историческим значением, немалую помощь здесь окажет Изкуердо); затем он переходит к *Novum Organum* Фрэнсиса Бэкона, искусству Раймонда Луллия и искусству памяти. У Паоло Росси есть ценные страницы, посвященные Изкуердо,³⁵ где он раскрывает значение, которая

³³ О проектах “универсальных языков” в их отношении к искусству памяти см. интересные замечания Росси, *Clavis*, chapter VII, p. 201 ff.

³⁴ Sebastian Izquierdo, *Pharus Scientiarum ubi quidquid ad cognitionem Humanam humanitatis acquisibilem pertinet*, Leyden, 1659.

имела настойчивость иезуитов в требовании универсальной науки, пригодной во всех областях энциклопедического познания; в требовании логики, которая включала бы в себя память, в требовании точных метафизических процедур, моделируемых по образцу математических наук. В последнем проекте, возможно, присутствует картезианское влияние, однако очевидно также, что Изкуердо мыслил как луллист и ему не чуждо стародавнее стремление соединить Луллия с искусством памяти. Он настаивает на математизации луллизма, и, действительно, несколько страниц отводит тому, чтобы продемонстрировать возможность замены луллистских буквенных комбинаций на числовые отношения. Росси отмечает, что здесь предвосхищается лейбницевское применение принципов *combinatoria* в качестве исчисления. На “математизации” луллизма настаивал и более известный представитель иезуитского ордена, Афанасий Кирхер.³⁵

Если увидеть в сочинении Изкуердо влияние Бэкона и, возможно, Декарта, идущее рука об руку с луллизмом и искусством памяти, увидеть, как увлечение того века математикой находит себе применение среди старинных искусств, становится все более и более ясно, что зарождение в семнадцатом столетии методического мышления следует изучать в контексте продолжающегося влияния этих искусств.

Именно Лейбниц дает нам достойнейший пример того, как в сознании великого мыслителя семнадцатого века сохраняются влияния, исходящие и от искусства памяти, и от искусства Луллия. Общеизвестно, что Лейбниц интересовался луллизмом и написал работу *De arte combinatoria*, основу которой составляет адаптированный луллизм.³⁷ Менее известно, хотя на это указывает Паоло Росси, что Лейбниц был также весьма осведомлен в классическом искусстве памяти. Лейбницевские попытки создать универсальное исчисление, использующее комбинации определенных знаков или характеров, вне всякого сомнения, можно рассматривать как исторически происходящее из Ренессанса

³⁵ Rossi, *Clavis*, p. 194–195.

³⁶ A. Kircher, *Ars magna sciendi in XII libros digesta*, Amsterdam, 1669. Ср. Rossi, *Clavis*, p. 196.

³⁷ См. L. Couturat, *La logique de Leibniz*, Paris, 1901, p. 36 ff.

стремление соединить луллизм с искусством памяти, выдающимся образцом чему служит Джордано Бруно. Однако определенные знаки или характеры лейбницеvской “характеристики” были математическими символами, и их логическое комбинирование привело к исчислению бесконечно малых.

В неопубликованных ганноверских рукописях Лейбница встречаются замечания об искусстве памяти и упоминается имя Ламберта Шенкеля (о нем упоминал в свое время и Декарт), а также хорошо известный трактат о памяти, *Simonides Redivivus* Адама Бруксия, опубликованный в 1610 году в Лейпциге. Вслед за Кутюра, Паоло Росси обращает внимание, что рукописи однозначно говорят о немалом интересе Лейбница к искусству памяти.³⁸ Множество свидетельств тому мы найдем и в опубликованных трудах Лейбница. В работе *Nova methodus discendae docendaeque jurisprudentia* (1667) содержится долгое разбирательство относительно памяти и искусства памяти.³⁹ Мнемоника, утверждает Лейбниц, предоставляет материал для суждения; методология придает ему форму; и логика есть то, что соединяет форму с материей. Затем он определяет мнемонику как увязывание образа какой-либо чувственно воспринимаемой вещи с тем, что нужно запомнить, и такой образ он называет знаком (*nota*). “Чувственно воспринимаемый” знак должен быть как-то связан с тем, что необходимо удержать в памяти, — либо в силу сходства, либо по несходству, либо потому что между ними существует какая-то связь. Таким способом можно запоминать слова, хотя это довольно трудно, а также вещи. В этом пункте мысль великого Лейбница возвращает нас к трактату *Ad Herennium*, где говорится об образах для вещей и более трудных и сложных образах для слов; он также воспроизводит три аристотелевских закона ассоциации, которые, благодаря схоластам, очень тесно связаны с традицией памяти. Затем он упоминает, что вещи

³⁸ См. L. Couturat, *Opuscules et fragments inédits de Leibniz*, Hildesheim, 1961, p. 37; Rossi, *Clavis*, p. 250–253. Упоминания о математических проектах есть в Фил. VI.19 и Фил. VII. В. III.7 (неопубликованные рукописи Лейбница в Ганновере).

³⁹ Leibniz, *Philosophische Schriften*, ed. P. Ritter, I (1930), p. 277–279.

увиденные легче запомнить, чем те, о которых мы только слышали, почему мы и применяем знаки для запоминания, и добавляет, что египетские и китайские иероглифы являются естественными образами памяти. Он также указывает на “правила мест”, замечая, что распределение вещей по нишам или местам способствует запоминанию, и называет авторов работ по мнемонике, у которых можно подробнее узнать об этом, Альстеда и Фрея.⁴⁰

Этот отрывок является маленьким мнемоническим трактатом Лейбница. Мне думается, что изображенные на титульном листе *Disputatio de casibus in jure* (1666)⁴¹ фигуры со множеством эмблем предназначены для использования их в качестве локальной системы для запоминания законоположений (вполне классическое применение искусства памяти), и можно привести еще немало свидетельств того, что Лейбниц был знаком с уловками искусной памяти. Об одном из таких свидетельств мы уже упоминали — это замечание (в работе 1678 года), что *Ars memoriae* предлагает запоминать идеи такими рядами, когда идеи последовательно связываются с рядами персон, таких как патриархи, апостолы или императоры,⁴² — замечание это возвращает нас в прошлое, к наиболее характерной и прославленной временем практике запоминания, возросшей на почве классических правил.

Итак, Лейбниц прекрасно осведомлен в мнемонической традиции; он изучал трактаты о памяти и почерпнул в них не только знание основных черт классических правил, но и тонкости, которыми эти правила обросли в традиции памяти. Предметом его интереса являлись также принципы, составляющие фундамент классического искусства.

О Лейбнице и луллизме написано много, и достаточное свидетельство влияния на него луллисткой традиции представлено в *Dissertatio de arte combinatoria* (1666). Открывающая эту работу диаграмма,⁴³ на которой квадрат четырех эле-

⁴⁰ В J. C. Frey, *Opera*, Paris, 1645–1646 содержится раздел, посвященный памяти.

⁴¹ Leibniz. *Philosophische schriften*, I, p. 267.

⁴² Couturat, *Opuscles*, p. 281.

⁴³ Leibniz. *Philosophische schriften*, p. 166.

ментов сравнивается с логическим квадратом противоположностей, демонстрирует, что Лейбниц воспринимал луллизм как естественную логику.⁴⁴ На первых страницах он упоминает современных ему луллистов, среди них Агриппу, Альстеда, Кирхера, не обойден и “Иорданус Брунус”. Бруно, говорит Лейбниц, называл искусство Луллия “*combinatoria*”⁴⁵ — слово, которое Лейбниц сам употребляет применительно к своему новому луллизму. В лейбницевской интерпретации луллизм сопрягается с арифметикой и “изобретающей логикой”, которую желал усовершенствовать Бэкон. Здесь уже присутствует идея использования комбинаторики в математике, идея, которую, как мы видели, развивали в то время Альстед, Изкуердо и Кирхер.

В этом новом математико-луллистском искусстве, говорит Лейбниц, знаки (*notae*) будут использоваться как алфавит. Все знаки должны быть как можно более естественны, образуя всеобщее письмо. Они могут быть подобны геометрическим фигурам или “рисункам” египтян и китайцев, хотя новые лейбницевские *notae* будут более подходить памяти.⁴⁶ Мы уже встречались с лейбницевскими *notae* в другом контексте, где они совершенно определенно были связаны с мнемонической традицией и где говорилось о необходимости чего-то подобного образам классического искусства. Здесь они также связаны с памятью. Очевидно, что Лейбниц ведет свое происхождение из ренессансной традиции — из ее бесконечных усилий связать луллизм с классическим искусством памяти.

Dissertatio de arte combinatoria — это ранняя работа Лейбница, написанная еще до пребывания в Париже (1672–1676), где он совершенствовал свои математические познания, узнавая от Гюйгенса и других о последних достижениях в области высшей математики. Этот труд положил начало его собственным успехам, и тогда же возникло исчисление бесконечно малых, к которому Лейбниц

⁴⁴ См. гл. VIII.

⁴⁵ Leibniz. *Philosophische Schriften*, p. 194. Лейбниц ссылается на предисловие Бруно к работе *De Specuerum scrutinio*, Prague, 1588 (Bruno, *Op. lat.*, II (II), p. 333).

⁴⁶ Leibniz. *Philosophische Schriften*, p. 302, cf. Rossi, *Clavis*, p. 201 ff.

пришел независимо от Исаака Ньютона, работавшего примерно над теми же проблемами и в то же время. Мне нечего сказать о самом Ньюtone, но контекст возникновения лейбницевского исчисления бесконечно малых принадлежит истории, прослеженной в нашей книге. Лейбниц сам указывал, что зародыш его будущего учения содержался уже в *Dissertatio de arte combinatoria*.

Хорошо известно, что Лейбниц разработал проект под названием “характеристика”.⁴⁷ Перечни должны быть составлены из всех существенных понятий мышления, а этим понятиям должны быть определены символы или “характеры”. Влияние на эту схему ведущихся еще со времен Симонида поисков “образов для вещей” очевидно. Лейбниц знал о широко распространенном в его времена интересе к созданию универсального языка символов или знаков⁴⁸ (проекты Бистерфилда и других), но такие проекты, как уже было указано, сами находились под воздействием мнемонической традиции. И “характеристика” Лейбница должна была стать чем-то большим, нежели универсальный язык, она должна была стать “исчислением”. “Характеры” использовались в логических комбинациях так, что в итоге формировалось универсальное искусство, пригодное для разрешения всех проблем. Зрелый Лейбниц, великий математик и логик, все еще прямо исходит из ренессансных попыток объединить классическое искусство памяти и лулизм, размещая образы классического искусства на комбинаторных кругах Луллия.

Совместно с “характеристикой” или исчислением Лейбниц задумывал и проект “энциклопедии”, которая могла бы собрать воедино все известные человеку науки и искусства. Когда все виды познания будут систематизированы в энциклопедии, “характеры” будут определены ко всем понятиям, для решения всех проблем в конечном счете будет создано универсальное исчисление. Исчисление, полагал Лейбниц, применимо во всех областях познания и деятельности. Оно способно разрешать даже религиозные затруд-

⁴⁷ Couturat, *La Logique de Leibniz*, p. 51 ff. ; Rossi, *Clavis*, p. 201 ff.

⁴⁸ Couturat, *Logique*, p. 51. ff.; Rossi, *Clavis*, pp. 201 ff.

нения.⁴⁹ В случае разногласий, к примеру, на Трентском совете, не нужно больше затевать войну, но просто следует сесть рядом, сказав: “Давайте посчитаем”.

Раймонд Луллий верил, что его “Искусство”, с его буквенными обозначениями и вращающимися геометрическими фигурами приложимо ко всем составным элементам энциклопедии и что оно способно убедить магометан и иудеев в истине христианства. Джулио Камилло создал “Театр Памяти”, в котором посредством образов должны быть синтезированы все знания. Джордано Бруно, приводя в движение образы на комбинаторных кругах Луллия, объехал со своим фантастическим искусством памяти всю Европу. В семнадцатом веке эту традицию унаследовал Лейбниц.

К своим проектам Лейбниц пытался привлечь внимание многих академий и власть имущих, однако безуспешно. Энциклопедия так и не была составлена; закрепление определенных “характеров” за понятиями так и не было завершено, универсальное исчисление не было создано. Как тут не вспомнить Джулио Камилло, который так и не смог завершить постройку грандиозного Театра Памяти, получавшего лишь нерегулярную и недостаточную помощь от французского короля. Или Джордано Бруно, лихорадочно испытывавшего одну за другой мнемонические схемы, пока не встретил свою смерть на костре.

Все же Лейбниц сумел привести некоторые направления своего тотального проекта к завершению. Он был убежден, что его достижения в математике фундаментальны благодаря успешному изобретению символов, представляющих количественные изменения и их отношения. “И в самом деле”, говорит Кутюра, “очевидно, что самое знаменитое из его изобретений, исчисление бесконечно малых, произошло в ходе его настойчивых поисков новых и более общих символических систем и что, наоборот, это открытие утвердило его во мнении, что для дедуктивных наук крайне важное значение имеет заданность точной характеристики”.⁵⁰ Абсолютная оригинальность Лейбница — продол-

⁴⁹ Couturat, *Logique*, p. 98; см. также статью “Лейбниц” в *Enciclopedia Filosofica* (Venice, 1957).

жает Кутюра — состоит в изображении посредством определяющих сущностные свойства знаков, понятий и процедур, по отношению к которым до тех пор еще никакого обозначения не существовало.⁵¹ Короче говоря, именно благодаря изобретению новых “характеров” он получил возможность оперировать исчислением бесконечно малых, которое, однако, было лишь фрагментом, или образчиком его так и не завершенной “универсальной характеристики”. Если согласиться с нашим предположением, что лейбницевская “характеристика” происходит из мнемонической традиции, то это означает, что перенесенный в сферу математических символизаций поиск “образов для вещей” привел к открытию новых и более точных математических, или логико-математических, обозначений, сделавших возможными новые типы исчисления. Для Лейбница в исследовании “характеров” всегда было принципиально важно, чтобы характеры как можно более точно отображали реальность, или реальную природу вещей, и некоторые места из его работ проливают свет на основу его поиска. Так, в *Fundamenta calculi rartiocinatoris* он определяет “характеры” как знаки, написанные, нарисованные или высеченные. Знак тем пригоднее, чем ближе он к определяемой вещи. Однако Лейбниц замечает, что характеры, употребляемые химиками или астрономами, к примеру, те, которые Джон Ди предлагает в своей *Monas hieroglyphica*, бесполезны, как и китайские и египетские изображения. Язык Адама, которым тот именовал творения, был близок к реальности, но мы не знаем его. Слова обычных языков несут на себе печать проклятия, и их использование приводит к ошибке. Единственно наилучшими для точного исследования и исчисления являются *notae* арифметиков и алгебраистов.⁵²

⁵⁰ Couturat, *Logique*, p. 84.

⁵¹ *Ibid.*, p. 85. См. также примечание Кутюра в *Opuscles*, p. 97.

⁵² Leibniz, *Opera philosophica*, ed. J. E. Erdman, Berlin, 1840, p. 92–93. Очень похожий отрывок мы найдем в *Philosophische schriften*, ed. C. J. Gerhardt, Berlin, 1880, VII, p. 204–205.

Об интересе Лейбница к “*lingua adamica*”, магическому языку, на котором Адам называл творения, см. Couturat, *Logique*, p. 77.

Это и другие, подобные ему, рассуждения показывают, что Лейбниц ведет свое исследование, вдумчиво продвигаясь по миру прошлого, среди магических “характеров”, знаков алхимиков, образов астрологов, монады Ди, оформляющей характеры семи планет, мифического языка Адама, магически соприкасающегося с реальностью, таящих истину египетских иероглифов. Он исходит из всего этого, как его столетие исходит из ренессансного оккультизма, находя истинные *notae*, то есть ближайшие к реальности характеры, в математических символах.

Лейбниц хорошо знаком с этим прошлым, возможно даже, что, предупреждая обвинения в том, что его “универсальная характеристика” слишком тесно с ним связана, он называет свой проект “невинной магией” или “истинной каббалой”.⁵³ В других местах он прямо будет использовать язык прошлого, говоря о “характеристике” как о величайшем секрете, универсальном ключе. Во введении к “*arcana*” его энциклопедии утверждается, что основана будет всеобщая наука, новая логика, новый метод, *Ars reminiscendi*, или Мнемоника, *Ars characteristica*, или Символика, *Ars Combinatoria*, или Луллиана, Каббала мудрости, Натуральная магия, короче, все науки будут содержаться в ней, как в океане.⁵⁴

Мы имели уже возможность вчитаться в пространный титул бруновских “Печатей”,⁵⁵ или же в послание, в котором он знакомит докторов Оксфорда с той безумной мнемонической системой, что ведет к открытию новой религии Любви, Искусства, Магии и Матезиса. Кто мог предположить, что в этом тумане напыщенного старого стиля Лейбниц действительно отыщет Великий ключ? Истинный ключ, говорит он в наброске “характеристики”, до сих пор не был найден, и это доказывает бессилие магии, переполнившей все книги.⁵⁶ К свету истины способна привести только математика.⁵⁷

⁵³ Leibniz, *Saemliche Schriften und Briefe*, ed. Ritter, I, vol. II, Darmstadt, 1927, p. 167–169.

⁵⁴ *Introductio ad Encyclopaediam arcanum*, in Couturat, *Opuscles*, p. 511–512.

⁵⁵ См. гл. IX.

Возвратимся несколько назад и рассмотрим еще раз в странную диаграмму (ил. 11), извлеченную нами из “Теней” Бруно. На ней магические образы, вращающиеся в центральном круге, управляют образами остальных кругов, содержание их составляет элементарный мир и самого внешнего круга, на котором представлены все виды человеческой деятельности. Или вспомним “Печати”, где всякий мыслимый метод запоминания, знакомый бывшему доминиканцу, неустанно встраивается в различные комбинации, действенность которых покоится на предполагаемой магической силе мнемонических образов. Перечитаем еще раз то место в конце “Печатей” (аналог ему можно обнаружить во всех бруновских книгах о памяти), где искусник оккультной памяти перечисляет различные виды образов, которые можно разместить на Луллиевых комбинаторных кругах, и среди них особо выделяются знаки, *notae*, характеры, печати.⁵⁶ Или обратим взгляд к статуям приравненных к звездам богов и богинь, что в качестве магических образов реальности, равно как и образов памяти, охватывают все возможные понятия, к статуям, вращающимся на кругах в “Статуях”. Или еще представим себе безнадежно запутанный лабиринт мнемонических комнат в “Образ-ах”, комнат, заполненных образами всех вещей элементарного мира, подвластных важнейшим образам олимпийских богов.

Это безумие содержало в себе чрезвычайно сложный метод; на что он был нацелен? На достижение универсального знания посредством комбинирования наиболее значимых образов реальности. Нас не покидало чувство, что в этих усилиях присутствовал неистовый научный импульс, устремленность по векторам герметического проекта к какому-то будущему методу, проглядывающему и полускрытому грезой, пророчески предсказанному бесконечно сложными их образованиями, нацеленными на исчисление образов, на согласование мнемонических порядков, в ко-

⁵⁶ Leibniz, *Philosophische schriften*, ed. C. J. Gerhardt, Berlin, 1880, VII, p. 184.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 67 (Initia et specimeva novae generalis).

⁵⁸ Bruno, *Op. lat.*, II (II), p. 204 ff.

торых Луллиев принцип движения должен быть как-то совмещен с мнемоническим использованием магических характеров реальности.

“Enfin Leibniz vient”, можем мы сказать, перефразируя Бойля. И оглядываясь теперь назад, с высоты, на которую мы поднялись вместе с Лейбницем, можем мы увидеть Джордано Бруно как пророка герметического Ренессанса, провозвестника научного метода, указывающего нам на значение соединенного с луллизмом классического искусства памяти, в приуготовлении пути, ведущего к Великому ключу.

Но тема на этом не исчерпана. У нас уже были намеки и догадки, что существовала таинственная сторона мнемонических систем Бруно, что они были модусом передачи религии или этики, или какого-то послания универсальной важности. Также и в лейбницевских проектах универсального исчисления или характеристики заключено послание всеобщей любви и братства, веротерпимости, милосердия и благоволения. Планы воссоединения церквей, примирения сектантских различий, основания Ордена милосердия составляли фундамент его построений. Лейбниц был убежден, что развитие наук приведет к всеохватывающему познанию универсума, а следовательно, к глубочайшему постижению Бога, его создателя, и распространению милосердия, источника всех добродетелей.⁵⁹ Мистицизм и филантропия тесно переплетены с идеей энциклопедии универсального исчисления. Когда мы смотрим на эту сторону лейбницевского учения, вновь возникает сравнение с Джордано Бруно. Религия Любви, Искусства, Магии и Матезиса была скрыта за печатями памяти. Универсальное исчисление призвано осуществить или стать манифестом религии любви и всеобщего человеколюбия. Если мы вычеркнем “магию”, подставим чистую математику вместо “матезиса”, истолкуем “искусство” как исчисление и сохраним любовь, лейбницевские устремления окажутся необыкновенно близкими бруновским, хотя и проявят формы XVII столетия.

⁵⁹ Couturat, *Logique*, p. 131–132, 135–138 etc.

К фигуре Лейбница цепляется “розенкрейцеровская” аура, смутные догадки часто возникают и гаснут, не получив подтверждения и не вызывая обсуждений, не исследуются и упоминания в лейбницеvских работах “христианских розенкрейцеров”, Валентина Андреа, или те высказывания Лейбница, в которых он прямо или косвенно ссылается на розенкрейцеровские манифесты.⁶⁰ Мы не имеем здесь возможности исследовать эту проблему, но можем высказать допустимое предположение, что достойные любопытства связи между Бруно и Лейбницем — связи, несомненно, существовавшие — возможно, указывают на посредничество некоего герметического общества, основанного Бруно в Германии и позже развивавшегося в качестве розенкрейцеровского. Связь “Тридцати Печатей”, опубликованных в Германии,⁶¹ со здесь же изданными латинскими поэмами может послужить отправной точкой для изучения этой проблемы со стороны Бруно. Распутывание этого клубка со стороны Лейбница должно быть подкреплено полным опубликованием рукописей Лейбница и прояснением настоящего неудовлетворительного положения дел с изданием его работ. Поэтому нет сомнений, что данной проблеме еще долго ожидать своего разрешения.

В тех курсах по истории новой философии, в которых всякий раз повторяется, что термин “монада” Лейбниц заимствовал у Бруно, речь никогда не идет о герметической традиции, из которой Бруно и другие герметические философы эпохи Возрождения извлекали это слово. Хотя Лейбниц как философ XVII века принадлежал иной атмосфере и новому миру, лейбницеvская монадология несет на себе ясный отпечаток герметической традиции. Основная функция лейбницеvских монад, поскольку они суть души и наделены памятью — выражение или отображение универсума,

⁶⁰ То, что Лейбниц был розенкрейцером, безоговорочно принимается замечательным ученым, Кутюра (*Logic de Leibniz*, p. 131, note 3). Лейбниц сам намекает на то, что он, возможно, был членом этого общества (*Philosophische schriften*, ed. P. Ritter, I, S. 276). Законы задуманного им Ордена милосердия (Couturat, *Opuscles*, p. 3–4) — это цитация из *Fama* розенкрейцеров. Можно обнаружить и другие тому свидетельства в его работах, однако это тема требует более тщательной проработки.

⁶¹ См. выше, гл. XIII.

которого они являются живыми зеркалами⁶² — образ, очень хорошо знакомый читателю этой книги.

Детальное, с совершенно новых позиций проведенное сопоставление Бруно и Лейбница могло бы стать наилучшей стартовой позицией в исследовании того, как семнадцатый век вырастал из герметической традиции Ренессанса. И такое исследование показало бы, что все наиболее возвышенные и человеколюбивые устремления науки семнадцатого столетия уже присутствовали в герметическом замысле, у Джордано Бруно, который передал их будущему зашифрованными в секрете своего искусства памяти.

* * * * *

Для завершения моей истории я выбрала Лейбница, поскольку должно где-то и остановиться, и поскольку, видимо, именно здесь искусство памяти перестает быть фактором, воздействующим на основные направления европейского развития. Но последующие столетия сохранили множество отголосков его влияния. Книги по искусству памяти продолжали появляться, в них все еще можно было распознать классическую традицию, едва ли были утрачены и оккультные традиции, их влияние на значительные движения не прекратилось. Развернуть эту тему на материале позднейших веков, вероятно, могла бы еще одна книга.

Хотя в этой работе мы попытались каким-то образом представить историю искусства памяти во всех ее периодах, ее ни в каком смысле нельзя воспринимать как завершенную или окончательную историю. Мною задействована лишь часть полезного или могущего оказаться полезным материала в ходе дальнейшего исследования этого обширного предмета. Серьезное исследование этого забытого искусства, можно сказать, только началось. За подобными предметами все еще не стоит аппарат современной устоявшейся учености; они не входят в обычные учебные курсы и, таким образом, остались без внимания. Искусство

⁶² Лейбниц Г. В. *Соч. в 4-х тт.*, т. 1: Монадология, с. 422, 424 и далее.

памяти — это чистый случай маргинальной темы, которая не стала частью ни одной из обычных дисциплин и была забыта, поскольку до нее просто никому не было дела. Но мы обратились к ней, дабы это искусство стало в определенном смысле делом каждого. История формирования памяти соприкасается с жизненными точками истории религии и этики, философии и психологии, искусства и литературы, научной методологии. Искусная память как часть риторики принадлежит риторической традиции; память как способность души принадлежит теологии. Когда мы отдаем себе отчет в том, насколько глубоки корни предмета нашего исследования, уже не вызывает удивления, что оно открывает нам новый вид на многие величайшие проявления нашей культуры.

Оглядываясь теперь назад, я осознаю, насколько мало мне удалось постичь значение общего пути истории искусства, которое Симонид, как полагали, изобрел после того легендарного гибельного пира.