

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

BaskervilleSi

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 театральной 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. Много 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. Проследивая 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. Эттингером.

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 Schriftum 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 называния, 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 сухой 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. Сарпан 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 помечать 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 помечать в дальнейшем каждое пятое место другими знаками.

Loci для своей памяти лучше всего формировать в пустых 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.

Loci памяти не должны быть чрезмерно однообразными, например, не следует злоупотреблять слишком частым использованием межколонных пространств, ибо их взаимное сходство приведет к путанице. *Loci* 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 *loci* 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 *loci*, 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 *loci* 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 *loci* 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 запоним. 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 образованность — 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; наделяя 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 не постижим, 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 — *imagnes 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 Лоев’а (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 подобия 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 Лоев’а.

зять 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 приготовить 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 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, explicitis, 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 названия) 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 цицероновскому 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 inventione*, оказались весьма важным источником для формирования тех понятий, которые впоследствии стали известны под именем четырех основных добродетелей. Дефиниции, данные “Туллием” 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 туллиевы 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 вернуть, 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 имплювия 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, обежать их все, востребуя то, что было им доверено, и о чем напомнят 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 Гортензием. 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 припомнил 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 Аполлодора, 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 Гармодию и Аристогейтону, 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.

дающейся 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 *huppos* (лошадь). Другой пример: мы размещаем *rutilampres* (жук-светляк) между *rut* (огонь) и *lamprein* (светить).

Так для имен.

Относительно вещей (поступай) так: мужество (помещай) к Марсу и Ахиллесу; изделия из металла — к Вулкану; малодушие к — Эпю.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 представлении 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”, т. 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 изнашивались, 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 (*topoi*). 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 в 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*, р. 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*, р. 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 *Тезете*, 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 *Тезет*, 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 соотнесения 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 письмена. 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 письмен, 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 письмен, 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, введем 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 делают 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 Memori 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 Маганоэпифагореиста — 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 воспевал 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 романизованном 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 Киня, 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 *inventio*, 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, проясняется 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 пронюхую 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 произошёл 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 “Гортензий” (названной по имени одного из друзей Цицерона, славившегося своей памятью) впервые подвигло его к серьёзным 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 “Гуллию”.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. Maix, 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. Симоида, 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 ощущения 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;⁴ 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 Исидора 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 риторiku, опираясь лишь на два источника: *De inventione* Цицерона и риторiku 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 *Digestium 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, неправоммерно 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. С. Н. Beeson, *Lupus of Ferrieres 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 НЕУСТАННО 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, пронизательность, 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 отзывается 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.

щему 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 стремился привести этику Нового Аристотеля в соответствие с этикой, содержащейся в Туллиевой “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.

Туллем 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* отмечаются 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 proprii*). 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 нелегки 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 *itionem* (в стихотворной строке, которую следовало запомнить) было прочитано как *ultionem* (месть) 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 *remisibilitas*, Альберт имеет в виду не обычную меланхолию. Он утверждает, что способность к припоминанию более всего присуща меланхоликам, которых Аристотель “в книге *Probremata*” 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. Rapofsky, 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 Фомы 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 назвал 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 Туллиево *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 которыми 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 умопостигаемому миру.

Но Аквинат не торопится проводить резкое различие между памятью в чувственной части 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*), *Iustitia*, *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 приобретаетя 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 НЕСМОТЯ 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 различием, 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” (*solutudo 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 подобию” “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 подобию, 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 подобию” “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 влияния. 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 портнике 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 Туллием, 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 Амброжо
Лоренцетти (деталь),
Сиена. (фотокопия:
Алиари).
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”.

Глава IV

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 Джакомо 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 опубли-

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 англ-

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. Gesulato, *Plutosofia*, Padua, 1592, p. 16.

⁷ Johannes Paeppe, *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, проду-

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, Н. 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 *imagines 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 подоби́й,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, лишённые 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 de Jean de San Geminiano*, *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 Geminiano, *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 выдвигании 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 удержать 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 подобия, 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 подобия 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 подобий 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 подобий, скажем, для Справедливости с ее подразделениями или для Благоразу-

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

мия 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 (Vat. 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 leggerga 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 над летучими мышьями 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 потерялись, 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 Агены Сарелла, 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 Виргилия 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 verso.

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 подобию и образов, где Память играла бы роль преобразующей силы, моста между абстракцией и образом. Но есть еще и другая причина для использования материальных подобию, 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 подобию. 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 “вращивание” 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 излишествам. 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.

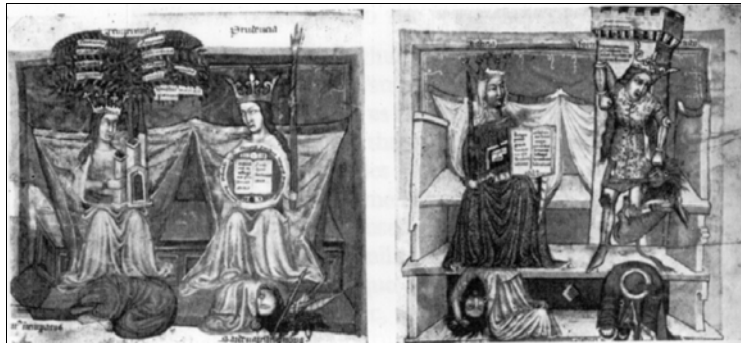
³⁸ J. Ridevall, *Fulgentius Metaforalis*, ed. H. Liebeschütz, Leipzig, 1926. Cf. J. Seznec, *The Survival of the Pagan Gods*, trans. B. Sessions, Bollingen Series, 1953, pp. 94–95.



3.
(а) Зависть
(б) Милосердие

*Фрески Джотто,
Арена Капелла,
Падуя (фотокопии:
Алигари).*





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. Seznec, 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 Vorläufer 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 Шантий (см.: L. Dorez, *La canzone delle virtu 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 петрарковедом — 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 претендуя 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 идеосинкретического 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.

Глава V

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 philosophia*, 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 обеим 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 усилению 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 revegende*” 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 revegende*” 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 Цициотто в процитированной статье. К рукописи, упомянутой в примечании у Росси (*Clavis*, p. 22), можно прибавить несколько других, в которых также содержится “*Pater revegende*”.

Цициотто, *Frate Lodovico da Pirano e le sue regole per regolare la memoria della societa istriana di archeologia e storia patria*, XLIX, (1937), p. 189–224. Цициотто 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. Тоссо, *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. 5а), где ряды объектов запоминаются по их расположению во дворе, библиотеке и часовне аббатства (ил. 5б). 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 подоби́й” 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 лишённые 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, Доротеи, Аполлонии, Лючии, 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 “Vrueder 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 жесткостью, были исполнены невероятной 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

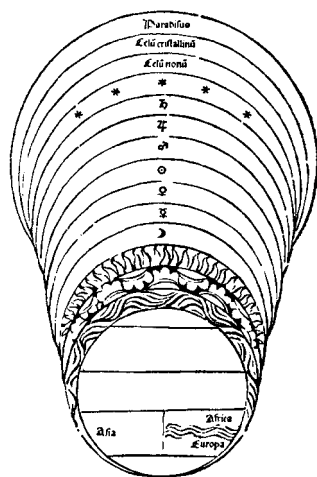


Рис. 1. Сферы универсума как система памяти.
Из *Oratoriae artis epitome* Публиция, 1482 год.

И все же времена меняются, гуманисты начинают лучше понимать своеобразие античной цивилизации, распространяются печатные издания классических текстов. Изучающему риторике 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. Volkman, p. 45 ff.

¹⁸ Одна из диаграмм английского монаха (приведена у Фолькманна, 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; Кологне, 1506, 1608; Венеции, 1526, 1533; Вене, 1541, 1600; Винченце, 1600.

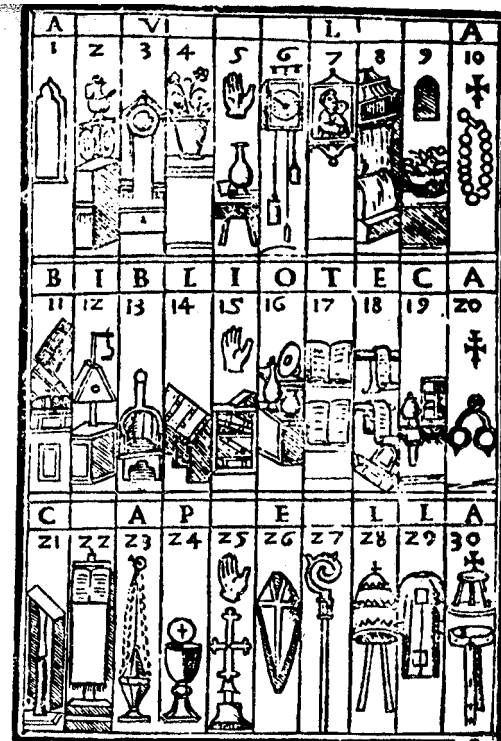
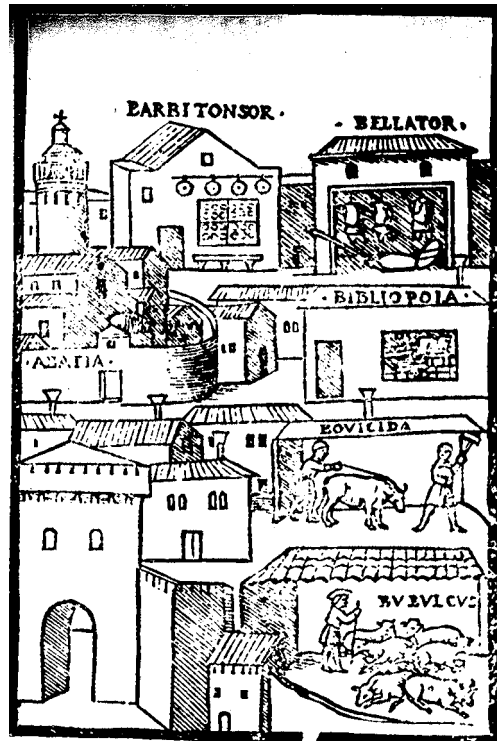
²⁰ Английский перевод выполнен Робертом Гопландом, *The Art of Memory that is otherwise called the Phoenix*, London, circa 1548. См. ниже, с. 329.

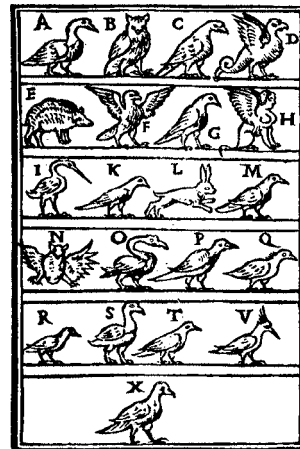
²¹ Gregor Reisch, *Margarita philosophica*, первое издание 1496 года, множество позднейших изданий. Искусство памяти Питера Равеннского есть в Lib. III, Tract. II, cap. XXIII.

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-
rum artificiosae 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, заносил 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. PA; 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. 5b),— 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).

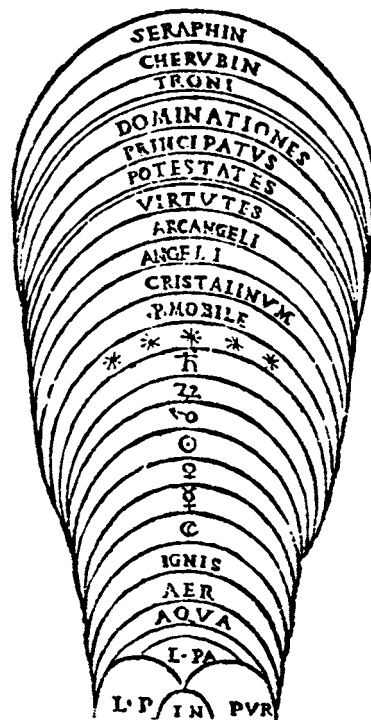


Рис. 2. Сферы Универсума как система памяти.
Из *Congestorum artificiosae memoriae* Ромберха, изд. 1533 г.

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. 6c): 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 значении.

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, по видимому, 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 Евсевием, 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, неправедным 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 стеной, сверкающей драгоценными камнями. В центре его Престол Христа; под ним в строгом порядке располагаются места небесных иерархий, апостолов, патриархов, пророков, Мучеников, проповедников, девственниц, 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 “*capitula*” 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 определено 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 отзывается 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 Quintilianii 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 цицероновской 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 цицероновского 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. *Cjllloques 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.

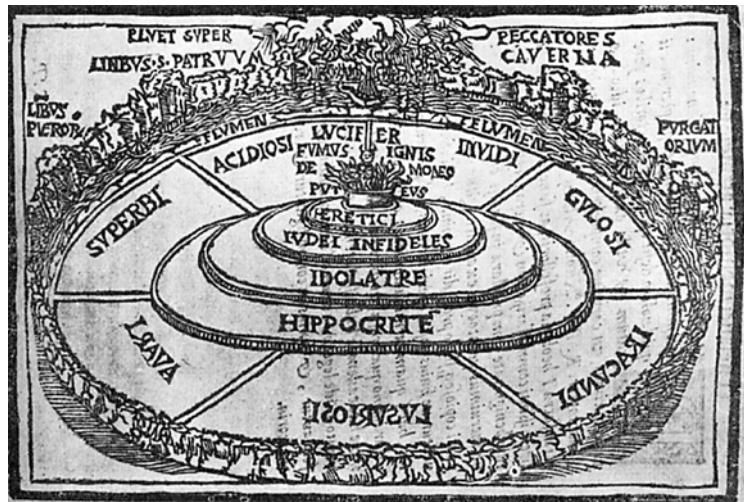
Таким образом, в XVI веке искусство памяти должно было, казалось, прийти в упадок. Печатные книги разрушили вековые обычаи памяти. Хотя искусство памяти в своей средневековой трансформации все еще было живо и даже, как показывают трактаты, некоторым образом востребовалось, оно могло окончательно утратить 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. Melancton, *Rhetorica elementa*, Venice, 1534, p. 4 verso Cf. Rossi, *Clavis*, p. 89.

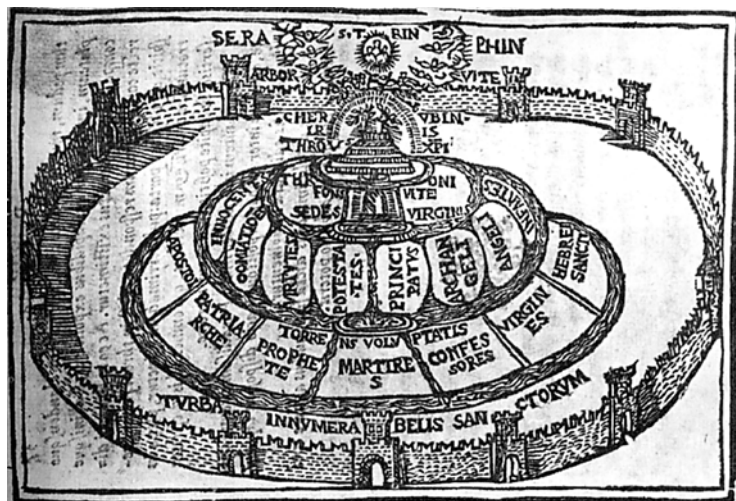
Средним векам, какое испытывали к нему некоторые гуманисты, и не пренебрегали античным искусством памяти. Средневековая схоластика не дала исчезнуть искусству памяти, и то же самое произошло в главном философском течении Ренессанса, неоплатонизме. В ренессансном неоплатонизме, с его герметическим ядром, 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.

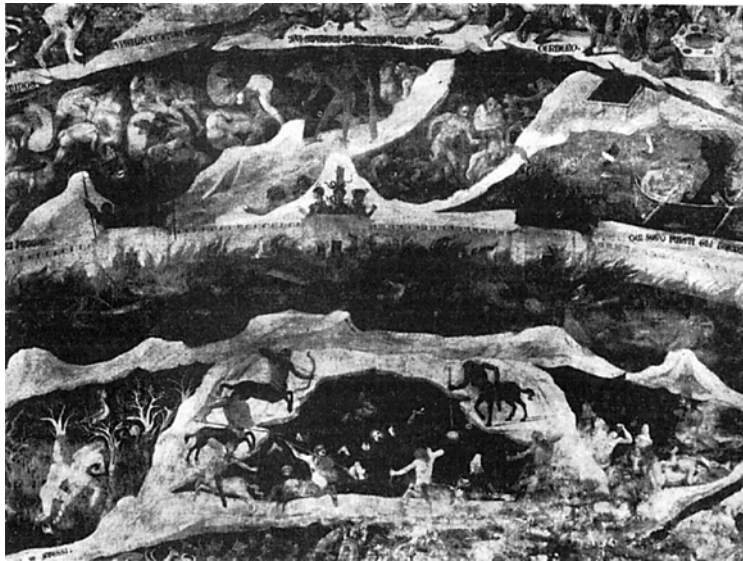


7а. Ад как искусная память

7б. Рай как искусная память



Из книги Космаса Россеция *Thesaurus Artificiose Memoriae*, Венеция, 1579.



8а. Места Ада. Фреска Нурдо 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 Цицероновской. 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 Fruili*, 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 Chriütiens 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 мессы Камилло и ласкаться, ничем иным не досажая, 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 пополнил его коллекцию раритетов? Тирабоски полагает, что *"pitture"* 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 *"pitture"* 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 Tirabosci, VII (4), p. 1523.

¹⁹ Автор предисловия, Л. Доминичи, указывает, что он публикует это описание Театра *"non potentesi anchora scorpire 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, доверить 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. С. 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. V. 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 Teatro 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 Teatro* мы будем давать по флорентийскому изданию. “Идея Театра” также напечатана во всех изданиях *Tutte le opere*.

²⁶ *L'idea del Teatro*, 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 незыблемую 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 бранным 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 напоминаться 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 зависимы 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 Teatro*, 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 Teatro*, p. 53.

³⁵ Гесиод, *Шлем Геркулеса*, 230.

³⁶ *L'idea del Teatro*, 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 разветвлении 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 Сапдалиями Меркурия он становится указанием на естественные процессы вдоха и выдоха; на уровне Прометей 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 Пасифаей и быком — благотворную природу, а вместе с Сапдалиями 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 Прометей 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 Сапдалиями Меркурия — природная деятельность на земле; образ Кибелы на уровне Прометей 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 горнего 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 ящички, или коробки, или лари, набитые бумагами, и эти бумаги исписаны речами, построенными по принципам Цицероновского искусства; речи эти повествуют о тех же предметах, о

⁴⁵ *L'idea del Teatro*, 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. V. 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,

♁ 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 богатых

♃ **МЕРКУРИЙ**

Иезод
Михаил

III

♀ **ПРОМЕТЕЙ**

Цербер, приготовление пищи, пиры, постельные принадлежности

шелковичные черви, искусства, связанные с одеждой и умением одеваться, смертью, повествованием

Геркулес, вычищающий Авгиевы конюшни, искусства очищения, омовения, стрижки

девушка с вазой цветов,

парфюмерия

минотавр, порочные искусства, искусства грабителей, мошенников, проституток

Бахус с венком из плюща на копыте, 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 копьём, 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 копьём, 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 Герiona,
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 Герiona,
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 Герiona,
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 Герiona,
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,
пытка, 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

♄ 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 Таргара, 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, собиране,
коллекционирование
удержание Протея,
обездвиживание
одинокий воробей, отказ,
изгнание
Пандора, причинение страданий
девушка с обрезанными волосами,
бессилие, бездействие

ПАСИФАЯ И ζ БЫК

голова 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

∩ колени ≍ ноги

СЕСТРЫ ζ 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

ζ ПЕЩЕРА

Кибела, земля как смешанный
элемент

голова 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

ζ ПИР

коронованная Кибела, земля как
первоэлемент

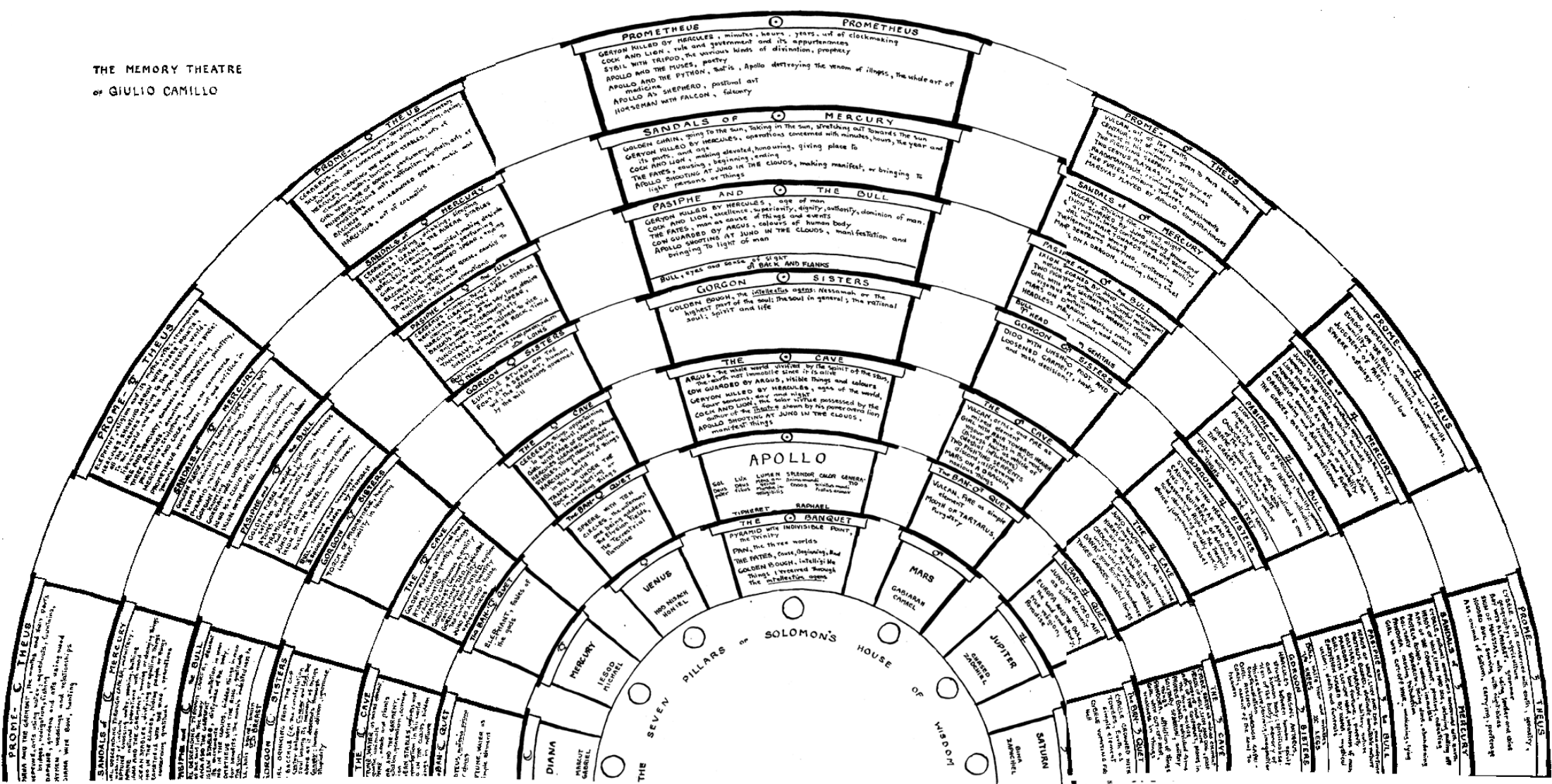
Кибела, изрыгающая огонь, ад

ζ 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 взшел 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 дела 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 непрерывно 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 дела Мирандолы, мире его “Заключений”, “Речи о достоинстве человека” и “Нертalus”, где сферы ангелов, Сфирот, дни творения соседствуют с Меркурием Трисмегистом, Платоном, Плотинном, 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 дела 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 стяжания 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, символизирующей 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. V. and H. T.*, p. 62 ff.

⁶¹ Ficino, *Opera*, ed. cit., p. 965–975. см. также *De lumine*, ibid., p. 976–986; *G. V. 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. V. 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.

Ἰδὲ ἐὰν *De sacra et magia*, εἰδὶδὲ ὁ δᾶδᾶεᾶᾶδ, ὃι ἐς ὕδῃ ἀοὸ πῆϋδῖϋδ ὁᾶδᾶέ ἰᾶ-
 ὀδ ἰεᾶᾶ πῆϋδᾶί, πῆεῖεῖε ἰᾶδ ἄει ἰᾶδῖᾶϋῖᾶίῖ πῆεῖε. Ἰδ. 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 утверждается в “Асклепии”, из изваяний возникали боги, сходны с действиями, производимыми талисманом.

⁶⁸ *L'idea del Teatro*, p. 20–21.

⁶⁹ См. *G. V. 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 соединиться 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 талисманным 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 макрокосмос 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 талисманных, 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 вызвать 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. Е. Н. 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. Е. 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'Idée 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 цицероновский Гортензий — Гортензио. Эта маленькая книжка выполнена в *volgare* венецианского цицеронианства — 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 громы 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 Цицероновское искусство красноречия.

Замечания об искусстве памяти в *De oratore*, работе, которой старательно подражали Цицеронианцы, пользовались непререкаемым авторитетом в тех светских кругах. Камилло сам был оратором и преемником кардинала Бембо, лидера “Цицеронианцев”, ему он посвятил свою латинскую поэму о Театре.¹³ Система памяти Театра приспособлена для запоминания всех понятий, которые встречаются в работах Цицерона; в коробках под образами хранятся речи Цицерона. Эта система, с ее герметико-каббалистическим обоснованием и философией, принадлежит миру венецианского красноречия, как и система “Цицерониануса”, намеревавшегося переработать речи Цицерона 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.

кусству, 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 Uganici*, 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 “Гепдомады” 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.

“Гепдомады” 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.

εἰπὸ ἀσπίδο ὀδοῦναι τὴν δεξιὴν τὰ δαίαια ποιεῖσθαι ἰσοῦς ὑδῖν, εἰσὶ δὲ, ἀεαεῖν, ἡαῦσαι ἢ ἰεῖν-
 δεεῖν “ἡαῖεσθαι”. Ἐαῖεεῖ δαεαεῖ ἰδῦαεῦε εἰσάδαν ἐ Ἄσπιταῖο; ἢ. *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). Неизвестно, 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 благоклонностью отзываются 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 *impresa*, над разработкой стилей 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 *Settenario della humana riduzione*, Venice, 1571, рассуждает о философии *impresa*.

²⁵ Achilles Vocchius, *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 сходов 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 сходов 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 продемонстрировать 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 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 подобия, 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 подобиями, 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 Идей, 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 добавляются 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 “готтае”, 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” (gotae) можно найти в книге Н. Вобер, *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.

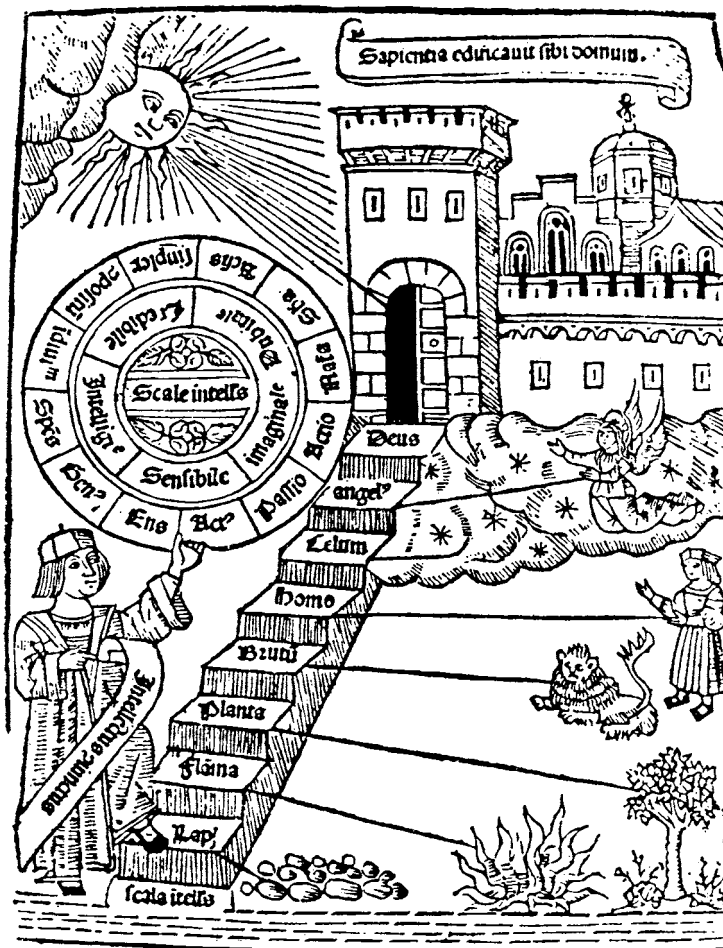


Рис. 4. Лестница Восхождения и Нисхождения.
 Из книги Раймунда Луллия *Liber de ascensu et descensu intellectus*,
 изд. Valentia, 1512

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 А (рис. 5) изображает буквы, от **В** до **К**, расставленные по кругу и соединенные сторонами треугольников. В этой мистической фигуре постигаются сложные отношения между именами, как они существуют в Боге, до того, как распространиться на все творение, и что они есть в качестве аспектов Троицы.

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.

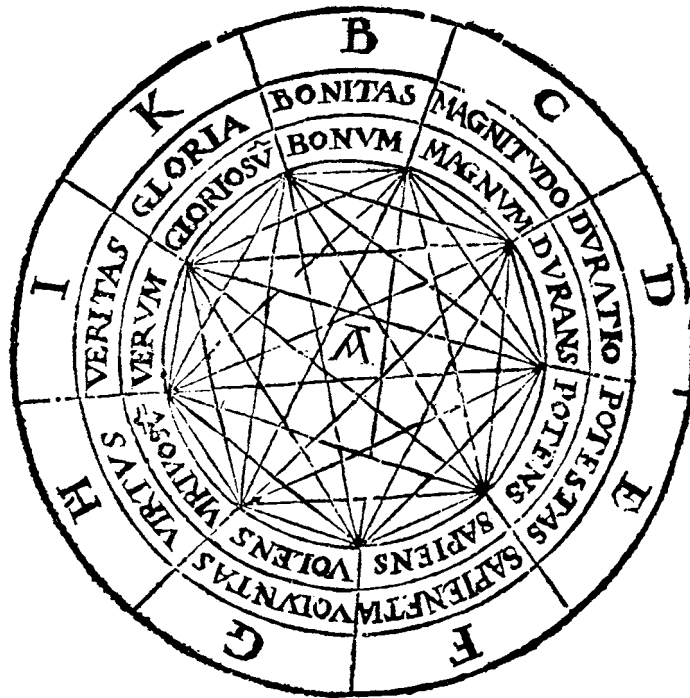


Рис. 5. Фигура А.

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 считываются. 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*, Barcelona, 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

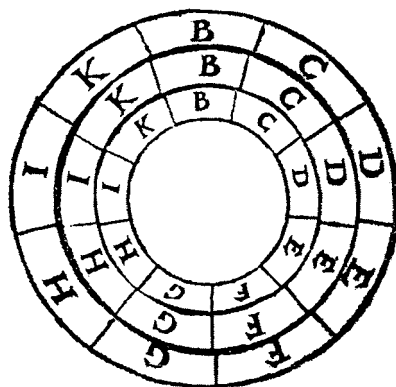


Рис. 6. Фигура комбинаторики. Из *Ars brevis* Луллия.

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.

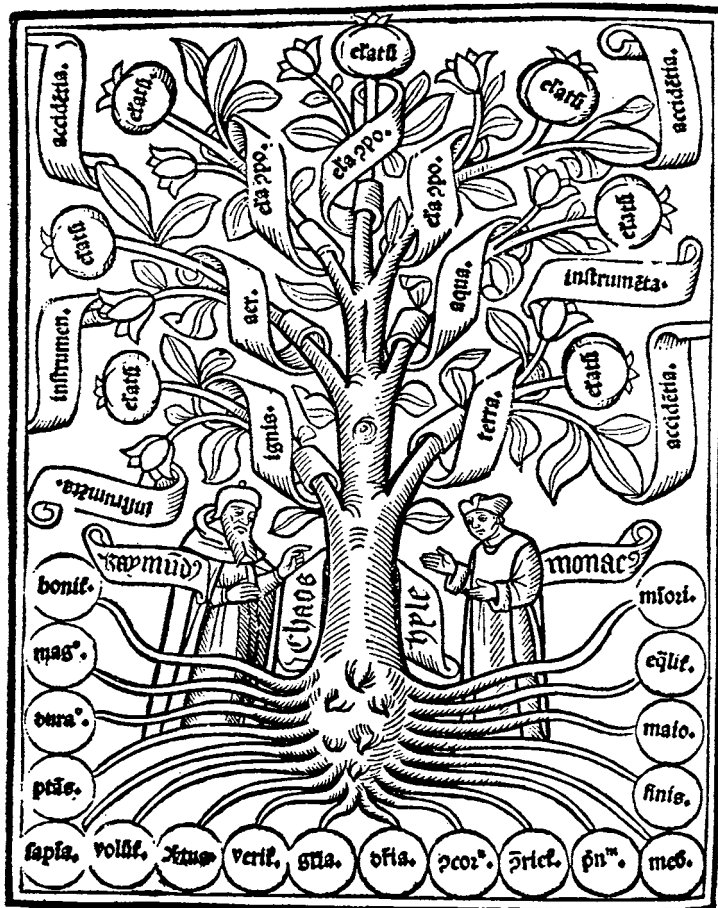
То, что луллизм как “искусная память” представлял собой запоминание процедур Искусства, дает новое толкование самой памяти. Ведь Искусство как интеллект было искусством изобретения, искусством отыскания истины. По каждому предмету он задает ряд “вопросов”, основанных на аристотелевских категориях. И 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: Pagis, V. 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

деревьев которого суть принципы и *relata* Искусства, обозначенные буквами В—К (рис. 7). Среди этих деревьев есть древа Рая и Ада, добродетелей и пороков. Но среди них нет



“броских” образов вроде тех, что рекомендованы искусной

Рис.7. Диаграмма Древа.
Из *Arbor scientiae* Луллия, ed. Lyons, 1515.

памятью Туллия. Их ветви и листья украшены лишь абстрактными формами и классификациями. Как и все, что ох-