

вачено Искусством, пороки и добродетели с научной дотошностью разложены на элементарные составляющие. Одним из наиболее ценных аспектов Искусства было то, что его действие фактически, порождало одни лишь добродетели, поскольку пороки “обеспорочивались” добродетелями, по аналогии с теми процессами, что происходили с элементами.¹⁸

Луллизм получил широкое распространение, и это обстоятельство только в последнее время стало систематически изучаться. Благодаря своей платонической сердцевине, а также неоплатонизму Скота, луллизм вылился в течение, которое, оставшись неприемлемым для многих в эпоху господства схоластики, обосновалось в более доброжелательной атмосфере Ренессанса. Признаком популярности, которую луллизм по праву снискал во времена расцвета Ренессанса, служит интерес, проявленный к нему Николаем Кузанским.¹⁹ В могучем потоке ренессансного неоплатонизма, берущем свое начало от Фичино и Пико, луллизм занял почетное место. Неоплатоники Возрождения распознали в нем близкие им идеи, открывавшие доступ к средневековым источникам, от которых они, в отличие от гуманистов, не отворачивались как от варварских.

Кроме того, в луллизме нашло себе место и особое толкование астральных воздействий, интерес к которым появился во времена Фичино и Пико. Когда Искусство выходит на уровень *coelum*, оно становится искусством оперирования с помощью буквенных комбинаций двенадцатью зодиакальными знаками и семью планетами и направлено на создание благой астральной науки, подобия астрологической медицины, которая, как утверждает Луллий в *Tractatus de astronomia*, совершенно отлична от обычной астрологии.²⁰ Медицина Луллия до сих пор не изучена подобающим образом. Вполне вероятно, что она оказала влияние на Фичино.²¹ К ней обращался и Джордано

¹⁸ См. *The Art of R. L.*, p. 151–154.

¹⁹ См. *R. L. and S. E.*, p. 39–40; E. Colomer, *Nikolaus von Kues und Raimund Lull*, Berlin, 1961.

²⁰ См. *The Art of R. L.*, p. 118–32.

Бруно, выразивший свое убеждение, что медицина Парацельса в значительной мере производна от луллиевой.²²

Таким образом, луллизм занимает прочное место в высокой философии Ренессанса и ассимилируется различными направлениями герметико-каббалистической традиции. Специфическое значение для луллизма в целом имеют его связи с каббалистикой Ренессанса.

По-видимому, каббалистические элементы изначально присущи луллизму. Насколько мне известно, практика медитации над сочетаниями букв была известна до Луллия только в иудейской традиции, которая разрабатывалась испанскими каббалистами — они размышляли над комбинациями букв сакрального еврейского алфавита, который, согласно мистической теории, символически содержит в себе весь универсум и все имена Бога. Луллий комбинировал не буквы иврита, а буквы от **В** до **К** (или больше, — в искусствах, основанных на большем количестве божественных достоинств, чем представлено в девяти формах). Поскольку эти буквы обозначают божественные атрибуты, т. е. имена Бога, он, мне кажется, адаптировал каббалистическую практику к использованию ее в нееврейской традиции. Вероятно, это был один из способов склонить иудеев к обращению в христианство Троицы, с помощью их собственных сакральных методов. Вопрос о влиянии каббализма на Луллия остается все-таки нерешенным, и мы можем оставить его открытым, удовлетворившись тем, что ренессансный луллизм был очень тесно связан с каббализмом.

²¹ Доказательство того, что луллизм был популярен в окружении Фичино, приводится в книге J. Ruyschatert, *Nouvelles recherches au sujet de la bibliothèque de Pier Leoni, mèdecin de Laurent le Magnifique*, Academie Royale de Belgique, Bulletin de la Classe des Lettres et des Sciences Morales et Politiques, 5-e série, XLVI (1960), p. 37–65. Там, в частности, говорится, что в библиотеке врача Лоренцо Медичи в библиотеке находилось много рукописей Луллия.

²² Сочинение Бруно *Medicina Lulliana* (op. lat., III, p. 569–633) основывается на *Liber de regionibus sanitatis et infermitatis* Луллия, откуда Бруно перенимает и принцип вращающихся фигур. См. *The Art of R. L.*, p. 167. В предисловии к своей работе *De lampade combinatoria lulliana* (op. lat., II, p. 234) Бруно обвиняет Парацельса в том, что тот выдает медицину Луллия за свою.

Пико делла Мирандола, насколько я могу судить, был первым, кто раскрыл эту связь. Рассуждая о Каббале в “Выводах” и “Апологии”, он утверждает, что одна из разновидностей Каббалы — это *ars combinandi*, которое имеет дело с вращающимися буквами алфавита, и, говорит он, это искусство подобно тому, “что мы называем *Ars Raymundi*”,²³ то есть искусство Раймунда Луллия. Справедливо или нет, Пико убежден, что каббалистическое искусство составления букв сходно с луллизмом. Ренессанс разделял с ним это убеждение, которое и явилось условием появления сочинения, озаглавленного *De auditu cabalistico*, первые издания которого вышли в Венеции, в 1518 и 1533 годах.²⁴ Книга эта написана была с тем, чтобы продемонстрировать Искусство Луллия, используя обычные Луллиевы фигуры. Однако луллизм в ней называется каббализмом, а буквы от **В** до **К** так или иначе идентифицируются со Сфирот Каббалы и связываются с каббалистическими именами ангелов. В результате произведенного Пико отождествления *ars combinandi* каббалистов с *ars Raymundi* появилась работа, авторство которой приписывалось самому Луллию и после опубликования которой луллизм стал неизменно ассоциироваться с каббализмом. Теперь известно, кто на самом деле написал эту книгу,²⁵ но во времена Ренессанса ее авторство уверенно приписывалось Луллию. Луллисты Возрождения читали *De auditu cabalistico* Псевдо-Луллия как работу самого учителя, и это утверждало их во мнении, что луллизм есть разновидность каббализма. Для христианских каббалистов эта работа представляла несомненную ценность как христианская Каббала.

Репутацию Луллию создавали и другие сочинения, которые ошибочно ему приписывались и принимались за под-

²³ Pico della Mirandola, *Opera omnia*, Bvle, 1572, p. 180; cf. G. Scholem, *Zur Geschichte der Anfänge der christlichen Kabbala*, in *Essays presented to L. Baeck*, London, 1954, p. 164; Yates, *G. B. and H. T.*, p. 94–96.

²⁴ См. Carreras y Artau, II, p. 201.

²⁵ См. P. O. Kristeller, *Giovanni Pico della Mirandola and his Sources*, *L'Opera e il Pensiero di Giovanni Pico della Mirandola*, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, Florence, 1965, I, p. 75; M. Batllori, *Pico e il lullismo italiano*, *ibid.*, II, p. 9.

линные. Это были так называемые алхимические сочинения Псевдо-Луллия.²⁶

С начала XIV века появляется все больше трактатов по алхимии, которые выходят под именем великого Луллия. Написанные после его смерти, они, конечно, не могли ему принадлежать. Насколько известно, Луллий никогда не занимался алхимией, однако применял свое “Искусство” в родственной алхимии астральной медицине, а “элементарная” основа Искусства предоставляет метод обращения с элементарными структурами близким к алхимии предметам. Фигуры в алхимических работах Псевдо-Луллия имеют общие черты с подлинными фигурами Искусства. Например, на диаграмме из алхимического трактата Псевдо-Луллия XV века, иллюстрации к которому напечатаны в книге Шервуда Тэйлора, в корнях дерева-диаграммы луллиевского типа можно видеть нечто весьма напоминающее комбинаторные круги, на которых изображены двенадцать знаков и семь планет. Алхимик, вероятно, получил эту фигуру, основываясь на том, что было сказано о сообщениях элементов и небес в приложении к “Древу элементов” и “Древу Небес”, в *Arbor scientiae* Луллия. Однако ни в одном из искусств Луллия не используется столько букв, сколько их на этих кругах. Последователи Луллия, благодаря псевдо-луллиевой алхимии, вполне могли быть уверены в том, что они развивают луллизм в направлениях, указанных Мастером.²⁷ Во всяком случае, Ренессанс прочно связывал Луллия с алхимией, а сочинения по алхимии, на которых стояло его имя, неизменно принимались за его собственные.

Мы видим, что Луллий возводится Ренессансом в степень мага, сведущего в каббалистических и герметических науках, возвращаемых оккультной традицией. В еще одном сочинении Псевдо-Луллия, где луллизм синтезирован с другой страстью эпохи Возрождения, риторикой,²⁸ мы также обнаруживаем таинственный язык оккультного и магического Ренессанса, который сообщает о неизведанном

²⁶ Об алхимии Псевдо-Луллия см. F. Sherwood Taylor, *The Alchemists*, London, 1951, p. 110 ff.

²⁷ См. *The Art of R. L.*, p. 131–132; *R. L. and S. E.*, p. 40–41.

²⁸ На титульном листе *Rhetorica Isagoge*, первое издание которой вышло

свете, возникающем из тьмы и побуждающем к пифагорейскому молчанию.

Какую же теперь мы займем позицию в отношении луллизма и его связи с классическим искусством памяти риторической традиции, которое, как мы наблюдали в предыдущей главе, принимает ренессансные оккультные формы? Действительно ли луллизм как искусство памяти настолько отличен от классического искусства, что ни о каком их слиянии не может быть и речи? Или в атмосфере Ренессанса могли быть найдены пути соединения луллизма и классического искусства памяти — двух сил, столь притягательных для герметико-каббалистической традиции?

У Луллия есть небольшой трактат о памяти, уже упоминавшийся в этой главе, *Liber ad memoriam confirmandam*²⁹, который имеет решающее значение в этом вопросе. Это очень небольшое сочинение самым непосредственным образом относится к исследованию памяти Луллием, которое нас сейчас занимает, в нем рассматриваются способы усиления и укрепления памяти. В заключительных его словах сказано, что оно написано “в городе Пизе, в монастыре Сан-Доннино”³⁰ Раймундом Луллием”. Это замечание позволяет да-

²⁹ Известны пять манускриптов *Liber ad memoriam confirmandam*, два в Мюнхене (Cm. 10593, f. 1–4; and *ibid.*, f. 218–221), один в Риме (Vat. lat. 5347, f. 68–74); один в Милане, (Ambrosiana, I, 153 inf. f. 35–40) и один в Париже (B. N. Lat. 17820, f. 437–444). Здесь мне хотелось бы выразить благодарность Ф. Штегмюллеру за предоставленные фотокопии мюнхенской и ватиканской рукописей.

Liber ad memoriam confirmandam была опубликована Паоло Росси в качестве приложения к его *Clavis universalis*, p. 261–270. Однако текст Росси не совсем отвечает необходимым требованиям, поскольку им были использованы только три из известных рукописей. И все же благодаря проделанной им работе текст сделался доступным. Об этом сочинении Росси рассказывает в *Clavis universalis*, p. 70–74, а также в *The Legacy of R. L.*, p. 203–206.

в Париже в 1515 году, значит: “божественному и светоносному герметик, Раймунду Луллию”. Автором ее был Ремигий Румус, ученик Бернарда де Лавинхетты, который преподавал луллизм в Сорбонне. См. Carteras у Artau, II, p. 214 ff.; Rossi, *The Legacy of Ramon Lull in Sixteenth-Century Thought*, p. 192–194. В конце работы приводится пример речи, мистическим образом скрывающей в себе весь универсум и энциклопедию всех наук

тировать его примерно 1308 годом, когда Луллий жил в Пизе. В то время Луллий был уже пожилым человеком. Когда он возвращался из второго своего миссионерского путешествия в Северную Африку, его корабль потерпел крушение близ Пизы, в Пизе он создает окончательную версию “Искусства”, *Ars generalis ultima*, или *Ars Magna*, а также сокращенную его версию — *Ars brevis*. Книга *Liber ad memoriam confirmandam*, написанная в то же время в Пизе, относится, следовательно, к тому периоду в жизни Луллия, когда он придавал своему Искусству окончательную форму. Несомненно, что в данном случае мы имеем дело не с произведением Псевдо-Луллия, а с подлинным сочинением самого Луллия, хотя и весьма темным по содержанию, рукопись которого, к тому же, местами испорчена.

Память, говорит Луллий, древними разделялась на два рода, один — естественный, другой — искусный. Он указывает, где древними проводилось это различие, а именно, “в разделе о памяти”. Это, по всей видимости, отсылка к посвященному памяти разделу *Ad Herennium*.³¹ “Естественная память”, продолжает он, “эта та, которой человек наделяется при сотворении, или с рождения, в зависимости от влияния правящей планеты, почему мы и говорим, что такой-то человек обладает лучшей памятью, чем другие”.³² Замечание о влиянии планет на естественную память перекликается с тем, что сказано о ней в *Ad Herennium*.

³⁰ Во всех рукописях читаем: “in monasterio sancti Dominici”, что подтверждает и Росси (*Clavis*, p. 267). Известно, однако, что Луллий останавливался не в доминиканском монастыре в Пизе, но — в цистерцианском монастыре Сан-Доннино. В самой ранней рукописи, над которой работал Луллий, стоит запись: “S. Donnino”, обозначающая то место, в котором была написана работа, позднее переписчиками переправленная на “Dominici”. См. J. Tarré, *Los cydices lulianos de la Biblioteca Nacional de Paris*, Analecta Sacra Tarraconensia, XIV (1941), p. 162. (Возможностью сделать это уточнение я обязана Дж. Хилгарту).

³¹ “Venio igitur . . . ad memoriam quae quidem secundum Antiquos in capite de memoria alia est naturalis alia est artificialis.” В четырех из пяти рукописей значит: “in capite de memoria”, поэтому данная отсылка не должна даваться в подстрочном примечании, как это записано в парижской рукописи (Rossi, *Clavis*, p. 264 and 268, note 126).

³² Rossi, *Clavis*, p. 265.

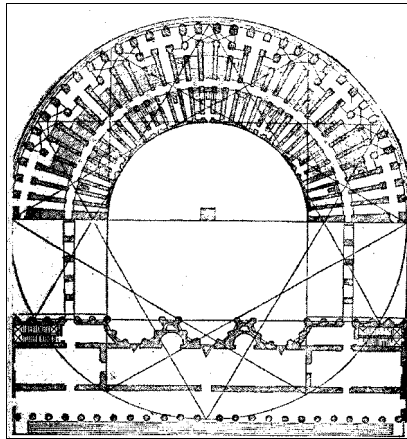
“Другой тип памяти”, пишет он далее, “есть память искусная, и она бывает двух видов”. Один имеет медицинское применение и направлен на укрепление памяти, сам Луллий не рекомендует его практиковать. Другой состоит в частом перебирании в памяти того, что требуется запомнить, подобно тому, как корова пережевывает жвачку. Поскольку, “как сказано в книге о памяти и припоминании, от частого повторения (память) значительно укрепляется”.³³

Здесь нам следует остановиться и подумать. Трактат вроде бы следует классическим установкам. Несомненно, Луллий знает, что древние говорили о памяти, составленной из образов и мест, поскольку ссылается на раздел о памяти из *Ad Herennium*. Но он старательно избегает “туллиевых” правил. Единственное упоминаемое им правило взято из *De memoria et reminiscencia* Аристотеля и утверждает необходимость частого размышления и повторения. Это указывает на то, что ему известно о соединении схоластиками правил из *Ad Herennium* с аристотелевскими высказываниями о памяти, поскольку единственное правило искусной памяти Луллия является четвертым правилом Фомы Аквинского, — необходимо частое размышление о том, что хочешь запомнить, как советовал Аристотель.³⁴ Луллий упускает (и мы предполагаем, что он умышленно обходит) остальные три правила Фомы, который превращает правила из *Ad Herennium* в законы “телесных подобий”.

Здесь нужно вспомнить, что доминиканский монастырь в Пизе (но не тот, в котором останавливался Луллий) был активным центром распространения томистской искусной памяти, к тому времени завоевавшей широкую популярность. Бартоломео да Сан Конкордио — доминиканец из Пизы, и в одной из предыдущих глав мы видели, каким образом он способствовал распространению правил *Ad Herennium*, соединенных с Аристотелем в духе томизма.³⁵ Весьма вероятно, что,

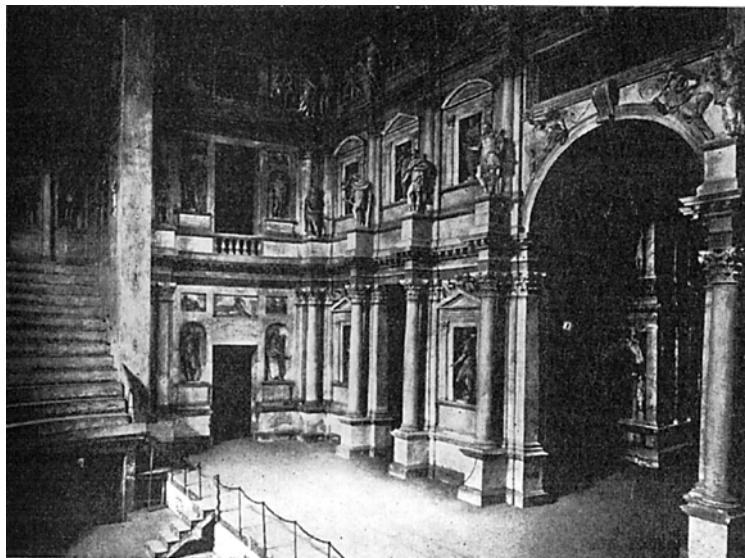
³³ ... ut habetur in libro de memoria et reminiscencia per saepissiman reiterationem firmiter confirmatur” (Rossi, *ibid.*, *loc. cit.*). Особое указание на *De memoria et reminiscencia* дается в четырех рукописях; только в одной (амбросианской) оно опущено. Пояснения Росси по этому поводу в *The Legacy of R. L.* довольно запутанны.

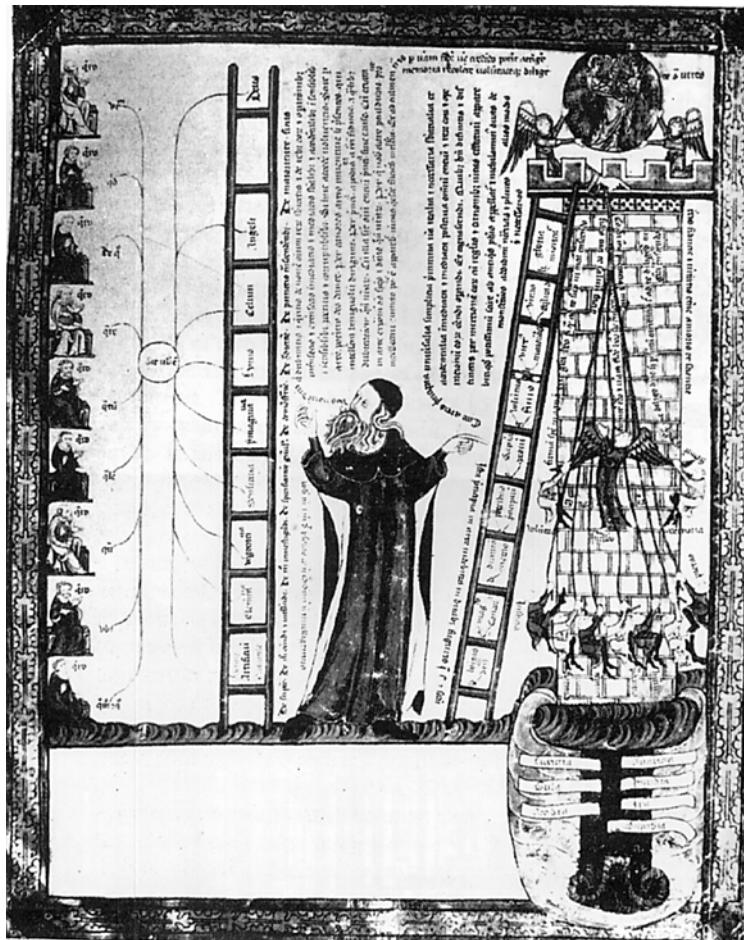
³⁴ См. выше, с. 97.



9а.
*Реконструкция романского
театра Палладио.
Из книги Витрувия
De architectura cum commentariis
Dionisii Barbari, изд., Венеция,
1567.*

9б. *Театро Олимпико, Винченца (фотокопия: Алинари)*





10. Раймунд Луллий и лестница его Искусства.
 Миниатюра XIV века, Карlsruэ.

будучи в Пизе, Луллий оказался лицом к лицу с растущей активностью доминиканцев в распространении средневековой формы искусства памяти. И тогда понятно, почему, давая определение искусной памяти, он умалчивает об использовании броских телесных подобий, столь удобных при запоминании добродетелей, пороков и путей к Раю и Аду.

Почти открытое противостояние искусной памяти доминиканцев, ошутимое в этом трактате, заставляет вспомнить историю, которую рассказывали во времена Луллия, будто в доминиканском храме ему было видение, и голос предупредил его, что только в ордене Проповедников он сможет обрести спасение. Но для вступления в Орден он должен оставить свое “Искусство”. Он принял дерзкое решение спасти “Искусство”, даже ценою собственной души, “рассудив, что пусть лучше он будет проклят, чем канет в небытие его искусство, благодаря которому могут спастись многие”.³⁵ Не из-за того ли получил Луллий это предупреждение, что он предал забвению память об Аде в своем Искусстве, где нет броских телесных подобий?

Что помогает запомнить Луллия искусная память в *Liber ad memoriam confirmandam*, память, имеющая одно-единственное, аристотелевское правило непрерывного повторения? Луллиевое же “Искусство” и его процедуры. Трактат открывается молитвами о воссоединении с девой Марией и Святым Духом, обращенными к божественной Благости и другим атрибутам. Это — Искусство как *voluntas*, демонстрация способности направлять волю. А на протяжении всего остального трактата речь идет о процедурах Искусства как *intellectus*, о его методе восхождения и нисхождения по лестнице сущего, его способности к логическим умозаключениям в той части памяти, которую Луллий называет *discertio*, в ней выясняется истинность и определенность содержимого памяти. Еще раз мы пришли к тому, что искусная память Луллия состоит в запоминании Искусства как *voluntas* и *intellectus*. И опять-таки мы видим, что образы или “телес-

³⁵ См. выше, с. 112.

³⁶ *Vida coetania*, in R. Lull, *Obres essencials*, I, p. 43. История эта излагается в книге Peers, *Ramon Lull*, p. 236–238. Она относится к более раннему периоду в жизни Луллия, чем его вынужденная остановка в Пизе.

ные подобия” искусной памяти риторической традиции несовместимы с тем, что Луллий называет “искусной памятью”.

В начале XVI столетия Бернард де Лавинхета, принявший только что учрежденную в Сорбонне кафедру луллизма, цитирует и комментирует *Liber ad memoriam confirmandam* в приложении к своей книге — объемному и впоследствии весьма авторитетному компендиуму луллизма. Все подлежащее запоминанию вещи он делит на “чувственно воспринимаемые” и “умопостигаемые”. Для запоминания “чувственно воспринимаемого” он советует применять классическое искусство и кратко описывает его места и образы. Для запоминания же “умопостигаемого” или “предметов спекулятивных, удаленных не только от чувств, но и от воображения, нам следует обратиться к иному методу запоминания. Здесь необходимо *Ars generalis* нашего Doctor Illuminatus, расставившего вещи по своим местам, постигая великое в малом”. Это высказывание следует за описанием фигур, правил и букв Луллиевого “Искусства”.³⁷ Из-за нелепой ошибки в употреблении схоластической терминологии (в которой, конечно же, “чувственно воспринимаемые” образы используются для запоминания “умопостигаемых” вещей), классическое искусство превращается у Лавинхеты в низшую дисциплину, пригодную лишь для запоминания “чувственно воспринимаемого”, тогда как высшее, умопостигаемое, следует запоминать с помощью иного Искусства, луллизма. Лавинхета возвращает нас в ту же точку — образы и “телесные подобия” несовместимы с подлинным луллизмом.

Казалось бы, нет точек возможного соприкосновения ренессансного луллизма, который, как мы видели, во многом родственен неоплатоникам Возрождения и оккультной традиции, с тем интересом, который эта традиция проявля-

³⁷ Bernardus de Lavinheta, *Explanatio compediosaque applicatio artis Raymundi Lulli*, Lyons, 1523; цитируется по второму изданию: B. de Lavinheta, *Opera omnia quibus tradidit Artis Raymundi Lullii compendiosam explicationem*, ed. H. Alsted, Cologne, 1612, p. 653–656. См. Carreras y Artau, II, p. 210 ff.; C. Vasoli, *Umanesimo e Simbologia nei primi scritti Lulliani e mnemotecnici del Bruno*, in *Umanesimo e simbolismo*, ed. E. Castelli, Padua, 1958, p. 258–260; Rossi, *The Legacy of R. L.*, p. 207–210.

ла к классическому искусству памяти, развившемуся в оккультное искусство.

Но, возможно, такие точки все-таки существуют.

В *Liber ad memoriam confirmandam* есть одна любопытная деталь, которую мы до сих пор оставляли без внимания. В работе сказано, что желающий улучшить свою память должен обратиться к другой книге автора, и в ней он отыщет подлинный ключ. Называется она “Книга 7 планет”,³⁸ о ней трижды говорится как об исключительно необходимой для памяти. Не существует работы Луллия с таким названием. В XVIII веке один дотошный издатель работ Луллия, Иво Зальцингер, решил, что знает, как объяснить эту загадку. В первом томе его издания латинских работ Луллия знаменитого майнцского издания содержится большая работа, самим Зальцингером озаглавленная: “Раскрытие секрета Искусства Раймунда Луллия”. В ней воспроизведена большая часть книги Луллия *Tractatus de Astronomia*, целиком приводится астрально-элементарная теория из этой работы, а также перепечатан большой отрывок о том, почему число планет равняется семи. Затем он заявляет, что в этой работе Лул-

³⁸ В начале трактата читатель получает указание: “обратись к пятому предмету, в книге семи планет (*in libro septem planetarum*) обозначенному буквами В С D, где рассказывается о чудесных вещах, и ты сможешь овладеть знанием обо всем по природе сущем”. И в последнем параграфе читатель еще дважды отсылается к “Книге семи планет”, дающей ключ к постижению тайн памяти (Rossi, *Clavis*, p. 262, 266, 267). Три этих указания на *Liber septem planetarum* присутствуют во всех пяти рукописях.

Росси предполагает (*The Legacy of R. L.*, p. 205–206), что в ее рукописных копиях, ни одна из которых не была выполнена раньше XVI века, могли появиться дополнения. Хотя такая возможность и должна учитываться, мне все же представляется маловероятным, чтобы дополнения были сделаны именно в качестве ссылок на “книгу семи планет”. Отсылки к своим же книгам — характерная особенность Луллия. Весьма необычно для Луллия ссылаться на книги других авторов — упоминание *Ad Herennium* и *De memoria et reminiscencia* вызывает некоторое удивление. Следовательно, достаточно сомнительно, чтобы эти характерные отсылки были внесены в XVI веке, например, кем-нибудь из окружения Лавинхеты. И даже если указанные отсылки действительно являются поздним прибавлением, это не меняет тона всей работы, с ее явными цитациями из *Ad Herennium* и Аристотеля.

лия по “астрономии” содержится среди прочих тайных искусств, *Ars memorandi*,

“посредством которого ты постигнешь все секреты Искусства, явленного в семи инструментах (семи планетах)”.

Вслед за этим цитируется *Liber ad memoriam confirmandam* (причем эта работа подается как источник его умозаключений), с тем что для дальнейшего выяснения способов укрепить память, нам необходимо ознакомиться с “Книгой 7 планет”, в которой Зальцингер без колебаний узнает *Tractatus de Astronomia*.³⁹

Если в XVI веке “Секрет Искусства Раймунда Луллия” интерпретировали в том же ключе, что и Зальцингер в XVII-м, тогда в луллизме нетрудно было обнаружить структурирование памяти при помощи небесной “семерки”,⁴⁰ — ту особенность, которую мы находим в Театре Камилло.

Для Ренессанса существовали и другие авторитеты, побуждавшие выстраивать память по небесной модели (например, Метродор из Скепсиса), но если, подобно тому, как это делает Зальцингер, в луллизме можно найти подтверждение этой практике, то невозможно в луллизме найти примеров применения в мнемонических целях магических и талисмантных образов звезд. Ибо для Луллия упразднение образов и подобий настолько же значимо в его астрологии, или, вернее, в его астральной науке, насколько и в его отношении к искусной памяти. Луллий никогда не использовал образы планет или зодиакальные знаки и не обращался к тем

³⁹ Ivo Salzinger, *Revelatio Secretorum Artis*, in R. Lull, *Opera omnia*, Mainz, 1721–1742, I, p. 154. По мнению Зальцингера, “пятый предмет” — это небеса (*coelum*). В майнцское издание (которое так и не было дополнено), не вошли ни *Tractatus de Astronomia*, ни *Liber ad memoriam confirmandam*, однако Зальцингер цитирует большие отрывки из этих работ в своем “Открытии” и, по-видимому, находит в них основу “Секрета”.

⁴⁰ Ни одно из двух этих соотносящихся друг с другом сочинений не было напечатано во времена Ренессанса. Доступны были лишь рукописные копии Луллиевых работ. Лавинхета цитирует *Liber ad memoriam confirmandam*. И практически весь *Tractatus de Astronomia*, включая то место, где объясняется, почему существует именно семь планет, приводится в книге G. Provanus, *Defensio astronomiae*, Milan, 1507 (см. R. L. and S. E., p. 30, note). Таким образом, *Tractatus de Astronomia*, возможно, помог возникнуть хору “семи” мистиков (см. выше, с. 220).

образам животных и человека, которые применялись для обозначения созвездий в астрологической картине мира. Он создавал свою науку о звездах, абстрактную и лишенную образов, оперируя только геометрическими фигурами и буквенными обозначениями. Элементы абстрактной или геометрической магии Луллия можно найти разве только в самих фигурах: в квадрате, по которому элементы перемещаются “quadragulariter, circulariter, et triangulariter”;⁴¹ во вращающихся кругах, отображающих сферы Овна и его братьев, Сатурна и его братьев; в божественных троичных прообразах.⁴² Или же в самих буквах, которые (подобно тому, как каббалист обращается с буквами иврита) должны обладать иероглифическим, то есть чисто смысловой (знаковой) ценностью.

Нарастание образности, пример которому мы видим в Театре Камилло, происходит за пределами луллизма. Образы искусной памяти риторической традиции развились в телесные подобию Средних веков, а в герметической атмосфере Ренессанса превратились в астральные и талисманные образы. Фактически, образный строй присущ как раз той стороне “искусной памяти”, которую сам Луллий отвергал.

И все же перед Ренессансом стояла величайшая задача — свести воедино луллизм и классическое искусство памяти, используя магические образы звезд в луллиевых фигурах.

Войдем еще раз в Театр Камилло, на этот раз — в поисках следов ренессансного Луллия. Камилло, как известно, интересовался луллизмом и “Раймондо Лулио” упоминается в *L'idea del Teatro*, где цитируется *Testament*,⁴³ — псевдо-луллиево сочинение по алхимии. Камилло, таким образом, знал Луллия как алхимика. А когда мы наблюдаем семь планет

⁴¹ Эти нетварные образы элементарных фигур, о которых мы читаем в работе Луллия *Ars demonstrativa*, мною исследуются в статье *La teoria luliana de los elementos* in *Estudios Lulianos*, IV (1960), p. 56–62.

⁴² О “Фигуре Соломона” Луллий упоминает в работе *Nova Geometria*, ed. J. Millas Vallicrosa, Barselona, 1953, p. 65–66.

⁴³ *L'idea del Teatro*, p. 18. О сочинении Псевдо-Луллия *Testament* см. Thorndike, *History of Magic and Experimental Science*, IV, p. 25–27.

Театра, которые выходят в наднебесный мир, подобно Сфирот, мы вправе предположить, что Камилло был знаком также и с каббалистом Луллием по *De auditi cabbalistico*. Характерная особенность Театра, изменение значения одного и того же образа на различных уровнях, заставляет вспомнить, что буквы **В—К** принимают различные значения, перемещаясь вверх и вниз по лестнице сущего.

И все же, хотя соединение луллизма с классическим искусством памяти, облеченным в ренессансные оккультные формы, могло найти свое выражение в Театре, Джулио Камилло почти целиком принадлежит раннему периоду. Театр всецело может быть истолкован как пример классического искусства, возрожденного к новой и странной жизни герметико-каббалистическими течениями, у истока которых стояли Пико и Фичино. И с формальной точки зрения Театр целиком классичен. Оккультная память все еще накрепко связана с постройкой, зданием. Чтобы мы смогли сказать, что перед нами действительно породненный с классическим искусством луллизм, нам необходимо увидеть образы, размещенные на вращающихся кругах луллиевых фигур. Магическими образами Театра память уже может быть приведена в динамическое состояние; но она все еще прикована к строению.

Мы стоим на пороге встречи с мастером, который разместит магические звездные образы на вращающихся кругах луллизма, получив тот сплав оккультных форм классической памяти с луллизмом, которого ожидает мир.

Глава IX

ДЖОРДАНО БРУНО: СЕКРЕТ “ТЕНЕЙ”

Джордано Бруно¹ родился через четыре года после смерти Камилло, в 1548 году. В 1563-м он вступил в доминиканский орден. Воспитание, которое он получил в неаполитанском монастыре, предполагало тесное знакомство с доминиканским искусством памяти, и сложности, добавления и запутанности, которыми в этой традиции обросли предписания *Ad Herennium*, как видно это на примере трактатов Ромберха и Росселия, теснятся в книгах Бруно о памяти.² По словам самого Бруно, переданных библиотекарем аббатства Сен-Виктора в Париже, как знаток искусной памяти он был замечен еще до того, как оставил доминиканский орден:

Джордано рассказывал мне, что был вызван в Рим из Неаполя папой Пием V и кардиналом Реббой, и доставлен туда в карете, с тем, чтобы продемонстрировать искусность своей памяти. Он читал на иврите псалом *Fundamenta* и обучил Реббу кое-чему из того, что умел сам.³

С одной стороны, мы не располагаем достаточным материалом, чтобы проверить правдивость слов брата Иордануса, с другой — мы не можем и отвергнуть, как еретический, рассказ Бруно о торжественной поездке на карете в Рим, един-

¹ Материал, содержащийся в этой главе и в последующих главах о Бруно, более подробно изложен в моей книге *Giordano Bruno and Hermetic Tradition*, где анализируется влияние герметизма на Бруно и указывается, что он принадлежит ренессансной оккультной традиции. В примечаниях эта работа кратко обозначена: *G. B and H. T.*

² Первым о влиянии трактатов памяти на Бруно заговорил Феличе Токко. Страницы его книги *Le opere latine di Giordano Bruno*, Florence, 1889, до сих пор не утратили ценности.

³ *Documenti della vita di G. B.*, ed V. Spampanato, Florence, 1993, p. 42–43.

ственно с целью демонстрации папе и кардиналу особенности доминиканского воспитания — искусной памяти.

Когда Бруно бежал из неаполитанского монастыря и начал странствовать по Франции, Англии, Германии, было у него только то, что унес с собой. Бывший монах, готовый поведать об искусной памяти монахов, конечно же, должен был привлечь к себе внимание, тем более что секреты этого искусства облачены были в ренессансные и оккультные формы. Первая опубликованная Бруно книга о памяти, *De umbris idearum* (1582), вышла с посвящением французскому королю Генриху III; во вступительных словах Бруно обещает раскрыть герметический “секрет”. Книга стала преемницей Театра Камилло, а Бруно — еще одним итальянцем, принесшим “секрет” памяти в дар другому уже королю Франции.

Я добился того, что был принят такой высочайшей особой, как король Генрих III, и меня расспрашивали, была ли моя память, ко-ей я владел и обучал, памятью естественной или приобретенной с помощью магического искусства; я доказал Его Величеству, что опорой мне служила не магия, но наука. Позднее была напечатана моя книга о памяти, озаглавленная *De umbris idearum*, с посвящением Его Величеству, в лице которого я приобрел благодарного читателя.⁴

Это взгляд самого Бруно на его отношения с Генрихом III, изложенный в обращении к венецианской инквизиции. Генрих же (будучи более сведущ в этих материях, чем почитатели Бруно в XIX веке), должно быть, только заглянул в *De umbris idearum*, чтобы удостовериться по случаю, что в ней упоминаются магические изваяния “Асклепия” и содержится список ста пятидесяти магических образов звезд. На самом деле в искусстве памяти Бруно была магия, и магия значительно более глубокая, чем та, на которую отважился Камилло.

По прибытии в Англию Бруно в совершенстве разрабатывает технику сообщения, посредством системы искусства памяти, своей герметической религиозной идеи, которая составляет основное содержание его книги о памяти, изданной в Англии. В Германии он продолжил разработку подобных

⁴ *Ibid.*, p. 84–85.

методик, и последняя книга, опубликованная им во Франкфурте, в 1591 году, перед самым возвращением в Италию, была о магической памяти. Чотто, давая показания на судебном разбирательстве в Венеции относительно репутации Бруно во Франкфурте, заявлял, что люди, бравшие у Бруно уроки в том городе, говорили ему, что “упомянутый Бруно память и другие схожие с нею загадочные вещи сделал своей профессией”.⁵

Наконец, причиной, по которой Мочениго приглашал Бруно в Венецию, — приглашение, послужившее поводом к его возвращению в Италию, окончившемуся заключением и смертью у огненного столба — было желание учиться искусству памяти.

В течение последнего года моего пребывания во Франкфурте (говорил Бруно, обращаясь к венецианским инквизиторам) я получил два письма от сеньора Мочениго, в которых он выражал стремление обучаться у меня искусству памяти... обещая принять меня с уважением и почетом.⁶

Это был тот самый Мочениго, который предал Бруно венецианской инквизиции, полагая, что в достаточной мере постиг “секреты” его искусства памяти. Инквизиторам уже приходилось сталкиваться с оккультной памятью в Венеции благодаря славе Камилло и его влиянию на венецианские академии.

Таким образом, искусство памяти стоит в самом средостении жизни и смерти Бруно. Поскольку в дальнейшем часто придется ссылаться на основные бруновские работы о памяти, а названия некоторых из них достаточно громоздки, мы будем кратко обозначать их следующим образом:

Тени = *De Umbris idearum . . . Ad internam Scripturam, & non vulgares per memoriam operationes explicatis*, Paris, 1582.⁷

Цирцея = *Cantus Circaeus ad eam memoriae praxim ordinatus quam ipse Iudiciarum appellat*, Paris, 1582.⁸

⁵ *Ibid.*, p. 72.

⁶ *Ibid.*, p. 77.

⁷ G. Bruno, *Opere latine*, изд. Фиорентио и др., Неаполь и Флоренция, 1879–1891, II (I), p. 1–77.

⁸ *Ibid.*, vol. cit., p. 179–257.

Печати = *Ars reminiscendi et in phantastico campo exarandi; Explicatio triginta sigillorum ad omnium scientiarum et artium inventionem dispositionem et memoriam; Sigillus Sigillorum ad omnes animi operationes comparandas et earundem rationes habendas maxime conducens; hic enim facile invenies quidquid per logicam, metaphysicam, cabalam, naturalem magiam, artes magnas atque breves theorice inquiruntur*, не имеет ни места, ни даты опубликования. В Англии напечатана Джоном Чарльвудом в 1583 году.⁹

Статуи = *Lampas triginta statuarum*, вероятно, написана в Виттенберге, в 1587 году. Впервые напечатана с рукописных копий в 1891 году.¹⁰

Образы = *De imaginum, signorum et idearum compositione, ad omnia inventionum, dispositionum et memoriae genera*, Frankfort, 1591.¹¹

Из этих пяти работ первые две, “Тени” и “Цирцея”, относятся к первому приезду Бруно в Париж (1581–1583 гг.); большая книга “Печати” написана во время его пребывания в Англии (1583–1585); “Статуи” и “Образы” относятся к немецкому периоду (1586–1591).

В трех из них, “Тенях”, “Цирцее” и “Печатях” рассказывается об “искусствах памяти”, основанных на проверенном временем разделении на “правила мест” и “правила образов”, которое проводится и в трактатах. В “Тенях” изменена старинная терминология — locus именуется как *subjectus*, а образ — как *adjectus*, однако оба древних способа упражнения памяти отчетливо различимы под новой оболочкой, и все древние предписания относительно мест и образов, со множеством уточнений, которыми они обросли в традиции искусной памяти, содержатся в этом трактате Бруно. В “Цирцее” исследование памяти опять же проводится по античному образцу, хотя и в измененной терминологии, и оно же повторяется в “Печатях”. Хотя философия магически оживляемого воображения, заключенная в этих трактатах, совершенно отлична от осторожных, по-аристо-

⁹ *Ibid.*, II (II), p. 73–217.

¹⁰ *Ibid.*, III, p. 1–258.

¹¹ *Ibid.*, II (III), p. 87–322.

телевски рациональных рекомендаций схоластов, саму идею философии, построенной на таких рекомендациях, Бруно унаследовал от доминиканской традиции.

О Фоме Аквинском Бруно всегда отзывался с неизменным восхищением и гордился знаменитым искусством памяти своего Ордена. На первых страницах “Теней” разгорается спор между Гермесом, Филотеем и Логифером о книге, которую держит в руках Гермес, где говорится о Тенях Идей и герметическом искусстве памяти. Педант Логифер заявляет, что книги, подобные этой, признаются бесполезными многими учеными людьми:

Наиучнейший теолог и утонченный эрудит, магистр Психотеус (Magister Psicoteus), утверждал, что ничего ценного нельзя вынести из искусств Туллия, Фомы, Альберта, Луллия и других столь же темных авторов.¹²

На протесты Логифера не обращают внимания и таинственная книга Гермеса раскрывается.

Педантичный доктор, “магистр Психотеус”, выдвигает обвинение против искусства памяти, уже устаревшее среди ученых-гуманистов и образованных учителей.¹³ Предваряющий “Тени” диалог исторически относится к тому времени, когда старое искусство памяти уже клонилось к закату. Бруно страстно защищает средневековое искусство Туллия, Фомы и Альберта от новомодных клеветников, однако предлагаемая им версия средневекового искусства несет на себе отпечаток Ренессанса. Оно превратилось в оккультное искусство, и представляет его Гермес Трисмегист.

Драматическая сцена, разыгранная между Гермесом, Филотеем (который выступает от лица самого Бруно) и Логифером, педантом, в которой первые двое — на стороне герметического искусства, сравнима с той, что происходила в камилловском Театре, между Виглием-Эразмом и создателем герметического Театра памяти. Завязка та же: маг вступает в спор с рационалистом. И как Камилло рассказывает

¹² *Ibid.*, II (I), p. 14. В тексте, вероятно, опечатка: “Alulidus” следует читать как Lullus.

¹³ Его имя заставляет вспомнить о “Master Parrot” (“Мастере Попугае”), здесь возможная аллюзия на то, что классическому искусству стали предпочитать бессмысленное заучивание.

Виглию о своем Театре как о некоем религиозном чудедействии, так и герметическая книга Бруно о памяти подается им в качестве религиозного откровения. Искусство, или знание о том, что должно быть увидено, подобно восходящему солнцу, разгоняющему порождения ночи. Оно основано на “непогрешимом интеллекте”, а не на “обманчивом чувстве”. Оно сродни озарениям “египетских жрецов”.¹⁴

Хотя тема, в общем-то, та же самая, беседа в Театре Камилло существенно отлична по стилю от необычного диалога у Бруно. Камилло — это изящный венецианский оратор, выстраивающий систему памяти, хотя и оккультную по сути, но ординарную и неоклассическую по форме. Бруно же — необузданный, страстный и неумный расстрига, как будто вырвавшийся из Средневековья со своим искусством, магическим образом превращенном во внутренний таинственный культ. Бруно пришел на полстолетия позже Камилло, и не из цивилизованной Венеции, а из расположенного далеко на юге Неаполя. Я не думаю, что Бруно находился под влиянием Камилло, разве только в том смысле, что известность Театра во Франции показала, что уши французского короля открыты для разъяснений “секретов” памяти. Версия герметически преобразованного искусства памяти была разработана Бруно независимо от Камилло и в совершенно иной атмосфере.

Что это была за атмосфера? Прежде всего следует задать вопрос, который мне придется оставить без ответа, — что могло или не могло происходить с искусством памяти в стенах доминиканского монастыря в Неаполе? К концу XVI века в монастыре поднялись волнения и смута,¹⁵ и неисключено, что этот разлад каким-то образом был связан с ренессансными преобразованиями доминиканского искусства памяти.

Фомой Аквинским правила искусной памяти выстраивались очень тщательно, в осторожной аристотелевской и рационалистической манере, так, чтобы исключить какой бы то ни было магический оттенок. Никто из тех, кто следовал духу томистских правил, не смог бы обратить искусство памяти в

¹⁴ *Op. lat.* II (I), p. 7–9; cf. *G. B. and H. T.*, p. 192 ff.

¹⁵ См. *G. B. and H. T.*, p. 365.

магическое искусство. Оно превратилось в набожное и этическое — качества, которым Фома придавал особое значение, но предложенное им искусство ни в коем случае не было магическим. *Ars notoria*, магическое искусство памяти, существовавшее в Средние века, порицалось Аквинатом со всей строгостью,¹⁶ принятие же “туллиевых” правил запоминания всесторонне оговаривается. Тонкое различие между Фомой и Альбертом Великим в подходе к этому искусству как искусству припоминания вызвано было, вероятно, вниманием, с каким Фома обходит подводные камни, незаметные для Альберта.¹⁷

С Альбертом дело обстоит несколько сложнее. О его отношении к памяти известно немного, и это немного скорее курьезно, например, классический образ памяти у него превратился в образ огромного барана в ночных небесах.¹⁸ Возможно ли, что ренессансный импульс оживления магии заставил искусство памяти неаполитанского монастыря развиваться в направлении, указанном Альбертом, и сделал возможным употребление талисманых образов звезд, которые, несомненно, представляли интерес для Альберта? Вопрос этот следует оставить открытым, поскольку проблема того, чем был Альберт для Средних веков и в эпоху Ренессанса — когда его сочинения получили широкую известность — в значительной мере еще не исследована.

Необходимо также помнить, что Бруно, хотя и выражал свое восхищение Фомой Аквинским, восхищался им как магом, возможно, отображая то направление ренессансного томизма, которое позднее получит развитие у Кампанеллы — предмет опять же более или менее неисследованный.¹⁹ Тем более было достаточно оснований для пылкого восхищения магом Альбертом Великим, что сам Альберт имел склонность к магии. Когда Бруно был арестован, против предъявлен-

¹⁶ В *Summa Theologiae*, II, II, quaestio 96, articulus I вопрос ставится о том, насколько приемлемо *Ars notoria*, и ответ гласит, что это искусство лживо и поверхностно, и потому совершенно неприемлемо.

¹⁷ См. выше, с. 89 – 95.

¹⁸ См. выше, с. 89.

¹⁹ См. *G. B. and H. T.*, p. 251, 272, 379 ff. В своем издании сочинений Фомы Аквинского, опубликованном в 1570 году, кардинал Каetano отстаивает употребление талисманов; см. Walker, *Magic*, p. 214–215, 218–219.

ных обвинений в написании сочинений о магических образах, он выдвигал тот аргумент, что такие образы советовал применять Альберт Великий.²⁰

Оставляя открытой проблему, чем являлось искусство памяти доминиканского монастыря в то время, когда там находился Бруно, обратимся к тому, какие течения за стенами монастыря могли оказать на него влияние до 1576 года, когда он навсегда покинул монастырь.

Джованни Баттиста Порты, знаменитый маг и один из первых ученых, в 1560 году основал в Неаполе *Academia Secretorum Naturae*, члены которой собирались в его доме, обсуждая “секреты”, отчасти — магического, отчасти — подлинно научного характера. В 1558 году Порты публикует первую версию своего знаменитого сочинения о *Magia naturalis*, оказавшего глубокое влияние на Фрэнсиса Бэкона и Кампанеллу.²¹ В этой книге Порты рассказывает о тайных свойствах растений и камней, а также очень подробно излагает систему соответствия мира звезд нижнему миру. К “секретам” Порты относится и его интерес к физиогномике,²² вылившийся в создание любопытного учения о сходстве человеческих лиц с животными. Бруно, конечно же, знал кое-что об анималистической физиогномике Порты, ею он пользуется, обращаясь к магии Цирцеи в одноименном трактате, ее следы можно обнаружить и в других его работах. Различные шифры или тайнопись,²³ которую он связывал с египетскими мистериями, также вызывали интерес у Порты, и это увлечение Бруно опять-таки разделял с ним.

Непосредственно к теме нашего исследования относится трактат Порты об искусстве памяти, *Ars reminiscendi*, опубликованный в 1602 году в Неаполе.²⁴ Воображение, говорит в нем Порты, как будто карандашом рисует образы в памяти. Существует два рода памяти, естественная и искусственная.

²⁰ См. G. B. and H. T., p. 347.

²¹ Торндайк (*History of Magic and Experimental Science*, VI, p. 418 ff.), указывает, что на естественную магию Порты значительное влияние оказало средневековое сочинение, *Secreta Alberti*, автором которого считался Альберт Великий.

²² G. B. Porta, *Physiognomiae corlistis libri sex*, Naples, 1603.

²³ G. B. Porta, *De furtivis litterarum notis*, Naples, 1563.

Последняя была изобретена Симонидом. То место у Вергилия, когда Дидона показывает Энею комнаты, увешанные картинами, Порта истолковывает так, что Дидона действительно обладала системой памяти, с помощью которой она запоминала историю своих предков. Дворцы или театры могут служить памятными местами. Математические формулы и геометрические фигуры также можно использовать для запоминания порядка расположения мест, как это описано у Аристотеля. Необычайно прекрасные или, напротив, нелепые образы людей пригодны в качестве образов для памяти. Предпочтение следует отдавать картинам хороших художников, поскольку они лучше запоминаются и более волнуют, чем работы заурядных живописцев. Например, надолго остаются в памяти работы Микеланжело, Рафаэля, Тициана. В качестве мнемобразов могут использоваться египетские иероглифы. Существуют также образы для букв и чисел (подразумеваются наглядные алфавиты).

Память Порты замечательна своей эстетической направленностью, но его трактат о памяти не выходит за рамки схоластической традиции, основывающейся на Туллии и Аристотеле, с обычным набором правил и обычными приложениями типа наглядных алфавитов. Точно так же мы могли бы читать Ромберха или Росселия, за исключением, пожалуй, того, что у Порты ничего не сказано о необходимости помнить об Аде и Рае. Насколько можно видеть, в книге нет ничего о магии и даже порицается Метродор из Скепсиса, применявший для запоминания образы звезд. И все же это небольшое сочинение показывает, что оккультный философ из Неаполя проявлял незаурядный интерес к искусству памяти.

Одним из основных источников бруновской магии являлось сочинение Корнелия Агриппы *De occulta philosophia* (1533 г.). В этой работе искусство памяти Агриппой не упоминается, но в одной из глав другого его сочинения, *De vanitate scientiarum* (1530 г.), это искусство разбирается и отвергается

²⁴ Это — латинская версия книги *L'arte del recordare*, которую Порта опубликовал в Неаполе в 1566 году. Высказывалось предположение (Louise G. Clubb, *Giambattista Della Porta Dramatist*, Princeton, 1965, p. 14), что целью Порты было создание мнемоники для театральных актеров.

как пустое.²⁵ Однако в этой работе Агриппа отвергает вообще все оккультные искусства, о которых тремя годами позже он будет говорить в *De occulta philosophia*, важнейшем сочинении эпохи Ренессанса о герметической и Каббалической магии. Выдвигалось много предположений, объясняющих противоречивость позиций Агриппы в этих двух книгах, и одно из наиболее убедительных — что *De vanitate scientiarum* была неким защитным средством, к которому часто прибегали те, кто пускался в исследование столь опасных предметов. Указание на книгу, направленную против магии, обезопасит автора, в случае если *De occulta philosophia* принесет ему неприятности. Такое объяснение не может быть исчерпывающим, но оно позволяет предположить, что те науки, которые Агриппа называет “пустыми”, говоря о тщете наук, могли как раз представлять для него живой интерес. Многие оккультные философы Ренессанса проявляли интерес к искусству памяти, и было бы удивительно, если бы Агриппа оказался исключением. Во всяком случае, именно с его подачи Бруно в системе памяти “Теней” использует магические образы звезд.

Когда в 1582 году “Тени” были опубликованы в Париже, книга не могла показаться французскому читателю того времени настолько странной, насколько она представляется таковой нам. Сочинение это занимало вполне определенное положение в ряду существовавших тогда течений. Это была книга о памяти, представленная как герметический “секрет”, и, очевидно, полная магии. Некоторые отбросили бы ее, увидев в ней нечто ужасающее или же предосудительное. Другие, искушенные в широко распространенном тогда неоплатонизме, с его магической мантией, искали бы ответа на вопрос: продвинулся ли этот новоявленный знаток памяти в соединении искусства памяти с традицией оккультной философии, в том, чем Джулио Камилло занимался всю жизнь. Посвященные Генриху III, “Тени” явно были ягодой одного поля с Театром Памяти, секрет которого Камилло даровал деду нынешнего короля.

Театр еще не забыли во Франции. Во главе одного из центров оккультизма стоял некий Жак Гогорри, который

²⁵ См. выше, с. 160.

обосновал нечто вроде медико-магической академии, неподалеку от Академии поэзии и музыки Бэйфа.²⁶ Вдохновленный идеями Фичино и Парацельса, Гогорри, под псевдонимом *Leo Suavius*, написал множество чрезвычайно темных сочинений; в одном из них, опубликованном в 1550 году, он дает краткое описание “деревянного амфитеатра”, выстроенного Камилло для Франциска I.²⁷ Хотя академия, или группа, Гогорри к 1576 году вероятно, уже распалась, активность его последователей, по всей видимости, не угасла и опиралась на некоторые сведения об оккультной памяти и Театре, о котором сам Гогорри писал исключительно в восторженных выражениях. Кроме того, всего лишь за четыре года до выхода книги Бруно, имя Камилло, великого итальянца, вместе с Пико делла Мирандола и другими высочайшими именами Ренессанса появилось в опубликованном в Париже сборнике *Peplus Italiae*.²⁸

К концу XVI века традиция оккультизма неотвратимо набирала силу. Жак Гогорри был одним из многих людей того времени, полагавших, что Фичино и Пико проявили излишнюю робость в освоении на практике тайн Зороастра, Трисмегиста и других, известных им мудрецов античности, что “образы и места” не получили у них надлежащего применения. Их неспособность в полной мере реализовать знания такого рода означала, по мнению Гогорри, что им не удалось стать чудодейственными магами. Системы памяти Бруно более продвинуты в этом отношении. Он несравненно более решителен в применении традиционных магических образов и знаков к искусной памяти, чем Камилло. В “Тениях” он без колебаний использует чрезвычайно могущественные (надо полагать) образы деканов зодиака; в “Цирцее” искусство памяти представлено магическими заклинаниями, выкрикиваемыми колдуньей.²⁹ Бруно устремлен к силам бо-

²⁶ См. Walker, *Magic*, p. 96–106.

²⁷ Jacques Gohorry, *De Usu & Mysteriis Liber*, Paris, 1550, sigs. CIII verso–CIV recto. Cf. Walker, p. 98.

²⁸ См. выше, с. 175.

²⁹ О магических заклинаниях в “Цирцее” см. G. B. and H. T., p. 200–202.

лее могущественным, чем силы смиренного укрощения львов или планетарного красноречия Камилло.

При чтении “Теней” бросается в глаза несколько раз повторяющаяся фигура — круг с расставленными на нем тридцатью буквами. На рис. 8 изображены несколько таких, вписанных один в другой кругов с буквами на них. В XVI веке Париж был крупнейшим в Европе центром луллизма, и парижане не могли не узнать в этих кругах знаменитых комбинаторных кругов Луллиева искусства.

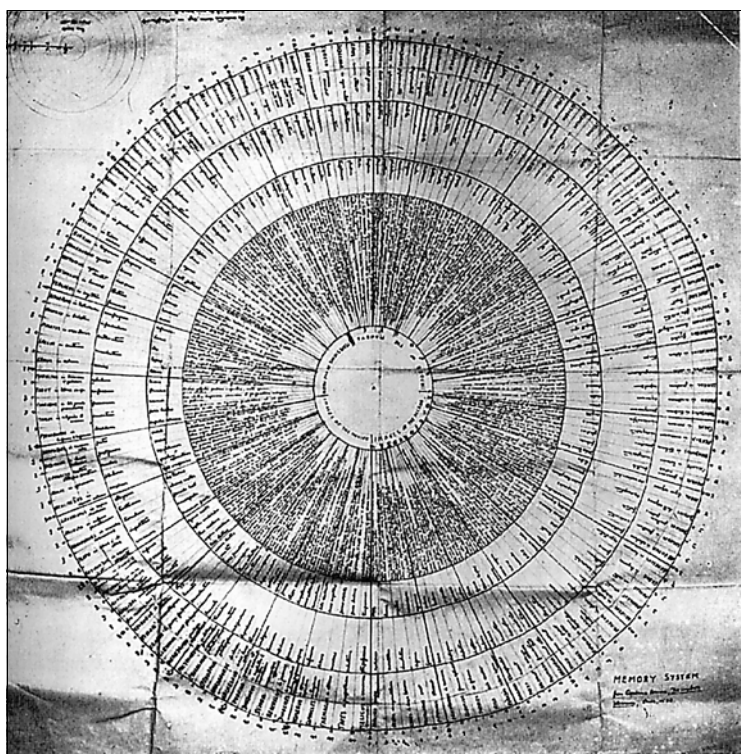
В конце XVI века все чаще предпринимались попытки примирения классического искусства памяти, его мест и образов с Луллизмом, с его подвижными фигурами и буквами. Эта проблема вызывала широкий интерес, сравнимый с сегодняшним интересом к мыслящим машинам. В известной работе Гарцони, уже неоднократно мною упоминавшейся, *Piazza universale* (1578 г.), утверждается, что помыслы автора направлены на создание универсальной системы памяти, которая бы объединяла Росселия и Луллия.³⁰ Если профан и мирянин Гарцони, в распоряжении которого была лишь опубликованная книга Росселия о памяти, надеется на создание подобной системы, то от доминиканца Бруно, человека куда более посвященного, скорее всего можно было ожидать создания универсальной машины памяти.

Доминиканец по воспитанию, знаток луллизма, именно он — тот мастер, который сможет окончательно решить проблему.

Неудивительно, что Луллий в представлении Бруно будет Луллием Ренессанса, а не Средневековья. На Луллиевых кругах Бруно разместил значительно больше букв, чем в каком-либо из искусств самого Луллия, а греческие и еврейские буквы первоначальным луллизмом вовсе не использовались. Круги Бруно больше похожи на алхимические диаграммы Псевдо-Луллия, в которых также используются буквы не только латинского алфавита. К сочинениям Луллия Бруно причисляет и *De auditi kabbalistico*.³¹ Все указывает на то, что для Бруно идея луллизма включала в себя и Луллия-

³⁰ T. Garzoni, *Piazza universale*, Venice, 1578, глава о “Professori di memoria”.

³¹ *Op. lat.*, II (II), p. 62, 333.



11. Система памяти из книги Джордано Бруно
De umbris idearum ("Тени"), Париж, 1582.

IMAGINES FACIERVM

signorum ex Teucro Babilonico quæ ad vsum presentis artis quam commode trahi possunt.

Aries.

AA



Ascendit in prima facie arietis homo niger, immodicæ staturæ, ardentibus oculis, seuro vultu, stans candida precinctus palla.

Aa In secunda mulier non inuenusta, alba induta thunica, pallio verò tyrio colore intincto superinduta, soluta coma, & lauro coronata.

Ai In tertia homo pallidus ruffi capilli rubris indutus vestibus, in sinistra auream gestans armillam, & ex robore baculum in dextra, inquieti & irascentis præ se ferens vultum cum cupita bona nequeat adipisci nec præstare.

Taurus.

Ao



In prima Tauri facie Nudus arans, de palea pileum intextum gestans, fusco colore, quem sequitur rusticus alter femina iaciens.

Av In Secunda Clauiger nudus, & coronatus aureum baltheum in humeris gestans & in sinistra sceptrum.

Ba In tertia vir sinistra serpentem gestans & dextera hastam siue Sagittam, ante quem testa ignis, & aquæ lagena.

Gemini.

Be



In prima geminorum facie, vir paratus ad seruandum, virgam habens in dextera. Vultu hilari atque iocundo.

Bt In secunda, homo terram fondiens & laborans: iuxta quem tibicen nudis saltans pedibus & capite.

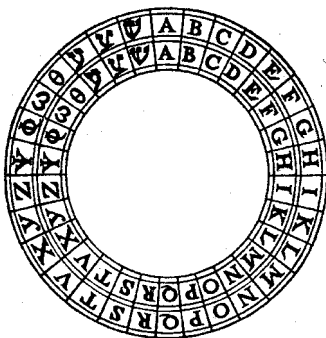
Bo In tertia Morio tibiam dextera gestans, in sinistra passerem & iuxta illum vir iratus apprehendens baculum.

12a. Образы деканов Овна

12b. Образы деканов Тельца и Близнецов

Из книги Джордано Бруно *De umbris idearum* ("Тени"), издательство Неаполь, 1886 г.

алхимика, и Луллия-каббалиста. Однако Луллий Бруно более обособлен, более удален от средневекового Луллия, чем в традиционном ренессансном луллизме. Библиотекарю аббатства Сен-Виктора он говорил, что понял луллизм лучше, чем сам Луллий,³² и когда Бруно обращается к искусству, в нем действительно много от подлинного луллиста.



Почему Бруно разбивает Луллиевы круги на тридцать сегментов? Очевидно, что его мысль соотносится с идеей божественных Имен или атрибутов, и в Париже он читает лекции (этот лекционный курс не сохранился) о “тридцати бо-

Рис. 8. Круги памяти. Из *De umbris idearum* Дж. Бруно, 1582.

жественных атрибутах”.³³ Бруно захвачен числом тридцать. Оно лежит в основе не только “Теней”; в “Печатах” тридцать печатей, тридцать статуй в “Статуях”, и тридцать “связей” в его работе о возможности установления связи с демонами.³⁴ Только однажды, насколько мне известно, в его сочинениях встречается рассуждение о том, почему он говорит о “тридцати”, — в работе *De compendiosa architectura artis Lullii*, вышедшей в Париже, в один год с “Тенями” и “Цирцейей”. Здесь, после перечисления некоторых луллистских

³² *Documenti*, p. 43.

³³ *Ibid.*, p. 84.

³⁴ *De vinculis in genere* (op. lat., III, p. 669–670). Cf. *G. B. and H. T.*, p. 266.

Достоинств — Благости, Величия, Истины и других, Бруно приравнивает их к Сфирот Каббалы:

Все они (лулиевы Достоинства) иудейскими каббалистами сводятся к десяти Сфирот и нами — к тридцати...³⁵

Т. е. “тридцатки”, на которых он основывает свои искусства, — это луллистские Достоинства, но интерпретируются они как Сфирот Каббалы. В этом отрывке он отвергает тот христианский и тринитарный смысл, который Луллий придает своему Искусству. Божественные Имена, говорит Бруно, указывают на Имя Господа, состоящее из четырех букв (Тетраграмматон), которые, в свою очередь, последователями Каббалы приравниваются к четырем срединным точкам мира, последовательно умножаясь, они распространяются на весь универсум.

Не совсем понятно, как он выводит отсюда тридцатку,³⁶ но число, во всяком случае, имеет магический оттенок. В греческом магическом папирусе четвертого века сказано о тридцатибуквенном имени Бога.³⁷ Ириной, меча грома и молнии в адрес гностической ереси, упоминает, что у Иоанна Крестителя, как полагают, было тридцать учеников, число, совпадающее с количеством эонов у гностиков. Число тридцать связывалось также с Симоном Волхвом.³⁸ Мне думается, что источник, на который опирался Бруно, — это трактат Тритемиуса *Stegonographia*, в котором перечисляются духи, числом тридцать один, и способы их заклятия.

³⁵ *Op. lat.*, II (II), p. 42. Нет ничего специально посвященного архитектуре в этой книге “об архитектуре искусства Раймунда Луллия”. Она о лулизме, но некоторые фигуры, представленные в ней, необычны для Луллия. Слово “архитектура” в названии работы может означать, что Бруно фигуры Луллия интерпретировал как “места” памяти и под архитектурой понимал здания памяти. Работа связана с “Тенями” и “Цирцей”.

³⁶ Умножение четырехбуквенного имени зависит, вероятно, от кратности четырех и двенадцати, степенные ряды которых никогда не дают тридцати. Об этом у Бруно есть рассуждение в *Spaccio della bestia trionfante (Dialogi italiani)*, ed. G. Aquilecchia, 1957, p. 782–783). Cf. *G. B. and H. T.*, p. 269.

³⁷ К. Preisendanz, *Papyri Graeci Magicae*, Berlin, 1931, p. 32.

³⁸ Об этой “тридцатке” упоминает Торндайк, *History of Magic and Experimental Science*, I, p. 364–365.

В выдержках из этой работы, позже сделанных для Бруно, список сократился до тридцати. Один из современников Бруно, Джон Ди, также проявлял интерес к магии тридцатки. В 1584 году в Кракове вышла его работа *Clavis Angelicae*³⁹ (двумя годами раньше были опубликованы “Тени” Бруно, и Ди мог быть с ними знаком). В “Ангельском ключе” описывается, как обращаться с “тридцатью добрыми законами духов воздуха”, что правят над всеми частями мира. Тридцать магических имен Ди располагает на тридцати концентрических кругах и обращается к магии для заклинания ангелов или демонов.

В “Тенях” Бруно неоднократно ссылается на свою работу под названием *Clavis Magna*, которой либо никогда не существовало, либо она не дошла до нас. “Великий ключ” открывает секрет, как можно обратиться к духам воздуха при помощи Луллиевых кругов. Это, я уверена, и есть секрет Луллиевых кругов в “Тенях”. Как образы классического искусства памяти обращаются им в магические образы звезд, используемые для постижения небесного мира, так круги Луллия превращаются в “практическую Каббалу”, в способ вступать в связь с демонами или ангелами наднебесного мира.

Своему успеху в отыскании пути объединения классического искусства памяти с луллизмом Бруно обязан, таким образом, крайней “окультивизации” как классического искусства, так и луллизма. Образы классического искусства он располагает на комбинаторных кругах Луллия, но образы — магические, а круги — колдовские.

В том мире, в котором они впервые были опубликованы, “Тени” должны были быть приведены в соответствие с определенными, хорошо известными образцами. Однако из этого не следует, что книга не могла вызвать никакого удивления. Напротив, насколько читатель того времени мог распознать направленность бруновских работ, настолько он увлекался безудержностью отказа от всяких предостережений и ограничений. Бруно ничто не может остановить, он выполняет любую процедуру, какой бы опасной или запретной

³⁹ Оригинальная рукопись Ди хранится в: Ms. Sloane 3191, ff. 1–13; копия, выполненная Эшмоллом (Ashmole): MS. Sloane 3678, ff. 1–13.

она ни была, ради достижения того строя души, через общение с космическими энергиями, о котором мечтал хранящий приличия и благонравие Камилло, и к которому Бруно устремлялся с бесшабашной дерзостью и бесконечно более сложными методами.

Что представляет собой тот объект (ил. 11), на который мы сейчас приглашаем взглянуть читателя? Это не древний диск и не папирус, открытый в песках Египта. На этом плане представлена моя попытка раскрыть секрет “Теней”.

На рисунке — концентрические круги, разбитые на тридцать основных сегментов, каждый из которых также делится на пять подотделов, всего 150 делений. Во всех делениях что-то написано, и, я боюсь, эти надписи на рисунке в книге окажутся неразборчивы. Однако это не делает рисунок менее понятным ни в целом, ни в деталях. План выражает общий проект системы и единую ее идею, позволяющую преодолеть отталкивающую запутанность “Теней”.

Как был получен этот план и почему его не существовало раньше? Это очень просто. Никто до сих пор не замечал, что в каждом из перечней образов, приводимом в “Тенях”, содержится по 150 образов, разбитых на группы по тридцать, так, что их можно расположить на концентрических кругах, которые уже несколько раз появлялись на наших иллюстрациях (рис. 8). На круги, чтобы они вращались подобно кругам Луллия, производя различные комбинации, нанесены все буквы латинского, а также несколько греческих и еврейских, всего получается тридцать букв. Перечни образов, приводимые в книге, разбиты на тридцать разделов, отмеченных этими буквами, каждый раздел имеет пять подразделов, которые помечаются пятью чередующимися гласными. Перечни образов (в каждом перечне — по 150 образов), следовательно, составлены так, что любой из образов можно разместить на концентрических вращающихся кругах. Это и выполнено на моем плане, где перечни образов вписаны в подвижные круги, поделенные на тридцать сегментов, в каждом из которых по пять подразделов. В итоге вышло нечто, напоминающее египетский рисунок, наделенный, несомненно, высоким магическим смыслом, поскольку образы центрального круга — это образы зодиакальных деканов, планет, обителей Луны и домов гороскопа.

Описания этих образов перенесены из текста Бруно в центральный круг плана. Он является носителем астральной энергии, приводящей в движение всю систему.

Я воспроизвожу здесь (из издания “Теней” 1886 г.) первые две страницы бруновских перечней астральных образов, которые должны располагаться в центральном круге системы. Первая страница (ил. 12а) озаглавлена так: “Образы обликов знаков, как они даны Тевкером Вавилонским, в настоящем искусстве могущие иметь применение”. Здесь показан знак Овна и описываются образы первого, второго и третьего “обликов” этого знака. На следующей странице (ил. 12b) — Телец и Близнецы, и также описываются образы трех их деканов. Примечательно, что рядом с образами стоит буква **A** с последовательно присоединяющимися к ней пятью гласными (Aa, Ae, Ai, Ao, Au); затем — **B** с пятью гласными и т. д., т. е. весь перечень отмечен тридцатью буквами, соответствующими буквам на кругах, каждая буква делится гласными на пять подразделов. Такой способ маркировки и позволяет расположить образы на концентрических кругах.

Остановимся подробнее на этих трех зодиакальных знаках; образы, описывающие деканы Овна, таковы: 1) огромный темный человек с горящими глазами в белых одеждах; 2) женщина; 3) человек со сферой и жезлом в руках. Для Тельца это: 1) человек, идущий за плугом, 2) человек с ключом в руках; 3) человек со змеей и копьем. Для Близнецов: 1) надсмотрщик с палкой; 2) землекоп и флейтист; человек с флейтой.

Эти образы заимствованы из древнеегипетской астральной мифологии и звездной магии.⁴⁰ Триста шестьдесят градусов зодиакального круга поделены между двенадцатью знаками зодиака, каждый из которых делится на три “облика” по десять градусов в каждом. Эти последние суть деканы, с каждым из них связан какой-либо образ. Образы деканов восходят к древнеегипетским звездным богам времени; их имена хранятся в сокровищницах египетских храмов, откуда они проникают в мифологию позднеантичной астральной

⁴⁰ Об образах деканов см *G. B. and H. T.*, p. 45–48. Там же воспроизводятся (ил. 1) и образы деканов Овна из палатки Скифаной.

магии, изложенной в текстах, автором которых считался Гермес Трисмегист, а его образ, в свою очередь, часто связывался с образами и магией деканов. Все эти образы имеют самые различные источники, но для отыскания ключа к бруновским образам деканов нам не потребуется штудировать темные и труднодоступные тексты. При создании своей магии Бруно по большей части опирался на печатные, доступные книги, в основном — на *De occulta philosophia* Корнелия Агриппы. Свой перечень образов деканов Агриппа предваряет следующими словами: “В зодиаке имеется тридцать шесть образов... о которых сказано у Тевкера Вавилонского”. Бруно переносит это замечание в начало своего перечня образов деканов, который он, изредка внося незначительные изменения, переписывает у Агриппы.⁴¹

За тридцатью шестью образами деканов перечня звездных образов “Теней” следуют сорок девять образов планет, по семь для каждой планеты. Каждая группа из семи образов предваряется кратким обозначением соответствующей планеты. Вот несколько примеров таких образов:

Первый образ Сатурна: Человек с головой оленя на драконе, на его правой руке сова, пожирающая змею.

Третий образ Солнца: Юноша с диадемой, от головы его исходят лучи света, в руках он держит лук и колчан.

Первый образ Меркурия: Прекрасный юноша со скипетром, на котором две переплетшиеся змеи обращены головами одна к другой.

Первый образ Луны: Рогатая женщина верхом на дельфине, в правой ее руке — хамелеон, в левой — лилия.

Образы, как мы видим, подобно талисманам планет изображают богов различных планет и то, как и на что они воздействуют. Большую часть сорока девяти образов Бруно заимствует из *De occulta philosophia* Корнелия Агриппы.⁴²

⁴¹ Н. С. Агриппа, *De occulta philosophia*, II, 37. Об изменениях, которые вносит Бруно, подробнее см. G. B. and H. T., p. 196.

⁴² *De occulta philosophia*, II, 37–44. Cf. G. B. and H. T., p. 96.

Затем в бруновском перечне следуют образы *Draco lunae*, вместе с образами двадцати восьми обителей Луны, т. е. положений Луны на каждый день месяца. Они сообщают о роли Луны и ее изменений в передаче зодиакальных и планетарных влияний. И эти образы Бруно также берет у Агриппы, внося небольшие изменения.⁴³

Чтобы понять, что на самом деле пытался осуществить Бруно, все его астральные образы должны нами рассматриваться в контексте *De occulta philosophia* Агриппы. В трактате Агриппы, посвященном магии, перечни образов содержатся во второй книге, рассказывающей о небесной магии, имеющей дело со средним миром звезд — средним по отношению к нижнему миру элементов, о котором речь идет в первой книге, и миром наднебесным, о котором говорится в третьей книге. Один из основных способов обращения (согласно этому типу магического мышления) к небесному миру — использование магических или талисманых образов звезд. Бруно использует небесные образы как образы памяти, сопрягая тем самым мир звезд с внутренним миром воображения и воспроизводя в воображении небесный мир.

Наконец, описав двенадцать домов гороскопа, Бруно переходит к перечню тридцати шести образов, по три на каждый дом. Эти образы выражают те стороны жизни, с которыми соотносятся дома гороскопа — рождение, здоровье, братья, родители, дети, болезни, брак, смерть, религия, власть, благодеяния, тюремное заключение. Они несколько напоминают традиционные образы домов, например, те, что можно видеть в календаре на 1515 год,⁴⁴ но здесь уже Бруно делает настолько удивительные изменения и дополнения, что у него получается совершенно необычный перечень образов, видимо, по преимуществу придуманный им самим. Здесь мы застаем его за работой над “составлением” магических образов, и позже он напишет об этом искусстве целую книгу.

⁴³ *De occulta philosophia*, II, 46; Cf. *G. B. and H. T.*, loc. cit.

⁴⁴ L. Reymann, *Nativität-Kalender*, Nürnberg, 1515; перепечатан в книге A. Warburg, *Gesammelte Schriften*, Leipzig, 1932, II, Pl. LXXV.

И опять сто пятьдесят образов запечатлены в центральном круге магической памяти. Все небо, со всеми его сложными астрологическими взаимоотношениями, заключено в нем. Когда круги вращались, образы звезд создавали комбинации и спирали. И сознание мастера, посредством магических образов запечатлевающее в памяти небо, все его движения и влияния, действительно обладало “секретом”, достойным познания!

В начале “Теней” об искусстве памяти говорится как о секрете герметического знания; о нем рассказывает сам Гермес, вручающий философу книгу об этом искусстве.⁴⁵ Само название, *De umbris idearum*, взято из книги о магии, некромантических комментариев Чекко д'Асколи к *Sphere* Сакробоско, в которой упомянута *Liber de umbris idearum*.⁴⁶ Что такое эти магические “тени идей”, составляющие основу герметической системы памяти?

Мысль Бруно работает в труднодоступном для современного мышления режиме — так же мыслит и Фичино в *De vita coelitus comparanda*, — в котором образы звезд оказываются посредниками между идеями наднебесного мира и поднебесным миром элементов. Упорядочивая, манипулируя или применяя на практике образы звезд, мы управляем формами, расположенными ближе к реальности, чем предметы нижнего мира, которые все зависят от астральных влияний. Мы способны воздействовать на нижний мир, изменяя влияние на него звезд, если знаем, как упорядочить и скомбинировать звездные образы. По сути, именно образы звезд и есть “тени идей”, тени реальности, которые ближе к ней, чем физические тени нижнего мира. Если мы однажды встанем на эту (для современности — фундаментально не ухватываемую) точку зрения, прояснятся многие темные места “Теней”. Книга, которую Гермес вручает философу, это книга “о тенях идей, собранных для внутреннего письма”,⁴⁷ другими словами, содержащая перечень магических звездных образов, который необходимо запечатлеть в памяти. Они должны располагаться на вращающихся кругах:

⁴⁵ Bruno, *Op. lat.*, II (I), p. 9; cf. *G. B. and H. T.*, p. 193.

⁴⁶ См. *G. B. and H. T.*, p. 197.

⁴⁷ *Op. lat.*, II (I), p. 9.

Поскольку идеи есть изначальные формы вещей, в соответствии с которыми создано все, постольку мы должны создать внутри себя тени идей, ... так, что они будут приложимы ко всему существующему многообразию. Мы делаем это с помощью вращающихся кругов, если знаешь другой путь, испробуй его.⁴⁸

Запечатлевая в памяти образы “высших сил”, мы свыше узнаем о низших вещах; низшее упорядочится в памяти, когда мы упорядочим в ней образы высших сущностей, заключающих в себе реальность вещей нижнего мира в высшей форме, форме, ближайшей к подлинной реальности.

Формы безобразных животных прекрасны в небесах. Не лучающие света металлы сияют в своих планетах. Человек, животные, металлы не такие здесь, как там... светящиеся, живые, цельные, сделай себя восприимчивым к высшим силам, и ты постигнешь общее и не упустишь частного.⁴⁹

Как стать восприимчивым к высшим силам? Внутренне соразмерив себя с астральными образами, посредством которых индивидуальные сущности низшего мира сольются в единую картину. И астральная память даст не только знание, но и силу:

В первоначальной твоей природе — лишь хаос элементов и чисел, не лишенный, однако, закона и порядка... Существуют, как ты способен узреть, некие четкие интервалы... В одном запечатлена фигура Овна, в другом — Тельца, и так все остальные (знаки зодиака)... Так оформляется бесформенный хаос... Для запоминания существенно, чтобы числа и элементы располагались в строго установленном порядке... при помощи каких-либо легко запоминаемых форм (зодиакальных образов) ... Говорю тебе, если ты рассмотришь это внимательно, ты постигнешь это изобразительное искусство, и оно чудесным образом укрепит не только твою память, но и все силы души.⁵⁰

Что это нам напоминает? Конечно же, систему памяти Метродора из Скепсиса, который использовал зодиакальный круг и, вероятно, образы деканов как систему мест памяти. Система Метродора превращается в магическую систему. В действительности, основные зодиакальные образы,

⁴⁸ *Ibid.*, p. 51–52.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 46.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 77–78.

образы планет, лунных фаз, домов гороскопа бруновского перечня магических образов вращаются на кругах памяти, на небесном уровне создавая и изменяя прообразы универсума. И силу для этого дает герметическая философия, которая учит, что в человеке присутствует божественное начало и он органически связан со звездами — властителями мира. В “первоначальной твоей природе” архетипические образы хаотически перемешаны; магическая память высвобождает их из хаоса и восстанавливает порядок, возвращая человеку его божественные силы.

Восходя от центрального круга звездных образов — основного энергетического пункта магически оживляемой системы памяти — читатель понимает значение остальных кругов, в каждом из которых 150 знаков разбиты на группы по тридцать. И теперь я снова следую указаниям Бруно — наряду со ста пятьюдесятью образами звезд он предлагает еще три перечня по 150 пунктов в каждом, каждый перечень с помощью букв делится на тридцать частей, а те в свою очередь — на пять подразделов при помощи гласных. Ясно, что эти три перечня также должны располагаться на кругах, расположенных вокруг центрального круга звездных образов.

На круге, непосредственно прилегающем на плане к центральному, пункты перечня расставлены в следующем порядке:

Aa Oliua; Ae Laurus; Ai Mirthus; Ao Rosmarinum; Au Cipressus.⁵¹ Как можно видеть, они обозначают растительный мир. В перечне имеются также обозначения птиц, животных, камней, металлов, вещей, созданных человеком и разных других вещей, составляющих странный набор, включены сюда также и сакральные объекты (*ara; septem candelabra*). Грубо говоря, в перечне представлены миры растительный, животный и минеральный, однако здесь содержатся и артефакты — складывается впечатление, что эта классификация являет собой невероятный винегрет. Замысел Бруно, думаю, в том, чтобы представить на этом круге низший уровень творения, растения, животных, минералы, чье движение зависит от движения небесного круга.

⁵¹ *Ibid.*, p. 132.

Перечень, вписанный в следующий круг плана (третий от центра), начинается так:

Aa nodosum; Ae mentitum; Ai inuolutum; Ao informe; Au famosum.⁵² Все это прилагательные (запутанный, поддельный, вовлеченный, бесформенный, известный). Я не берусь объяснить, почему все они стоят в винительном падеже, еще более непостижим странный подбор 150 прилагательных этого перечня.

Наконец, во внешний круг рисунка вписан перечень, который начинается так:

| | | |
|----|-------------|-------------------------|
| Aa | Rhegima | panem castanearum |
| Ae | Osiris | in agriculturam |
| Ai | Ceres | in iuga bouum |
| Ao | Triptolemus | serit |
| Au | Pitumnus | stercorat ⁵³ |

Переведем: “Регима (изобретатель) хлеба из каштанов; Осирис (изобретатель) земледелия; Церера (изобретательница) ярма для волов; Триптолем (изобрел) посев; Питумн (изобрел) удобрения”.

На плане имя изобретателя я указываю во внешнем кругу, а описания изобретения — в ближайшем к нему. Читатель сможет найти там всю серию. Пять высказываний, приведенных выше, находятся в средней части нижней половины внешнего круга.

Никто из исследователей Бруно не потрудился внимательно разобрать этот перечень, и поэтому никому не приходило в голову, что эти описания образов людей должны размещаться на внешнем круге системы памяти, которая магически приводится в движение звездными образами центрального круга. На мой взгляд, этот список заслуживает большего внимания, поэтому я попытаюсь дать общее представление, не перечисляя подробно всех имен и связанных с ними открытий, об этой необычной процессии, проходящей перед нами на этом круге.

⁵² *Ibid.*, p. 129.

⁵³ *Ibid.*, p. 124.

За земледельческой группой следуют имена изобретателей простейших инструментов и операций. Эрихтоний изобрел колесницу; Пирод добыл с помощью кремня огонь. Ной был одним из первых виноградарей; Изида первой стала возделывать сады; Минерва показала, как пользоваться масками; Аристей нашел мед. Затем следуют изобретатели ловушек и капканов, охоты, рыболовства. Далее — изобретатели разных мелочей: Саргон, научившийся плести кружева, Доксий, первым применивший клей. Рабочий инструмент придумали: Талос — пилу, Паруг — молоток. Затем появляются гончарное искусство, прядение, ткачество, сапожное ремесло, Кореб — первый гончар. Множество странных имен — лишь несколько примеров — изобретателей игральных карт, туфель, стаканов, щипцов, бритв, гребешков, ковров и лодок проходят перед нами.⁵⁴

Теперь, когда названы изобретатели основных технологий развивающейся цивилизации, вращающиеся круги демонстрируют нам иные способы человеческой деятельности. Я позволю себе целиком воспроизвести группы M и N:

| | | |
|----|----------|--------------------------------------|
| Ma | Хирон | хирургия |
| Me | Цирцея | чародейство |
| Mi | Фарфакон | некромантия |
| Mo | Айгуам | круги |
| Mu | Хостаний | связь с демонами |
| Na | Зороастр | магия |
| Ne | Зуах | хиромантия |
| Ni | Халдей | пиромантия |
| No | Аттал | гидромантия |
| Nu | Прометей | жертвоприношение быков ⁵⁵ |

Какая осведомленность о создателях магических и демонических искусств! Здесь и чародейка Цирцея — фигура, занимавшая доминирующее положение в воображении Бруно — всегда одной из первых появляется в его работах. И тот, кто первым вступил в “связь с демонами” — тема, ко-

⁵⁴ *Ibid.*, pp. 124–125.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 126.

торую Бруно позднее будет исследовать под тридцатью рубриками. И Зороастр, первый среди магов.

Но почему группа заканчивается “жертвоприношением быков”? Как правило, первое имя каждой пятерки связано с предыдущей, а последнее — с последующей. Упоминание религиозного жертвоприношения подготавливает нас к тому, что теперь, в группах O, P и Q на вращающемся кругу перед нами предстанут выдающиеся религиозные деятели. Здесь Авель, приносивший в жертву стада, Авраам, который ввел обряд обрезания; Иоанн Креститель, который крестил; Орфей, от которого пошли оргии; Бел, изобретатель идолов, Хемис, который изобрел захоронения в пирамидах. Фигуры Ветхого и Нового Заветов следуют роковой вереницей.⁵⁶

От магии и религии — неразрывно связанных и предстающих как единое целое — мы переходим к магам — изобретателям изобразительных и музыкальных искусств.

| | | |
|----|--------|-----------------------------|
| Ra | Мирхан | восковые фигуры |
| Re | Гиг | картины |
| Ri | Марсий | флейта |
| Ro | Тубал | лира |
| Ru | Амфион | нотная запись ⁵⁷ |

Другие создатели музыкальных инструментов причислены к следующей фигуре, и мы проходим, наблюдая Нептуна, первого коновода, видим упражнения в верховой езде и изобретателей воинских искусств.

Затем следуют фундаментальные изобретения:

| | | |
|----|------|------------------------------------|
| Xe | Тевт | буквы и письменность ⁵⁸ |
|----|------|------------------------------------|

Здесь Тот-Гермес представлен как изобретатель письменности. От египетской мудрости мы переходим к астрономии, астрологии и философии, к Фалесу и Пифагору — к странному сопоставлению имен и понятий:

| | | |
|----|--------|-------------------|
| Ya | Навфид | о движении солнца |
|----|--------|-------------------|

⁵⁶ *Ibid.*, loc. cit.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 127.

⁵⁸ *Ibid.*, loc. cit.

| | | |
|----|-----------|--|
| Ye | Эндимион | о луне |
| Yi | Гиппарх | о левостороннем вращении сфер неподвижных звезд |
| Yo | Атлас | о сфере |
| Yu | Архимед | о медных небесах |
| Za | Клеострат | о двенадцати знаках |
| Ze | Архит | о геометрическом кубе |
| Zi | Ксенофан | о бесчисленных мирах |
| Zo | Платон | в идеях и от идей (<i>in ideas et ab ideas</i>) |
| Zu | Раймунд | о девяти элементах ⁵⁹ |

В этой коллекции представлены: один из величайших астрономов античности, Гиппарх; небесная модель, созданная Архимедом; Платон с его Идеями; особого упоминания заслуживают также “бесчисленные миры” Ксенофана. Наконец, Раймунд Луллий и его Искусство, основанное на девяти буквах или элементах.

Вращение круга памяти, возможно, в наибольшей степени раскрывает их всех. Упомянутые здесь впервые бесчисленные миры впоследствии станут характерной особенностью философии Бруно. Продвижение имен изобретателей от магии и магической религии к философии и луллизму отражает изменение интересов самого Бруно, а роковой контекст этого изменения подчеркивается первым представителем группы (отмеченной греческой буквой), следующей за группой Z:

Ior. in clauim & umbras⁶⁰

На первый взгляд она кажется совершенно необъяснимой, на самом деле ее легко расшифровать. В “Тенях” Бруно постоянно ссылается на свою книгу, *Clavis magna*, о существовании которой нам ничего не известно. Изобретателем “ключа” и “теней” является Джордано Бруно, обозначенный как “Ior”, автор *Clavis Magna* и *De umbris idearum*. На круге он располагает и свой собственный образ, ведь не сделано ли им самим величайшее изобретение? Именно он

⁵⁹ *Ibid.*, pp. 127–128.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 128.

отыскал способ расстановки “теней идей” на Луллиевых кругах!

После такой кульминации читатель, быть может, почувствует потребность оставить все и отдохнуть. Но нам необходимо дойти до конца круга, хотя бы выборочно останавливаясь на оставшихся именах.⁶¹ Здесь Эвклид; также Эпикур, которого Бруно характеризует: “свобода души”; еще Филолай, изъяснивший “внутреннюю природу вещей” (Бруно в своих работах часто ссылается на него как на предшественника Коперника); Анаксагор, еще один любимый философ Бруно. И теперь мы подходим к последнему имени, завершающему перечень 150 изобретателей и великих людей, чьи образы расположены на круге памяти. Это:

Melicus in memoriam⁶²

(На рисунке имя можно различить слева от “Rhegima”, с которого мы начали.) Медоворечивый — это Симонид, создатель классического искусства памяти. Насколько показательно, что Симонид завершает эту процессию, что круг, вращаясь, должен вернуться к началу с этим именем! Ведь за всю долгую историю искусства памяти не существовало более незаурядного проявления этой традиции, чем система памяти, которую мы обнаружили в “Тенях”.⁶³

Имена изобретателей Бруно часто заимствует из книги Полидоре Вергилия *De inventori rerum* (1449), а многие из приводимых им имен традиционны. С другой стороны, встречаются здесь и довольно необычные имена, и мне не удалось отследить их все. Преобладание варварских и магических имен придает перечню необычный архаический характер. Разворачивая всю историю человеческой цивилизации, круг имен представляет нам круг интересов, подхо-

⁶¹ *Ibid.*, loc. cit.

⁶² *Ibid.*, loc. cit.

⁶³ В “Тенях” есть еще один перечень — тридцати мифологических образов, который начинается с Ликаона и заканчивается Главком (р. 70–80). Эти фигуры помечены тридцатью буквами сегментов круга и также должны вращаться на кругах, но только тридцать из них, а не 150, как в перечнях основной системы. Поэтому я полагаю, что они составляют отдельную систему, подобную системе тридцати статуй из другого сочинения Бруно, “Статуи” (см. ниже, с. 363).

дов, склад ума самого Бруно. Акцент на магии всевозможных типов, привлечение имен “демонических” магов указывает на то, что это память величайшего мага. Смелое сопоставление магии и религии — на том основании, что в религии имеются ритуалы и жертвоприношения, представленные и на кругах, говорит о том, что перед нами — маг, исповедующий магическую религию, который впоследствии будет говорить о возрождении магической религии египтян.⁶⁴ И когда на круге появляются астрономия, философия, “бесчисленные миры”, мы понимаем, каким образом в мышлении мага сопрягаются столь важные для него предметы. В этой чистейшей воды магии заложен особый рационализм и в плеяде изобретателей, протянувшейся от ремесел через магию и религию к философии, в новом свете представлена история цивилизации.

В аспекте традиции памяти образы системы принадлежат той же античной традиции, что и изображения выдающихся ученых и художников на фреске Главной Башни собора Санта Мария Новелла (ил. 1), дававших возможность Росселио “помещать” Платона и Аристотеля к Теологии и Философии.⁶⁵ Перечень образов изобретателей, которые следует использовать как образы для памяти — каким бы странным ни казалось обращение Бруно с традицией — всецело принадлежит ортодоксальной традиции классического искусства. Размещая на круге эти броские и необычные образы, Бруно преследует одну цель — соединить классическое искусство памяти с луллизмом. Вращающиеся круги Луллиева искусства становятся местами, в которые помещаются образы.

Наиболее энергоемкие образы бруновской системы — это магические образы центрального круга. В разделе *Ars memoriae*, где Бруно наследует традиции, восходящей к *Ad Herennium*, говоря о местах и образах, рассматриваются различные типы образов для памяти, и говорится, что в зависимости от их силы, некоторые образы ближе к реальности, чем остальные. Те, что наделены высшей степенью силы, и потому наиболее проницаемы для реальности, Бруно назы-

⁶⁴ О “египетской” или герметической религии Бруно См. *G. V. and H. T.*

⁶⁵ См. выше, с. 216.

вает “sigilli”.⁶⁶ Указывая на эту связь, он, я уверена, разъясняет причину обращения к 150 таким “sigilli”, или магическим печатям, или астральным образам, в своей системе памяти.

Как действовала система памяти? Конечно, магически: располагаясь в энергетическом центре внутреннего круга “печатей”, звездные образы, теснее связанные с реальностью, чем образы вещей подлунного мира, проводников астральных энергий, “тени” выступали посредниками между надзвездным идеальным миром⁶⁷ и вещами и событиями нижнего мира.

Но недостаточно просто сказать, что круги памяти вращались при помощи магии. Это была сложнейшим образом систематизированная магия. Систематизация — один из ключевых пунктов бруновского мышления; тяготение магических мнемоник к системе и систематизации заставляло их создателя на протяжении всей жизни беспрестанно отыскивать подлинную систему. Мой план не отражает всей сложности системы “Теней”, где внутри каждого из тридцати сегментов круга еще вращается по пять подразделов.⁶⁸ Поэтому образы деканов зодиака, образы планет и лунных фаз должны создаваться и переоформляться в непрерывно изменяющихся ситуациях, сохраняя связь с образами домов. Полагал ли он, что непрерывно изменяющиеся комбинации образов памяти должны будут в итоге выработать некий род алхимии воображения, философский камень души, который позволит постигать и удерживать в памяти любое состояние и взаиморасположение вещей нижнего мира — растений, животных, камней? И что создание и воссоздание образов изобретателей, в соответствии с изменениями образов центрального круга позволит запомнить, с помощью высших сил, всю историю человечества

⁶⁶ “Знаки, *notae*, характеры и печати” — все они наделены этой высшей степенью силы; за дальнейшими разъяснениями Бруно отсылает к утраченному “Великому ключу” (*op. lat.*, II (II), p. 62).

⁶⁷ Почти в самом начале раздела *Ars memoriae* сказано, что вечные идеи постигаются “как поток, проходящий через звезды” (*Ibid.*, p. 58). Это выражение сходно с выражением Фичино в его *De vita coelitus comparanda*.

⁶⁸ Как это показано на диаграмме, *op. lat.*, II (I), p. 123.

с самого начала, все его открытия, мысли, философские учения, творения?

Такая память принадлежала бы божественному человеку, магу, наделенному божественными силами, воображение которого способно приводить в движение космические энергии. Попытка осуществления такого проекта должна основываться на герметическом учении о том, что человеческий ум (*mens*) имеет божественное происхождение, в истоке своем соединен со звездами-правителями мира, и способен как отображать, так и контролировать универсум.

Магия предполагает, что универсум пронизан силами и законами, которые можно использовать, если известен способ овладения ими. Как подчеркивалось в другой моей работе, ренессансная концепция одушевленного универсума, в котором правит магия, предоставила стратегический простор концепции механического универсума, управляемого математикой.⁶⁹ В этом смысле бруновское видение одушевленного универсума бесчисленного количества миров, которые подчиняются одним и тем же магико-механическим законам, является, пользуясь магической терминологией, префигурацией того, каким мир предстал семнадцатому веку. Но основной интерес Бруно был направлен не на внешний, а на внутренний мир. Его система памяти — это попытка овладеть магико-механическими законами, но не внешним, а внутренним образом, воспроизводя в душе магические механизмы. Его магическое миропонимание переведено на язык математических терминов только в наши дни. Основополагающее для Бруно допущение, что астральные силы, правящие во внешнем мире, управляют также и миром внутренним, и их можно постичь, научившись управлять магико-механической памятью, оказывается неожиданно близким идее мыслящих машин, которые при помощи механических средств способны выполнять многие операции человеческого мозга.

И все же с позиций искусственного интеллекта мы не сможем прояснить проект Бруно. Он жил в герметическом универсуме, из которого божественное было неустранимо. Астральные силы являлись инструментами божественного;

⁶⁹ G. B. and H. T., p. 450 ff.

по ту сторону деятельных звезд располагались высшие божественные формы. И высшей формой для Бруно было Единое, божественное Единство. Его система памяти устремлена к самовоссозданию на звездном уровне, к точке, откуда открывается высшее Единство. Магия для Бруно не замыкалась на себе самой, но служила средством достижения Единого за пределами явленного.

В “Тенях” присутствует эта сторона бруновского учения. Книга начинается с этого, и всякий открывающий ее начинается с “тридцати интенций теней” и “тридцати понятий идей”, и тот, кто либо не доходит, либо пасует перед распутыванием тридцатитеричной магической системы памяти, по отношению к которой эти предварительные тридцатки выполняют роль предисловия, видит в книге лишь своеобразную версию неоплатонического мистицизма. На мой взгляд, только освоив систему памяти, мы получаем возможность ознакомиться с прдваряющими ее мистическими и философскими тридцатками. Я ни в коем случае не претендую на всеобъемлющее понимание книги, однако только так мы начинаем ухватывать ее целостную направленность.

Первая из “тридцати интенций теней” начинается с единства Бога и цитаты из Песни Песней: “Мне покойно под сенью желанного”.⁷⁰ Мы должны войти в тень доброго и истинного. Почувствовать их внутренним взором, с помощью образов человеческого сознания значит пребывать в их тени. Следовательно, существуют “интенция”, устремленность к свету и тьме, а также к теням, которые, исходя из сверхсубстанциального единства, пронизывают бесконечную множественность; из сверхсубстанциального они нисходят в собственные следы, образы и подобия.⁷¹ Низшие сущности связаны с высшими и высшие с низшими; осуществляется непрерывное восхождение к лире Аполлона и ниспадение по цепи элементов.⁷² Если древние и знали путь, каким память, запоминая множество частей, может прийти к единству, они не учили ему⁷³ (но этому учит Джордано

⁷⁰ *Op. lat.*, II (I), p. 20. Цитата из Песни Песней, II, 3.

⁷¹ *Op. lat.*, II (I), p. 22–23.

⁷² *Ibid.*, p. 23–24.

⁷³ *Ibid.*, p. 25.

Бруно). Все есть во всем в природе. И так же в уме все есть во всем. И память способна запомнить все обо всем.⁷⁴ Хаос Анаксагора есть неупорядоченное многообразие; мы должны внести в многообразие порядок. Выявляя связи высшего с низшим, вы получаете единое прекрасное живое существо, мир.⁷⁵ Согласие высших вещей с низшими — это золотая цепь от земли до небес, по ней можно как нисходить, так и восходить к небесам, при помощи этого установленного порядка.⁷⁶ Эта связь помогает памяти, как это отражено в последующем стихотворении, в котором Овен воздействует на Тельца, Телец воздействует на Близнецов, Близнецы на Рака и т. д.⁷⁷ (Затем следует поэма о знаках зодиака.) Последующие “интенции” суть некие мистические или магические очки, в которых можно взглянуть на солнце и тени.

“Тридцать понятий об идеях” столь же таинственны. (Некоторые из них уже упоминались.) Первое — интеллект, свет Амфитриды. Он проникает повсюду, его исток — в единстве, где бесчисленное становится одним.⁷⁸ Формы уродливых животных прекрасны в небесах; не излучающие света металлы сияют на небесных планетах; ни человек, ни животные, ни металлы здесь не таковы, каковы они там. Светящимся, живым, цельным, восприимчивым к высшим силам, ты постигнешь общее и не упустишь частей.⁷⁹ Свет несет в себе первожизнь, разум, единство, все многообразие, совершенные истины, числа, границы вещей. То, что в природе различно, противоположно, в нем соразмерно, слито, едино. И потому всеми своими силами попытайся распознать, со-образовать и воссоединить постигаемое. Не нарушай покоя своего разума и не замутняй памяти.⁸⁰ Всем формам мира предшествуют небесные формы.⁸¹ С их помо-

⁷⁴ *Ibid.*, p. 25–26.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 27.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 27–28.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 28–29.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 45.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 46.

⁸⁰ *Ibid.*, loc. cit.

⁸¹ *Ibid.*, p. 47.

щью ты преодолешь беспорядочное множество вещей и достигнешь единства. Назначение частей тела легче понять, рассматривая их в общей целостности, чем отдельно друг от друга. Так же, когда части универсума берутся не в их разъединенности, но в едином для них порядке, чего не смогли бы мы запомнить, постичь, совершить.⁸² Единое есть великолепие красоты во всем. Яркость, присущая разнообразию множественного, есть Единое.⁸³ Образы вещей земного мира являются низшими в отношении истинных форм, их упадком и следом. А значит, взойди туда, где виды чисты и оформлены истинной формой.⁸⁴ Все что есть после Единого, по необходимости множественно и имеет число. Поэтому на низшей ступени лестницы природы — бесконечное число, на высшей — бесконечное единство.⁸⁵ Поскольку идеи есть изначальные формы вещей, и все создано в соответствии с ними, следует сотворить внутри себя тени идей. Мы создаем их в себе так же, как на вращающихся кругах.⁸⁶

В предыдущих двух абзацах я связала цитаты из “тридцати интенций идей” и “тридцати понятий об идеях”. Каждую из этих двух групп мистических утверждений Бруно помечает тридцатью буквами, такими же как на кругах, так что каждое высказывание получается проиллюстрированным. Мне это представляется еще одним указанием на то, что оба цикла имеют отношение к системе памяти с тридцатичастными кругами, к способу, каким множественность феноменов координируется, сводится воедино в памяти, основу которой составляют высшие формы вещей, звездные образы которые в свою очередь являются “теньями идей”.

Все тридцать “интенций” заключают в себе, я думаю, элемент *voluntas*, один из аспектов Луллиевой искусной памяти, — направление воли на любовь к истине. Потому они и предваряются любовным стихом из Песни Песней. Значимо так же и то, что в центре круга, который, как поясняет Бруно, есть “род идеальных интенций”, изображено Солнце,

⁸² *Ibid.*, loc. cit.

⁸³ *Ibid.*, p. 47–48.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 48.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 49.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 51–52.

символизирующее устремленность к постижению единого света, который озарит память, когда вся множественность явленного будет упорядочена с помощью сложных техник магической памяти.

Эта необычная, первая работа Бруно является, по моему убеждению, Великим ключом ко всей его философии, как она вскоре будет изложена в “Итальянских диалогах”, опубликованных им в Англии. Мною уже было отмечено,⁸⁷ что диалог в начале “Теней”, где Гермес представляет книгу о памяти, приветствующий восходящее солнце египетского откровения и направленный против педантов, очень схож с диалогом, описанным в *Cena de le ceneri*, когда Бруно защищает коперниканский гелиоцентризм от нападок педантов. Внутреннее солнце, к которому обращены “Тени”, это выражение того, чем был для Бруно “коперниканизм”, гелиоцентризм им принимается как возрождение “египетского” знания и герметической религии.

Философская позиция, представленная в двух циклах мистических высказываний “Теней”, та же самая, что и в “Итальянских диалогах”. В диалоге “О причине” он утверждает, что единство всего в Одном есть

самое прочное основание всех истин и секретов природы. Поскольку должно тебе знать, что по одной и той же лестнице природа нисходит, чтобы творить вещи, а человек восходит, чтобы их познавать; что единое и иное исходят из единства и возвращаются к единству, проходя через множественность вещей.⁸⁸

Задача системы памяти — сопрягая значимые образы, внутренне, в душе подготовить обращение интеллекта к единству.

В *Spaccio* о магической религии псевдо-египтян, описанной в “Асклепии”, которая была и его собственной религией, он говорит, что

при помощи магии и священных обрядов (они)... восходили к вершинам божественного по тем же ступеням природы, по которым божественное нисходит к ничтожнейшим вещам, возвращаясь к самому себе.⁸⁹

⁸⁷ G. B. and H. T., p. 193–194.

⁸⁸ *Dialogi Italiani*, ed. cit., p. 329; cf. G. B. and H. T., p. 248.

⁸⁹ *Dialogi Italiani*, ed. cit., p. 778; cf. G. B. and H. T., p. 249.

Задача системы памяти — внутренне подготовить магическое восхождение, опираясь на магические образы астрального мира.

И в “Героическом энтузиазме” энтузиаст, высматривая следы божественного, добывает энергию созерцания прекрасного расположения тела природы. Он созерцает Амфитриду, которая есть источник всех чисел, монада, и если она не является ему в своей сущности, абсолютном свете, он постигает ее в ее образе, поскольку от монады божественного происходит монада мира.⁹⁰ Цель системы памяти — внутренне достичь этого единящего видения, то есть так, как только и возможно его постичь, поскольку внутренние образы вещей ближе к реальности, менее непрозрачны для света, чем сами по себе вещи внешнего мира.

Таким образом, классическое искусство памяти, претерпев воистину необычайное ренессансное и герметическое преобразование в системе памяти “Теней”, становится средством преобразования души герметического мистика и мага. Герметический принцип, согласно которому отображение универсума умом понимается как религиозный опыт, превращается искусством памяти в магику-религиозную технику постижения и единения мира, а основа этой техники — выстраивание значимых образов. Подобное герметическое преобразование искусства памяти, только в более простой его форме, мы наблюдали в Театре Камилло. Изменения, внесенные Бруно, с одной стороны, имеют бесконечно более сложный и настоящий характер, с другой — они в высшей степени магичны и религиозны. Магическая память миролюбивого Камилло, как и его цинцеровское искусство, явно отличны от “египетской” религиозной миссии пассионарного экс-доминиканца.

И все же сравнение системы Бруно с камилловской может нам понять и ту и другую.

Если мы теперь внимательно присмотримся к семичастному планетному фундаменту Театра Камилло, к построению различных уровней, каждый из которых представлен в следующем, более высоком, вплоть до высшего уровня Прометея, на котором в памяти запечатляются науки и ис-

⁹⁰ *Dialogi Italiani*, ed. cit., p. 1123–1126; cf. *G. B. and H. T.*, p. 278.

куства, то увидим, что такое же движение происходит и в системе Бруно, которая, основываясь на звездах, на концентрически расположенных кругах заключает животный, растительный и минеральный миры и вместе с кругом изобретателей охватывает все науки и искусства.

В системе Камилло семь планетных образов, слитые воедино на небесном уровне, связаны и выходят в наднебесный мир принципов ангелов и Сфирот. Преобразуя лулизм, Бруно использует его вместо каббализма. “Тридцать”, подобно Достоинствам луллиева Искусства, пронизывают низший мир и укрепляют лестницу, связующую все уровни.

Камилло ближе чем Бруно к первоначальному христианскому восприятию оккультной традиции Пико. Для себя самого он — христианский маг, вступивший в связь с ангельскими и божественными энергиями, исчерпывающее истолкование которых состоит в том, что они представляют Троицу. Бруно отказывается от христианской и тринитарной интерпретации *Hermetica*, и, пылко принимая псевдо-египетскую религию “Асклепия”, почитая ее как стоящую выше христианской, устремлен вспять, к темной магии языческой теургии. Он ищет постижения не Троицы, но Единого. И Единое, по его мысли, располагается не над миром, но внутри него. Методом постижения Единого является унификация памяти на звездном уровне. Этот метод, приводящий к видению, согласованному с разлитым повсюду светом Единого, близок к задаче, которую ставил перед собой Камилло⁹¹ — тот сравнивал память с подъемом на гору, на вершине которой открывается единая суть всего находящегося внизу. Сходным образом методы ревностного христианина и тринитарианца Луллия Бруно изменяет ради достижения собственной цели — постижения Единого посредством Всего.

Эти исключительнейшие феномены, системы памяти Камилло и Бруно — обе в качестве “секретов” преподнесены в дар королям Франции — принадлежат Ренессансу. Ни один исследователь того времени не может обойти стороной те сокровища ренессансной мысли, которые в них

⁹¹ См. G. V. and H. T., p. 195 ets.

открываются. Они принадлежат особому направлению в ренессансной мысли, оккультной традиции. В обоих этих феноменах присутствует глубокое убеждение в том, что человек, являющий собой образ превосходящего его мира, силой своего воображения способен постичь и удержать внутри себя все тайны этого мира. Здесь мы возвращаемся к фундаментальному различию между Средними веками и Ренессансом, к тому, как они отнеслись к воображению. Из низшей способности, которая задействуется памятью, чтобы поддержать по определению слабого и ограниченного человека, вынужденного использовать телесные подобию, поскольку только так он способен сохранить духовную направленность на умопостигаемый мир, оно превращается в высшую его способность, которая, расставляя значимые образы, позволяет человеку овладевать умопостигаемым миром. Различие это непреодолимо для любых попыток установления непрерывной связи между искусством памяти, как его понимали в Средние века и трансформацией, произошедшей с ним в эпоху Ренессанса. И все же Камилло включает в свой Театр память о Небе и Аде. В первом диалоге “Теней” Бруно защищает искусство Туллия, Фомы и Альберта от нападок современных ему “педантов”. Средние века классическому искусству придали возвышенность и религиозность. И ренессансные художники оккультной памяти, такие как Камилло и Бруно, не мыслили себя в отрыве от средневекового прошлого.

Глава X

РАМИЗМ КАК ИСКУССТВО ПАМЯТИ

В то самое время как оккультная память брала свое и все смелее ставила и решала свои собственные задачи, набирало силу и движение, противоположное искусной памяти — сейчас я говорю о рациональной мнемотехнике как части классической риторики. Как отмечалось уже в предыдущих главах, влияние Квинтилиана на гуманистов отнюдь не плодотворно сказывалось на их отношении к искусству памяти, и в голосе Эразма слышны интонации Квинтилиана, равнодушного к местам и образам и делающего упор на порядок в памяти.

Гуманисты XVI века много внимания уделяли риторике и ее разделам. Традиционные пять частей риторики Цицероном были выделены таким образом, что память выпадала из состава риторики.¹ И поэтому особое значение приобретало замечание Квинтилиана, что некоторые современные ему риторы не признают память частью риторики. Среди наставников XVI века, приверженных новым веяниям и изгонявших память из риторики, был Меланхтон. Естественно, исключение памяти из риторики означало отказ от искусной памяти, а частое повторение или заучивание наизусть становилось единственной рекомендацией для лучшего запоминания.

Из всех реформаторов методов образования известнейшим или же чаще других обращавшим на себя внимание был Пьер де Раме, более известный как Петр Рамус. За последнее время многие исследователи обращались к Рамусу и рамизму.² Поэтому я насколько возможно кратко остановлюсь на

¹ См. W. S. Howell, *Logic and Rhetoric in England, 1550–1700*, Princeton, 1956, p. 64 ff.

² В частности, W. J. Ong, *Ramus: Method and Decay of Dialog*, Harvard University Press, 1958; Howel, *Logic and Rhetoric*, p. 146 ff.; R. Tuve, *Elisabetian and*

перипетиях рамизма, за более подробными сведениями отправляя читателя к другим работам, моя же цель состоит единственно в том, чтобы уделить рамизму должное внимание в контексте этой книги, что, быть может, высветит в нем некоторые новые стороны.

Французский диалектик, чье упрощение методов обучения наделало столько шума, родился в 1515-м и был убит в 1572 году, в Варфоломеевскую ночь. Такая смерть заставила протестантов обратить внимание на это имя, и их расположение было тем более велико, что педагогические реформы Рамуса могли сыграть свою роль в освобождении от запутанностей схоластики. Одним из гордиевых узлов, разрубленных Рамусом, было древнее искусство памяти. Он исключил память из разделов риторики, упразднив тем самым и искусную память. Но отнюдь не потому, что его не интересовали способы запоминания. Напротив, одной из направляющих задач рамистского движения была реформа и упрощение образования, направленного на предоставление нового и более качественного способа запоминания каких бы то ни было предметов. Решать ее следовало при помощи нового метода, посредством которого всякий предмет встраивался в “диалектический порядок”. Этот порядок имел вид схематической формы, в которой за “общие” свойства предметов принимались те, которые включали в себя все остальные, а затем при помощи дихотомических классификаций выводились “частные” или индивидуальные свойства. Запоминание предмета, встроенного в диалектический порядок, происходило по схеме — знаменитой “эпитоме” рамистов.

Как отмечал Онг, действительной причиной того, почему Рамус мог обходиться в риторике без памяти, “было то, что вся его схема искусств, базирующаяся на топическом проекте логики, является системой локальной памяти”.³ И Паоло Росси также видел, что, заменив память логикой,

³ Ong, *Ramus*, p. 280.

Metaphysical Imagery, Chicago, 1947, p. 331 ff.; Paolo Rossi, *Clavis Universalis*, Milan, 1960, pp. 135 ff.; Neal W. Gilbert, *Renaissance Concepts of Method*, Columbia University Press, 1960, p. 129 ff.

Рамус отождествил проблему метода с проблемой запоминания.⁴

Рамус отлично был знаком с традиционными наставлениями в памяти, которые он сознательно вытеснял, и находился под влиянием критики их Квинтилианом. Весьма показателен в этом отношении отрывок (оставшийся незамеченным многими исследователями) из его работы *Scholae in liberales artes*, где он приводит замечание Квинтилиана о непригодности мест и образов для укрепления памяти, его критику методов Карнеада, Метродора и Симонида, его указание на более простой способ запоминания при помощи разделения и сопоставления материала. Поддерживая Квинтилиана и воздавая ему хвалу, он спрашивает, где же можно отыскать такое искусство памяти, которое научило бы нас запоминать, не используя мест и образов, но при помощи “разделения и композиции”, как советует Квинтилиан.

Искусство памяти (говорит Квинтилиан) всецело состоит в умении разделять и сопоставлять материал. Потому, если мы ищем искусство, которое будет делить и компоновать различные предметы, мы найдем искусство памяти. Такое учение изложено в наших диалектических указаниях ... и методе... Ведь истинное искусство памяти есть то же самое, что диалектика.⁵

Таким образом, диалектический метод запоминания Рамус представляет себе как истинно классическое искусство памяти, как тот способ, который Квинтилиан предпочитал местам и образам Цицерона и автора “*Ad Herennium*”.

Хотя Рамус отвергает места и образы, в его методе все же присутствуют древние предписания. Упорядочивание — одно из них, его можно найти и у Аристотеля, и у Фомы Аквинского. Книги Ромберха и Росселия учат распределять материал по наиболее “общим местам”, внутри которых располагаются индивидуальные места, и это правило также очень похоже на требование Рамуса нисходить от “общего” к “частному”. Рамус разделяет память на два типа: “естественную” и “благоразумную”; последний термин, вероятно, подсказан традицией, рассматривавшей память как часть благополу-

⁴ Rossi, *Clavis*, p. 140.

⁵ P. Ramus, *Scholae in liberales artes, Scholae rhetoricae*, Lib. XIX (ed. Bâle, 1578, col. 309). Ср. Квинтилиан, *Institutio oratoria*, XI, II, 36.

мия. Кроме того, как отмечал Онг,⁶ запоминание материала посредством расположения его на печатной странице несет в себе элемент пространственной визуализации. Следует добавить, что здесь опять-таки заметно влияние Квинтилиана, советовавшего мысленно представлять страницу или досочку, на которой записана речь. Я лишь не могу согласиться с Онгом в его утверждении, будто такое мысленное представление при запоминании было шагом вперед, сделанным благодаря появлению печатных книг.⁷ Скорее, печатные эпитомы рамистов — это перенесение на печатную страницу мысленно упорядоченных и схематизированных планов рукописей. Ф. Саксл предпринял исследование того, каким образом иллюстрации к рукописям попадали на страницы первых печатных книг;⁸ перенесение схематического расположения материала рукописей в печатные эпитомы рамистов следует рассматривать как параллельный феномен.

Несмотря на то что в “методе” запоминания рамистов с помощью диалектического упорядочивания заметны элементы старого искусства, сам Рамус целенаправленно устранял существенную особенность искусства — использование воображения. Воображение уже не должно работать над расположением мест памяти в церкви или каком-либо ином строении. Более того, в рамистской системе полностью устранены эмоциональные, емкие образы, применявшиеся на протяжении веков, начиная с искусства классической риторики. В качестве “естественного” стимула памяти функционируют уже не броские образы, а абстрактный порядок диалектического анализа, который для Рамуса является все же “естественным”, поскольку диалектический порядок присущ мышлению по природе.

Продемонстрировать отказ рамистов от наиболее древней ментальной привычки можно на следующем примере. Нам нужно запомнить, или обучить ученика свободному искусству грамматики и ее разделам. Ромберх разделы грамматики размещает в определенном порядке — в столбцах

⁶ *Ramus*, p. 307 ff.

⁷ *Ibid.*, p. 311.

⁸ F. Saxl, *A Spiritual Encyclopedia of the Later Middle Ages*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, V (1942), p. 82 ff.

печатной книги, способ, аналогичный эпитоме рамистов. Но, по Ромберху, грамматику следует запоминать при помощи образа уродливой старухи и, удерживая ее стимулирующую память форму, наглядно представить себе указания относительно ее разделов — вспомогательные образы, надписи и т. п.⁹ Будучи рамистами, мы раз и навсегда отказываемся от этого образа уродливой старухи и так же учим поступать молодых людей, заменяя его безобразной эпитомой грамматики, которая запоминается по расположению этой эпитомы на печатной странице. Необычайный успех рамизма — в сущности, довольно поверхностного педагогического метода — в протестантских странах, таких, как Англия, отчасти можно объяснить тем, что в нем содержится особый способ внутреннего иконоборства, имеющего много общего с иконоборством внешним. Со старухой Грамматикой, изображавшейся на порталах некоторых церквей, в окружении свободных искусств, в стране с сильными протестантскими корнями следовало обойтись так же, как обошелся с нею рамизм. Ее следовало разнести вдребезги.

В одной из предыдущих глав¹⁰ нами высказывалось предположение, что энциклопедическое сведение воедино теологических и философских наук, а также свободных искусств, осуществленное Ромберхом, дабы получить возможность запоминать их посредством телесных подобий и образов выдающихся представителей каждого из искусств, являлось, вероятно, отдаленным эхом искусной памяти Фомы Аквинского, символическое выражение такой энциклопедии мы видим на фреске собора Санта Мария Новелла (ил. 1), где четырнадцать подобий различных искусств и наук изображены вместе с таким же числом образов ученых и художников. Если раньше подобные фигуры располагались в английских кафедральных соборах и церквях, то теперь ниши либо пустуют, либо оставшиеся в них образы сильно повреждены. Точно так же рамизм поступал с образами искусства памяти.

“Диалектический анализ”, как его представлял себе Рамус, — это метод, пригодный для запоминания любых

⁹ См. выше, с. 154 – 156, а также ил. 6.

¹⁰ См. выше, с. 156.

предметов, в том числе и поэтических строк. В первой из появившихся в печати эпитом Рамуса анализировался диалектический порядок плача Овидиевой Пенелопы.¹¹ Как замечает Онг, Рамус ясно говорит, что цель этого упражнения — помочь школьнику запомнить эти двадцать восемь строк из Овидия, последовательно задавая вопросы.¹² Можно прибавить, что совершенно ясно и то, что такой метод был призван заменить классическое искусство памяти. Сразу же после эпитомезированного “диалектического анализа” содержания поэтического отрывка, Рамус говорит, что искусство памяти, использующее места и образы, не идет ни в какое сравнение с его методом, поскольку искусство опирается на внешние знаки и образы, созданные искусственно, тогда как он отдельные части композиции прослеживает естественным способом. Следовательно, диалектическая доктрина приходит на смену всем другим учениям *ad memoriam confirmandam*.¹³ Хотя стоит крепко подумать, советовать ли ученикам рисовать себе в воображении сцену с Домицием, побиваемом семьей Рексов или же Эзопа и Кимбера в их кровавых одеяниях, в качестве подсказок к ключевым словам для запоминания, все же нельзя не ужаснуться тому, что происходит с музыкальным размером и образностью стиха, когда к нему применяется метод Рамуса.

Каждый раз оказывается, что Рамус настолько хорошо знаком с традицией искусной памяти, заменяя ее “естественной” памятью, что у нас есть почти все основания рассматривать его метод как одно из преобразований классического искусства, преобразование, сохраняющее и подчеркивающее принцип порядка, но избегающее “искусственной” его стороны, где воображение является основным инструментом памяти.

Прослеживая реакцию XVI столетия на искусство памяти, в лице таких его представителей, как Эразм, Меланхтон, Рамус, необходимо иметь в виду, что искусство к тому време-

¹¹ P. Ramus, *Dialecticae institutiones*, Paris, 1943, p. 57; воспроизводится в Ong, *Ramus*, p. 181.

¹² Ong, *Ramus*, p. 194.

¹³ *Dialect. inst., ed. cit.*, p. 57 verso–58 recto.

ни уже претерпело существенную трансформацию в период Средневековья. Для них оно было средневековым искусством старой архитектуры и старого образного строя, искусством, которое было усвоено и применялось схоластами и ассоциировалось с монахами и их проповедями. Кроме того, для ученых-гуманистов это было искусство, которое в старые темные времена неверно связывалось с “Туллием” как автором трактата *Ad Herennium*. Восхищенные изяществом Квинтилиана, собственную методологию они вели подлинно классическим подходом умудренного критицизма. Эразм был гуманистом в реакции на “варварство” Средних веков, Меланхтон и Рамус были протестантами в реакции на схоластику и ее искусство памяти. Рамус, устремленный к логическому упорядочиванию памяти, принимал “аристотелевскую” сторону классического искусства, но отказывался от телесных подобий, тесно связанных с дидактическим методом постижения моральных и религиозных истин с помощью образов.

В педагогических работах Рамус никогда не выказывал своих религиозных убеждений, однако ему принадлежит теологическое сочинение “О христианской религии”, в котором его неприятие образов обосновывается с религиозной точки зрения.¹⁴ Он обращается к ветхозаветному запрету на образы, цитируя из четвертой главы Второзакония: “Твердо держите в душах ваших, что вы не видели никакого образа в тот день, когда говорил вам Господь на горе Хориве из Среды огня, дабы вы не развратились и не сделали себе изваяний, изображений какого-либо кумира, представляющих мужчину или женщину... И дабы ты, взглянув на небо и увидев солнце, луну и звезды, и все воинство небесное, не прельстился и не поклонился им...”. * Ветхозаветному “не сотвори себе кумира” Рамус противопоставляет культ идолопоклонства греков, а затем — образы католических церквей, перед которыми люди преклоняют колени и курят фимиам. Излишне воспроизводить здесь весь отрывок, поскольку он вполне обычен для протестантской критики католических образов. Рамус встает на сторону симпатизирующих иконоборческому движению, свирепствовавшему на протяжении

¹⁴ P. Ramus, *De religione Christiana*, Frankfurt, 1577, p. 114–115.

всего времени своего существования в Англии, Франции и нижних странах; думается, эта симпатия вполне совместима с его отношением к образам искусной памяти.

Рамизм нельзя совершенно отождествлять с протестантизмом, поскольку он был популярен и у французских католиков, особенно в семье Гизов; рамизм преподавался и королеве Марии Шотландской, их родственнице.¹⁵ И все же Рамус стал оружием протестантизма после своей гибели в ночь св. Варфоломея, событие, значительно сказавшееся на популярности рамизма в Англии. Несомненно и то, что искусство памяти, основанное на лишенном образов диалектическом порядке — как подлинно естественном порядке мышления, хорошо согласуется с кальвинистской теологией.

Если Рамус и рамисты выступали против образов искусства памяти, каково же было их отношение к искусству в его оккультной, ренессансной форме, где в качестве образов памяти используются магические “идолы” звезд? Конечно же, неприятие такого искусства было еще более жестким.

Хотя рамизму многое известно о старом искусстве памяти, и, устранив места и образы, он сохраняет некоторые его правила, в нем много общего с другим типом памяти, происходящим не из риторической традиции, в котором также отсутствуют образы (в первоначальной его форме). Речь идет, конечно, о луллизме. В этом учении, как и в учении Рамуса, в память включена логика, поскольку Луллиево искусство запоминает логические процедуры. Более того, характерная черта рамизма — упорядочивание материала, следующее от общего к частному, — присуща и луллизму, поскольку восхождение и нисхождение по лестнице сущего в нем совершается от общего к частному. Наиболее интенсивно эта терминология в отношении памяти разрабатывается в работе Луллия *Liber ad memoriam confirmandam*, где говорится, что память следует разделять на частную и общую, частная выводится из общей.¹⁶ “Общее” в луллизме, конечно, означает принципы “Искусства”, основанные на божественных достоинствах. Жесткость, с которой рамизм навязывает “диалектический порядок” всем

¹⁵ Howell, *Logic and Rhetoric*, p. 166 ff.

¹⁶ Lull, *Liber ad memoriam confirmandam*, ed. in Rossi, *Clavis*, p. 262.

видам знания, напоминает луллизм, претендующий на то, чтобы объединить и сделать доступным весь свод знаний, к каждому предмету применяя процедуры “Искусства” и буквы **В—К**. Рамизм как память, в которой всякий предмет запечатлевается с помощью диалектического порядка эпитом, ¹⁷ родствен луллизму, где запоминание осуществляется посредством припоминания процедур “Искусства”, приложенных к запоминаемому предмету.

Можно предположить, что своим возникновением рамизм обязан отчасти и ренессансному возрождению “Искусства” Луллия. И все же, несмотря на все вышесказанное, между этими учениями пролегает глубочайшая пропасть. Рамизм — детская забава в сравнении с изощренностью попыток луллизма обосновать логику и память на структуре универсума.

Метод запоминания, применяемый в рамизме, прямо противоположен ренессансной оккультной памяти, отыскивающей способы интенсифицировать применение образов в воображении, стремящейся к использованию образов даже при обращении к “Искусству” Луллия, где образы отсутствуют. И здесь мы оказываемся перед проблемой, которую я только обозначаю, не делая попыток к ее разрешению.

Вполне вероятно, что Джулио Камилло, собственной оккультной риторикой достигая небывалого мистического слияния логической топики и мест памяти, проявляя при этом интерес и к риторике Гермогена, ¹⁸ явился действительным инициатором некоторых методологических и риторических движений XVI века. Иоганн Штурм, фигура чрезвычайно значимая для новых движений того времени, возвращает к жизни идеи Гермогена. ¹⁹ Штурм, очевидно,

¹⁷ Предпосылки эпитомы рамистов следует, вероятно, искать в рукописях Луллия, где схемы даются в строгом соответствии с рубриками. Подобные же проекты можно найти в компендиуме луллизма Тома-са ле Мосьера (Paris, Bibl. Nat., Lat. 15450, о нем см. мою статью *The Art of R. L.*, p. 172. Луллистские планы, построенные из определенного числа рубрик (один из них находится в Париже, Lat. 15450 f. 99 verso) весьма сходны с рамистскими эпитомами, также разбиты на рубрики, например, логические эпитомы, последние приводятся в Ong, *Ramus*, p. 202.

¹⁸ См. выше, с. 219.

¹⁹ См. Ong, *Ramus*, p. 231 ff.

знал Камилло и его Театр Памяти.²⁰ Иоганн Штурм был наставником Алессандро Цитолини, который, как говорили, свою книгу *Tipocosmia* “позаимствовал” у камилловского “Театра”.²¹ Если Цитолини и вправду “позаимствовал” энциклопедически упорядоченное изложение тем и предметов — а именно это представляет собой *Tipocosmia*, — то он не “тронул” образов, поскольку в работе Цитолини нет ни образов, ни их описания. Я полагаю — в качестве вопроса или заметки к будущим исследованиям, — что Камилло на своем трансцендентальном или оккультном уровне мог положить начало риторико-методологическому преобразованию памяти, продолженному такими деятелями как Рамус и Штурм, но рационализированному посредством устранения образов.

Отвлекаясь от непоследовательных и противоречивых намеков предыдущего параграфа, представляется достаточно определенным, что Рамус, на родине которого, во Франции Театр пользовался такой широкой известностью, должен был знать Камилло. И если это действительно так, есть вероятность, что в рамиистском диалектическом порядке памяти, исходящем от “общего” к “частному”, заключалось некоторая прямая реакция на оккультный метод Театра, в котором знания наделяются порядком от “общего” планет, распространяясь на множественность “частных” вещей всего мира.

Если мы присмотримся к философским взглядам Рамуса, то обнаружим, что в бочке по-видимости строгого рационализма “диалектического порядка” есть, и немалая, ложка

²⁰ О Штурме и Камилло см. F. Secret, *Les cheminements de la Kabbale à la Renaissance*; le Théâtre du Monde de de Giulio Camillo Delminio et son influence”, *Rivista critica di storia filosofia*, XIV (1959), p. 420–421.

²¹ Бетусси (*Raverta*, ed. Zonta, p. 57) проводит связь между *Tipocosmia* Цитолини и Театром Камилло. Другие прямо обвиняют Цитолини в плагиате; по этому поводу см. *Liruti*, III, p. 130, 133, 137, ff. *Tipocosmia* была опубликована в 1516 году в Венеции. Цитолини, преследуемый за протестанство, уезжает в Англию с рекомендательным письмом от Штурма. См. L. Fessia, *A. Citolini, esule italiano in Inghilterra*, Milan, 1939–1940. “Бедным итальянцем”, о котором Бруно говорит, что в Лондоне в толпе ему сломали ногу, был Цитолини (см. G. Bruno, *La cena de le ceneri*, ed. G. Aquilecchia, Turin, 1955, p. 138).

мистицизма. О философских позициях Рамуса можно узнать из первых двух его работ — *Aristotelicae animadversiones* и *Dialecticae institutiones*. Диалектические принципы Рамус признает истинными, поскольку выводит их из *prisca theologia*. Прометей, говорит он, открыл источник диалектической мудрости, к которому прикоснулся Сократ. (Сравните с *prisca theologia* Фичино, в которой античная мудрость, пройдя через цепочку преемников, достигает Платона.²²) Подлинная и естественная диалектика античности, утверждает Рамус, была искажена и испорчена Аристотелем, который придал ей искусственный и фальшивый характер. Свою миссию Рамус видит в восстановлении диалектического искусства в его “естественном” виде, в его до-аристотелевской, сократической нетронутой природе. Естественная диалектика — это образ вечного божественного света, заключенный в человеческом разуме (*mens*). Обращение к диалектике — это возвращение от теней к свету. Это путь восхождения и нисхождения от частного к общему и от общего к частному, подобный золотой цепи Гомера, протянувшейся от земли до неба и с неба до земли.²³ Выстраивая свою систему, Рамус часто прибегает к образу “золотой цепи”, а в *Dialecticae institutiones* затрагивается множество важнейших тем ренессансного неоплатонизма, в том числе и часто цитируемый отрывок из Вергилия “*Spiritus intus alit*”. Свою же диалектику Рамус преподносит как одну из тайн неоплатонизма, путь перехода от тьмы к свету божественного разума.²⁴

Диалектический метод, если присмотреться к предпосылкам рамусовской мысли, утрачивает свою видимую рационалистичность. Он предстает как “античная мудрость”, возрождаемая Рамусом, как постижение внутренней

²² Термином “*prisca theologia*” Фичино обозначал проницательность мудрецов древности, таких, как Гермес Трисмегист. “Первая теология” для него — это поток мудрости, исходящий от Гермеса и других и вливающийся в мысль Платона; см. D. P. Walker, *The Prisca Theologia in France*. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XVII (1954), p. 204 ff.; Yates, *G. V. and H. T.*, p. 14 ff. Подобным образом мыслил и Рамус, но первым диалектиком для него был Прометей, чья мудрость снизошла на Сократа.

²³ P. Ramus, *Aristotelicae animadversiones*, Paris, 1543, p. 2 recto–3 verso.

²⁴ *Dialect inst.*, ed. cit., p. 37 ff.; cf. Ong, *Ramus*, p. 189 ff.

природы реальности, сводящей воедино множественность явленного. Встраивая предметы в диалектический порядок, мышление способно восходить от частного к общему, и наоборот. Его метод становится почти мистической концепцией, сходной с искусством Раймунда Луллия, в котором на каждый предмет налагаются абстрактные божественные достоинства, и таким образом совершается восхождение и нисхождение. Здесь появляется и сходство с Театром Камилло, где единство восхождения и нисхождения обеспечивается упорядочиванием образов, а также с методом “Теней” Бруно, благодаря которому мысленный взор может обратиться от теней к свету.

Многие пытались отыскать точки общего соприкосновения и способ слияния всех подобных методов и систем. Луллизм был соединен с искусством памяти; были также попытки соединить его с рамизмом. Поиск метода, на путях сложных и запутанных, оккультных и рациональных, луллистами, рамистами и всеми прочими — характерная черта того времени. И побудителем, зачинателем, общим корнем этой погони за методом, последствия которой окажутся столь значительными, была память. Всякому, кто предпринимал исследования начал и генезиса методологического мышления, приходилось обращаться к истории искусства памяти, переменам, произошедшим с ним в период средневековья, к оккультным его формам, к памяти луллизма и рамизма. И теперь, когда вся эта история полностью записана, нетрудно увидеть, что оккультное преобразование памяти было одним из важнейших этапов на пути поиска метода.

Все методы памяти, пока мы рассматриваем их с исторической дистанции, отведенной нам временем, имеют единый знаменатель, но как только мы занимаем более близкую позицию наблюдения, или же встаем на точку зрения современников, оказывается, что Петра Рамуса и Джордано Бруно разделяла широкая пропасть. Внешнее сходство их в том, что оба древней мудрости предъявляют требование спуститься с небес на землю, Рамус — к сократической, доаристотелевской мудрости, Бруно — к до-греческой египетской и герметической мудрости. Оба они искусство памяти используют как инструмент преобразования: Рамус с помощью метода памяти, основанного на диалектическом поряд-

ке, преобразует методы обучения; Бруно оккультное искусство памяти подает как инструмент герметической религиозной реформы. Рамус отбрасывает образы и воображение и приучает память к абстрактному порядку. Бруно образы и воображение делает ключом к знаковой организации памяти. Один порывает всякие связи со средневековым прошлым классического искусства, другой утверждает, что его оккультная система — это искусство Туллия, Фомы и Альберта. Один — кальвинист, педагог, стремящийся упростить методы обучения; другой — пылкий расстрига, использующий оккультную память как магико-религиозную технику. Рамус и Бруно находятся на противоположных полюсах; они представляют радикально противоположные течения позднего Ренессанса.

К “педантам”, на которых Бруно нападает в “Тенях” за их пренебрежительное отношение к искусству памяти, следует отнести не только гуманистов, критиковавших его, но и рамистов, резко настроенных против использования образов в памяти. Если Эразм больше не размышлял о Театре Камилло, что должен был думать Рамус, пока был жив, о “Тенях” Бруно? Конечно, “архипеданта Франции”, как Бруно величал Рамуса, должен был ужасать бруновский путь восхождения и нисхождения, извлекающий свет из теней.

Глава XI

ДЖОРДАНО БРУНО: СЕКРЕТ “ПЕЧАТЕЙ”

Вскоре после прибытия в Англию, в 1583 году, Бруно публикует довольно обширное сочинение о памяти, которое мы условились называть “Печатами”,¹ хотя в нем заключено четыре раздела, а именно:

Ars reminiscendi
Triginta Sigilli
Explanatio triginta sigillorum
Sigillus sigillorum

На титульном листе не значатся ни дата, ни место публикации, но почти с полной уверенностью мы можем утверждать, что книга вышла в начале 1583 года, и совершенно точно, что она была отпечатана лондонским издателем Джоном Чарльвудом.² *Ars reminiscendi* — не новая работа, а просто перепечатанный раздел об искусстве памяти из “Цирцей”³ — книги Бруно, опубликованной годом раньше в Париже, в которой за разделом об искусстве памяти следуют ужасающие заклинания Цирцеи для семи планет.⁴ Заклинания, придававшие искусству памяти магический характер, с которыми имели возможность познакомиться парижские читатели, не были включены в английское издание. Но здесь после *Ars reminiscendi* представлен новый материал — “Тридцать печатей”, “Разъяснение тридцати печатей” и “Печать печатей”.

¹ Полное название этой работы см. на с. 260. “Печати” изданы: G. Bruno, *Op. lat.*, I (II), p. 69–217.

² См. G. Aquilecchia, *Lo stampatore londinese di Giordano Bruno*, in *Studi di Filologia Italiana*, XVIII (1960), p. 101 ff., *G. B. and H. T.*, p. 205.

³ Bruno, *Op. lat.*, II (I), p. 211–257.

⁴ Об этих заклинаниях, имеющих прямое отношение к *De occulta philosophia* Агриппы, см. *G. B. and H. T.*, p. 199–202.

Если ни один читатель “Теней” не увидел в этой работе магической системы памяти, то “Печати” постигла еще большая неудача. Что же такое “Печати”? За ответом на этот вопрос я приглашаю читателя отправиться вместе со мной ненадолго во Флоренцию, где мы сможем попрактиковаться в искусстве памяти.

Некий доминиканец, Агостино дель Риччо, монах флорентийского монастыря Санта Мария Новелла, в 1595 году написал книгу под названием *Arte delle memoria locale*, предназначенную для “обучения юных господ”. Небольшой этот трактат не был опубликован, но его рукопись хранится во Флорентийской Национальной Библиотеке.⁵ Семь рисунков, которыми иллюстрирована рукопись, наглядно представляют юным сеньорам Флоренции принципы искусства памяти.

На рисунке “Король” (ил. 13а) изображен король, удивленно изогнувший брови; он представляет “локальную память”, жестом удивления указывая на этот способ запоминания, весьма полезный для проповедников, ораторов, студентов и людей всех прочих сословий.⁶

На рисунке “Первый советник” изображен человек, рассматривающий глобус, на котором есть все — города, замки, лавки, церкви, дворцы. Он представляет первую заповедь искусства, и здесь автор приводит обычные правила для выбора мест. Далее демонстрируется то, как можно создавать места памяти, на примере собора Санта Мария Новелла; здесь, отправляясь от верхнего алтаря, на который мы помещаем Милосердие, мы начинаем обходить собор по кругу и на алтарь Чоди помещаем, например, Надежду, на алтарь Гадди — Веру и таким образом переходим ко всем остальным алтарям, к купели, к чаше со святой водой, к местам захоронения, и так далее, пока не вернемся в начальную

⁵ Biblioteca Nazionale, II, I, 13. Сходство метода, представленного в этой рукописи, с методом “Печатей”, было мною рассмотрено в статье “Цицероново искусство памяти”, в *Medioevo e Rinascimento, Studi in onore di Bruno Nardi*, Florence, 1955, p. 889. См. также Rossi, *Clavis universalis*, p. 290–291.

⁶ *Bibl. Naz.*, f. 5.

точку.⁷ Монах обучает нас здесь доброму старому способу запоминания добродетелей при помощи искусства памяти.

На рисунке “Второй советник” — человек в окружении различных предметов и изваяний, вернее, бюстов на колоннах; он представляет заповедь “применяй образы”. Это могут быть образы реальных или воображаемых предметов, либо образы, созданные скульпторами и художниками. В галерее Никколо Гадди имелось множество прекрасных изваяний, пригодных в качестве образов для запоминания.⁸ После краткого обзора искусной памяти нашему вниманию предлагается наглядный алфавит — докучливая особенность всех трактатов о памяти. В перечень Риччо включены механические искусства, святые, а также известные флорентийские семейства.

Через человеческую фигуру, изображенную на рисунке “Первый капитан прямой линии” проходит вертикальная линия. Двенадцать знаков зодиака расположены в тех частях его тела, которыми они управляют; знаки запоминаются соответственно их расположению, как в системе памяти.⁹

На рисунке “Второй капитан круговой линии” внутри круга изображен человек с расставленными руками и ногами. Четыре первоэлемента и одиннадцать небесных объектов запоминаются в зависимости от того, на каких частях его тела они расположены: земля — ступни, вода — колено, воздух — бок, огонь — локоть, Луна — правая рука, Меркурий — кисть, Венера — плечо, Солнце — голова, Марс — левое плечо, Юпитер — левая кисть, кристалльная сфера — талия; перводвигатель — колени, Рай — под левой ступней.¹⁰

На рисунке “Третий капитан поперечной линии” (ил. 13е) мы видим двенадцать небольших предметов, расположенных по кругу. Монах поясняет, что он запоминал эти предметы, расположив их в своем воображении на Виа делла Скала.¹¹ Кто хорошо знаком с Флоренцией, помнит, что эта улица выходит на площадь Санта Мария Новелла. У

⁷ *Ibid.*, f. 6.

⁸ *Ibid.*, f. 16.

⁹ *Ibid.*, f. 33.

¹⁰ *Ibid.*, f. 35.

¹¹ *Ibid.*, f. 40 verso

молеельни запоминается религия и ее символ — крест (см. крест в верхней части окружности); у двери первого дома ряда старинных строений запоминается звезда; у дверей дома Якопо ди Богжо — солнце, и так далее. Свой метод он применяет также в некоей обители отцов-доминиканцев, выделяя в ней памятные места и запоминая с их помощью знаменитый план Иова о семи скорбях человеческих.¹²

Рисунок “Трапеза и слуга” изображает человека с пищей и кубком в руках. Если мы, к примеру, сразу съедим весь наш недельный рацион, у нас будет несварение желудка, поэтому мы делим его на отдельные трапезы. То же с локальной памятью, “если за один день, от восхода до заката, мы попытаемся запомнить двести понятий, или двести артикулов св. Фомы Аквинского, в голове у нас все смешается”.¹³ Поэтому локальной памятью должно пользоваться, соблюдая меру. И когда-нибудь мы, возможно, сравняемся со знаменитым проповедником Франческо Панигаролой, который, как говорят, удерживал в памяти сто тысяч мест.¹⁴

Этот монах ничего не слышал об удивительных ренессансных изменениях, происшедших с искусством памяти. Ему известен лишь старый порядок вещей. Размещая образы добродетелей в соборе Санта Мария Новелла — одном из центров доминиканского движения, — он с благочестивыми намерениями применяет технику, которая способствует образному осмыслению добродетелей и пороков. Обращение его к зодиакальной системе не вызывает никаких подозрений — в трактатах о памяти о ней сказано как о вполне приемлемой; нет никаких оснований, почему порядок знаков не может быть рациональным образом использован в качестве порядка запоминания. Его способ запоминания порядка сфер, хотя и несколько легкомыслен, отнюдь не магичен. Традиционное доминиканское искусство направлено им на запоминания благочестивых предметов, в том числе и *Summa* Фомы Аквината. Его сочинение является примером искусства времен упадка, по сравнению с величайшим его расцветом в Средние века, и демонстрирует

¹² *Ibid.*, f. 40.

¹³ *Ibid.*, f. 46.

¹⁴ *Ibid.*, f. 47.

тот тип мышления, с которым мы сталкиваемся в поздних трактатах о памяти.

Но почему мы тогда вообще ведем речь о Фра Агостино дель Риччо? Потому что его идея изображения принципов и различных техник искусства с помощью символических рисунков с названиями в точности соответствует тому, что мы находим в “Печатах” Бруно, где, например, принцип ассоциации обозначен образом “Связывающий”, принцип применения образов — образом “Зевксис живописец”. Печати — это высказывания, раскрывающие принципы и техники искусства, но высказывания магические, переключающиеся с луллизмом и каббализмом, отданные во власть непостижимым таинствам. Способы описания искусства, освоенные им в монастыре, Бруно направляет на свои, особые задачи.

Читатель елизаветинской эпохи, принимавшийся за эту любопытную, скорее всего, нелегально опубликованную (на титульном листе не указаны ни место, ни дата публикации) книгу, вероятно, начинал с самого начала — с *Argi reminiscendi*.¹⁵ Сохраняя собственную терминологию — места памяти он называет “субъектами”, а образы — “адъек-тами”, — Бруно в этом разделе очень подробно излагает классические правила искусства в духе обычного трактата о памяти.¹⁶ Складывается впечатление, что Бруно намерен создать огромное количество мест памяти. Ничто вам не мешает, говорит он, использовать [для создания мест памяти] какое-либо здание в другом конце города, когда вы сидите у себя дома. Последнее свое место памяти, в Риме, вы можете связать с первым — в Париже.¹⁷ (Вспомним обыкновение Петра Равеннского коллекционировать в своих путешествиях места памяти).¹⁸ Бруно подчеркивает, что образы должны быть броскими и связаны один с другим. Он предлагает также тридцать способов создания образов¹⁹ (подобные

¹⁵ *Ars reminiscendi* не включено в издание “Печатей” в *Op. lat.*, II (II), поскольку уже было опубликовано в работе “Цирцея”, вышедшей в том же издании.

¹⁶ *Op. lat.*, II (I), p. 221 ff.

¹⁷ *Ibid.*, p. 224.

¹⁸ См. выше, с. 113.

перечни часто приводятся в трактатах о памяти). Он уверен, что обладает лучшей системой памяти для слов, чем мог себе представить Туллий, и цитирует по этому поводу отрывок из *Ad Herennium*, по традиции неверно приписывая эту работу Туллию.²⁰ В качестве системы мест Бруно предлагает так называемые “полуматематические” предметы,²¹ то есть особые диаграммы, которые действительно являются математическими, но не в обычном для нас смысле.

Всякий, кто заглядывал в книги Ромберха и Росселия, узнает в *Ars reminiscendi* хорошо известный жанр трактатов о памяти. Однако Бруно утверждает, что хотя он и пользуется всеми старыми методами, он нашел новый и более совершенный способ их применения. Этот способ связан с “Песней Цирцеи”²² (имеются в виду, вероятно, заклинания планет в “Цирцее”, не вошедшие в английское издание *Ars reminiscendi*). То есть, в этом трактате о памяти содержалось какое-то таинство Цирцеи, оставшееся, очевидно, скрытым от английских читателей того времени.

Далее читателю приходится прорываться сквозь плотное заграждение Тридцати Печатей — тридцати высказываний о техниках и принципах магической памяти — и прилагаемых к ним тридцати мало что разъясняющих “разъяснений”, некоторые из них к тому же сопровождаются достаточно темными “полуматематическими” диаграммами. О числе сумевших пройти этот лабиринт, я думаю, нетрудно догадаться.

“Пашня” — так называется первая Печать.²³ Пашня — это память, или воображение, многочисленные борозды которого должны возделываться искусством мест и образов. Здесь дается краткий, хотя и туманный обзор правил, и подчеркивается, что образы должны волновать практикующего своими броскими и неожиданными чертами. Упоминается также “Талмудист Солиман”, чья система памяти

¹⁹ *Op. lat.*, II (I), p. 241–246.

²⁰ *Ibid.*, p. 251. См. выше, с. 125.

²¹ *Op. lat.*, p. 229–231.

²² *Ibid.*, p. 251.

²³ *Ibid.*, II (II) p. 79–80, 121–122.

состояла из двенадцати разделов, а каждый раздел носил имя одного из патриархов.

Вторая Печать — “Небо” (Ил. 14а).²⁴ Поскольку “нелегко запечатлеть в памяти порядок следования небесных образов и их расположение”, поделенная на сегменты сфера представляет собой систему мест и участков. Описание этой фигуры сопровождается диаграммой, основу которой составляют двенадцать домов гороскопа. Дома гороскопа Бруно использует как места, или “комнаты” памяти, в которых будут запечатлеваться “образы неба”.

В Печати “Цепь”²⁵ указывается, что память должна переходить от предшествующего предмета к последующему подобно звеньям цепи. Это очень похоже на связность идей “аристотелизированных” правил запоминания. Но у Бруно звенья цепи — это знаки зодиака, следующие один за другим; он отсылает читателя к тому, что сказано об этом в “Тенях”, цитируя оттуда латинское стихотворение, раскрывающее тайну следования зодиакальных знаков.²⁶

Здесь напрашивается предположение, что печати, или некоторые из них, рассказывают о системе памяти “Теней”.

За “Цепью” следуют три луллистские печати. “Дерево” и “Лес”²⁷ связаны с сочинением Луллия *Arbor scientiae*, о котором Бруно здесь упоминает. Лес — это знание в целом, он состоит из деревьев, областей знания, а корни деревьев — это всеобщие основные принципы. Печать “Лестница”²⁸ практически ничем не отличается от третьей фигуры из *Ars brevis* Луллия, изображающей способ комбинирования расставленных на кругах букв. И снова мы видим, что Печати описывают принцип соединения луллиевых комбинаторных систем с магически и астрологически преобразованным классическим искусством памяти, подобно тому, как это сделано в “Тенях”.

И наши предположения превращаются в уверенность, когда мы подходим к двенадцатой Печати, “Зевксис живо-

²⁴ *Ibid.*, p. 80, 121–122.

²⁵ *Ibid.*, p. 81, 123–124.

²⁶ *Ibid.*, p. 124.

²⁷ *Ibid.*, II (II), p. 81–82, 124–127.

²⁸ *Ibid.*, p. 82, 127–128.

писец”, где демонстрируется принцип использования в искусственной памяти образов. Здесь Бруно говорит: “Образы Тевкра Вавилонского указали мне на триста тысяч положений”.²⁹ И если требуется еще какое-то доказательство связи “Печатей” с “Тенями”, вот следующее замечание из “Зевксиха живописца”:

У нас есть два пути усовершенствования природной памяти и усвоения памяти искусной; один — когда мы, чтобы удержать в памяти образы и понятия, описываем их каким-то необычным способом; примеры этому я привожу в *De umbris idearum*; другой — в подыскании подходящих строений и . . . образов чувственно воспринимаемых вещей, которые будут напоминать нам о запоминаемых нечувственных предметах.³⁰

“Два пути” совершенствования двух типов памяти — это, конечно же, во-первых, память, опирающаяся на астральные образы, как она представлена в перечнях “Теней”, и, во-вторых, классическая память, создающая места в “подходящих строениях”. Однако у Бруно даже наиболее традиционные приемы классического искусства всегда встраиваются в астральные системы и тем самым пробуждается магическая действенность традиционных техник.

Система “Печатей” хотя некоторые из них и заставляют обратиться к системе “Теней”, не повторяет никакую другую. Напротив, Бруно утверждает, что он исследует все пути; вероятно, иногда он сам не может сказать, каков будет результат, подобно алхимикам, которые, не получая искомой формулы философского камня, порой совершают невероятные открытия.³¹ В последних Печатях он исследует различные астрологические классификации, соединяющие луллизм (или то, что он принимал за луллизм) и магию Каббалы, и ведет нескончаемый поиск действенной организации души. Этот поиск всегда связан с секретами памяти, Печать за Печатью открывает нам старинные техники этой традиции, которая сейчас уже представляется оккультным таинством. Боясь наскучить читателю и ограждая его по возможности от излишне суровых испытаний, связанных с

²⁹ *Ibid.*, p. 85.

³⁰ *Ibid.*, p. 134.

³¹ *Ibid.*, p. 129.

изучением памяти, я не стану подробно излагать все тридцать печатей, а остановлюсь лишь на некоторых.

Печать 9, “Стол”,³² описывает ту любопытную форму “наглядного алфавита”, в которой буквы запоминаются при помощи образов наших знакомых, чьи имена начинаются с соответствующей буквы. Петр Равеннский дал нам прекрасный пример этого метода, заставляя меняться местами Евсебия и Фому (Thomas), чтобы помочь ему запомнить ET и TE.³³ В этой Печати Бруно воздает хвалу Петру Равеннскому. Печать 11, “Знамя”,³⁴ указывает на особые главенствующие образы, обозначающие определенный порядок вещей, “образы-знаменосцы”; так, образы Платона, Аристотеля, Диогена, пиррониста, эпикурейца будут обозначать не только этих людей, но и многие понятия, с ними связанные. Образы выдающихся представителей науки и искусства традиционно применялись как образы памяти. В Печати 14, “Дедал”,³⁵ Бруно перечисляет объекты памяти, рядом с которыми нужно размещать главенствующие образы, создавая тем самым особые области значений этих образов. Подобные перечни мы находим и у старых мастеров искусной памяти. В Печати 15, “Нумератор”,³⁶ описано, как создавать образы чисел с помощью предметов, внешний вид которых напоминает цифры. В трактатах о памяти изображения предметов, напоминающих числа или буквы, приводились наряду с “наглядными алфавитами”. В Печати 18, “Столетие”,³⁷ сто друзей стоят друг подле друга в ста различных местах — классический пример составления образов памяти из образов знакомых людей. Печать 19, “Квадратура круга”,³⁸ построена по принципу бесконечной диаграммы гороскопа. Загадку древних Бруно решает, используя в качестве системы мест памяти “полуматематическую”, то есть магическую фигуру. “Гончарный круг” (ил. 14b), 21-я

³² *Ibid.*, p. 83–84, 130–131.

³³ См. выше, с. 119.

³⁴ *Op. lat.*, p. 139.

³⁵ *Ibid.*, p. 139.

³⁶ *Ibid.*, p. 86–87, 140–141.

³⁷ *Ibid.*, p. 87–88, 141.

³⁸ *Ibid.*, p. 88, 141–143.

Печать,³⁹ также представляющая собой диаграмму гороскопа с вращающимися на ней начальными буквами имен планет, — очень сложная система. В Печати 23, “Доктор”,⁴⁰ в качестве системы мест памяти используются различные торговые лавки — мясника, булочника, брадобрея и т. д., как это изображено на одной из гравюр (ил. 5а) книги Ромберха. Правда, внутреннее устройство лавок у Бруно отличается большей замысловатостью. “Поле и двор Цирцеи” (Печать 26)⁴¹ — сложная магическая система, постичь которую можно только правильно произнеся заклинание семи планет. Здесь элементарные соединения — горячее–влажное, горячее–сухое, холодное–влажное, холодное–сухое — проходят через семь домов гороскопа и оформляют изменчивые формы элементарной природы души. В “Страннике” (25-й Печати)⁴² образы памяти странствуют по комнатам памяти, и каждый образ наделяется какими-то чертами в каждой из комнат. В “Притворе Каббалы” (Печать 28)⁴³ весь иерархический строй общества, как духовный, от папы до дьякона, так и мирской, от короля до крестьянина, представлен в образах памяти, выстроенных в определенном порядке. Это — также хорошо известный порядок памяти, о котором в трактатах часто говорится как о легкозапоминающемся порядке фигур. Но в системе Бруно общественные принципы приобретают каббалистический смысл, а мирской порядок смешивается с духовным. Последние две Печати (“Комбинатор”, 29 и “Интерпретатор”, 30)⁴⁴ посвящены, соответственно, Луллиевой комбинаторике и каббалистическим манипуляциям с еврейским алфавитом.

Чего добивается Бруно? Две идеи занимают его — память и астрология. Традиция памяти говорит, что всякий предмет лучше запоминать при помощи образов, что образы должны быть броскими и эмоциональными, и между ними следует устанавливать ассоциативные связи. Бруно пытается

³⁹ *Ibid.*, p. 90–91, 145–146.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 92–93, 147.

⁴¹ *Ibid.*, p. 95–96, 148–149.

⁴² *Ibid.*, p. 96–97, 150–151.

⁴³ *Ibid.*, p. 98–99, 151–152.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 100–106, 153–160.

заставить работать систему, основанную на этих принципах, объединив ее с астрологической системой, привлекая магические силы образов, “полуматематические” или магические места и ассоциативный порядок астрологии. И при этом он соединяет Луллиеву комбинаторику с магией Каббалы!

Идея объединения принципов памяти с астральными началами содержится в Театре Памяти Камилло. Бруно стремится дать этой идее детальную научную разработку. Пример тому мы видим в системе “Теней”, с которой часто связаны Печати, но в “Печатях” Бруно, преследуя свою цель, перебирает метод за методом, систему за системой. И снова возникает аналогия с искусственным интеллектом. Бруно убежден, что, если он получит систему, заключающую в себе астральный порядок, отображающую изменяющееся положение планет в зодиаке и их влияние на дома гороскопа, то он сможет управлять механизмами природы и тем изменять и совершенствовать душу. Но, как мы уже убедились в предыдущей главе, рассмотрение бруновской системы памяти в качестве магической предшественницы мыслящей машины оказывается делом безрезультатным, и нам не следует останавливаться на этой аналогии. Если опустить слово “магический” и представить мастера оккультной памяти как человека, нецеленного на выявление структуры “архетипических” образов, то мы окажемся в русле одного из направлений современной психологии. Однако и здесь я не стала бы останавливаться на юнгианской трактовке, которая скорее уведет нас в сторону, а не прояснит проблему.

Нам нужно попытаться продумать направленность бруновской искусной памяти с позиций того времени. Мы тут же сталкиваемся с его антиаристотелевской философией природы. Говоря о связи “образов-знаменосцев” памяти с астральными структурами природы, он замечает:

Все вещи, существующие по природе и в самой природе, подобны солдатам единого войска, следующим за своим полководцем. . . Это хорошо было известно Анаксагору, но этого не смог постичь Отец Аристотель . . . установивший невероятные и надуманные логические границы истине вещей.⁴⁵

⁴⁵ *Ibid.*, p. 133.

Здесь обнаруживаются корни бруновского антиаристотелизма; учение об астральных структурах природы противоречит физике Аристотеля, а обладающему астрально организованной памятью Аристотель непонятен. Магия его архетипических образов памяти позволяет ему видеть природные соединения, объединенные магическими или ассоциативными узлами.

Ренессансное толкование магии образов открывает нам еще один аспект бруновской памяти. Мы видели, что магия образов в эпоху Ренессанса трактовалась как магия художественная; образ, наделенный совершенными пропорциями, обретает магическую силу. И вполне закономерно, что у такой высокоодаренной природы, как Джордано Бруно, напряженная внутренняя работа с воображением и памятью принимает незаурядные внутренние формы. В Печатах “Зевксис Живописец” и “Фидий Скульптор” Бруно раскрывает себя как ренессансного художника памяти.

Зевксис, живописец, изображающий внутренние образы памяти, представляет связь живописи с поэзией. Художники и поэты, утверждает Бруно, наделены одинаковой силой. Художника отличает изобразительная сила (*phantastica virtus*), в поэте же говорит мыслительная сила, он побуждаем энтузиазмом, исходящим от божественного дара выражения. Поэтому источник поэтической силы близок вдохновению живописца.

Потому философы, в известном смысле, являются живописцами и поэтами; поэты — живописцами и философами, а живописцы — философами и поэтами. Истинные поэты, истинные живописцы и истинные философы нуждаются друг в друге и восторгаются друг другом.⁴⁶

Ведь нет такого философа, который не создавал бы живописных форм; отсюда понятным становится определение “мыслить — значит созерцать в образах”, и мышление — это “либо само воображение, либо без него не существует”.

Сопоставление поэзии с живописью в контексте образов искусства памяти заставляет вспомнить, что, по Плутарху, первым, кто сравнил поэзию с изобразительным

⁴⁶ Ibid.

искусством, был Симонид, изобретатель искусства памяти.⁴⁷ Бруно вторит здесь изречению Горация — *ut pictura poesis*, на творческом фундаменте которого создавались ренессансные теории поэзии и живописи. Аристотелевское положение “мыслить — значит обращаться с образами”⁴⁸ помогло схоластике соединить Аристотеля с “Гуллием” классического искусства памяти,⁴⁹ и часто встречается в трактатах о памяти. Образ Зевксиса Живописца (за которым стоит классическое правило “применяй образы”) приводит Бруно к утверждению основополагающего тождества поэта, художника и философа; о всяком, кто, подобно Зевксису, рисует в памяти образы, можно, сказать, что он — поэт, или художник, или мыслитель.

“Фидий Скульптор”, символизирующий искусство памяти как искусство ваяния, создает в памяти скульптурные изображения.

Фидий создает формы . . . как и скульптуры Фидия, — либо из воска, либо из множества небольших камешков, либо отсекая лишнее от грубого и бесформенного камня.⁵⁰

Последнее высказывание напоминает о Микеланджело, отсекавшем куски от глыбы мрамора, чтобы извлечь из нее прекрасную форму. И так же (сказал бы Бруно), поступает скульптор воображения Фидий, высвобождающий формы из бесформенного хаоса памяти. Есть что-то, на мой взгляд, глубинное в Печати “Фидий” — обращая внимание на значимость внутренних скульптурных символов, на возможность, отсекая несущественное, высвободить поразительные по красоте и глубине своей формы, — Джордано Бруно, художник памяти, подводит нас к самой сердцевине художественного акта, внутреннего свершения, стремящегося выразиться вовне.

Но вернемся к нашему елизаветинскому читателю, которого мы оставили несколько страниц назад, усомнившись в том, что ему могут быть понятны тридцать печатей. Как он

⁴⁷ См. выше, с. 44.

⁴⁸ “Intelligere est phantasmata speculari” (*Op. lat.*, II (II), p. 133).

⁴⁹ См. выше, с. 92 – 94.

⁵⁰ *Op. lat.*, II (II), p. 135.

их воспринимал? Проник ли он во внутренний замысел “Зевксиса” и “Фидия”? Если так, то ему впервые пришлось столкнуться с неизвестной еще в Англии ренессансной теорией поэзии и живописи, и она предстала перед ним в окружении образов оккультной памяти.

Какой философией руководствовался маг, художник, поэт, философ, совершающий в “Тридцати Печатях” эти невероятные усилия? Эта философия выражена во фразе “Пахаря” (Печать 8), возделывающего поле памяти:

И как мир называют образом Бога, так Трисмегист не побоялся сказать, что человек есть образ мира.⁵¹

Философия Бруно — это герметическая философия; о том, что человек есть “величайшее чудо”, сказано в герметическом трактате “Асклепий”; что человеческий разум божествен и подобен звездам — правителям универсума, сказано в герметическом “Поймандре”. Мы уже имели возможность проследить, как на фундаменте герметических сочинений Джулио Камилло возводит свой Театр Памяти, в котором отображается весь универсум, чтобы затем отобразиться в “универсуме” памяти.⁵² Бруно исходит из тех же герметических принципов. Если разум человека божествен, то в нем заключен божественный миропорядок, и искусство, восстанавливающее это божественное устройство в памяти, высвобождает космические энергии человека.

Когда все содержимое памяти будет восстановлено в своем единстве, тогда душа узрит (так верил художник герметической памяти) Единое за множественностью явленного.

Я созерцал единое знание в едином предмете. Ибо все первичные части сотворены первичными формами. . . и все их вторичные формы соединены с первичными частями.⁵³

Так сказано в “Фонтане и Зеркале” (Печать 22). Части соединяются, вторичные части присоединяются к первичным, в ужасающих схватках системы появляется плод, и мы постигаем “единое знание в едином предмете”.

⁵¹ См. выше, с. 169 – 185 и далее.

⁵² См. выше, с. 185.

⁵³ *Op. lat.*, II (II), p. 91. Бруно ссылается здесь на *De auditu cabbalistico*.

Здесь проявляется религиозная направленность исканий Бруно. Теперь мы готовы взломать *Sigillus Sigillorum*, Печать Печатей, за которой хранится и первая часть “Теней”. В “Тенях” Бруно начинал с единого видения и затем переходил к объединению всех процессов в системе памяти. В “Печатах” порядок обратный — здесь Бруно начинает с системы памяти и заканчивает Печатью Печатей. Я смогу лишь кратко обрисовать тот путь, каким идет Бруно.

Исходная точка, говорит он, подсказана свыше. “К сему получил я вдохновение от божественного духа”.⁵⁴ Теперь, когда мы проследили жизнь небесных богов, нам предстоит проникнуть в наднебесные сферы. Здесь Бруно перечисляет имена античных мастеров искусства памяти, Карнеада, Кинейя, Метродора⁵⁵ и, прежде всего, Симонида, с их благой помощью мы можем наблюдать вещи, отыскивать их и упорядочивать.⁵⁶

Симонид представлен у Бруно в роли магического наставника, научившего нас объединять память на небесном уровне, а теперь открывающего нам двери в мир наднебесный.

Все происходит свыше, берет свой исток в могучем потоке идей, достижимом для человеческого разума. “Чудесным будет твое создание, если ты сообразишь себя с творцом природы. . . если памятью и интеллектом постигнешь ты фабрику троичного мира, не упустив вещей, которые в нем содержатся”.⁵⁷ Этот призыв к сообразованности с творцом всего природно сущего перекликается с утверждением Корнелия Агриппы, что герметическое восхождение есть опыт, необходимый, для того чтобы стать магом.⁵⁸ К постижению этого опыта подводит кульминация искусства памяти — Печать Печатей.

У Бруно есть рассуждение о степенях познания. И хотя оно противоречит общим положениям психологии того времени, Бруно и здесь принадлежит традиции трактатов о

⁵⁴ *Ibid.*, p. 161.

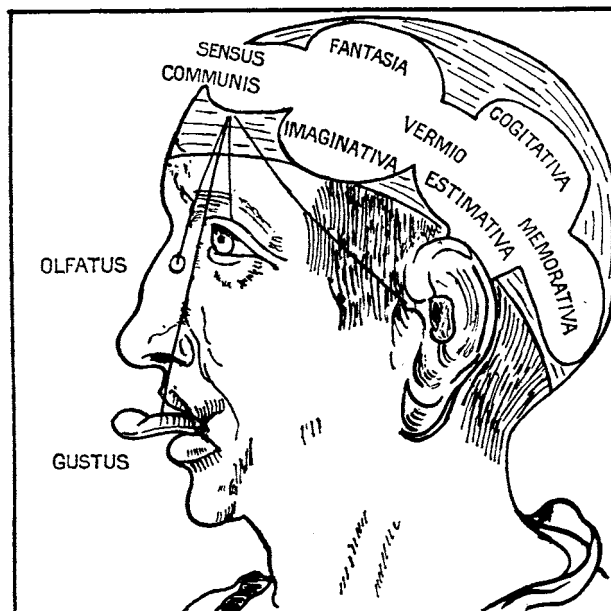
⁵⁵ *Ibid.*, p. 162.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 163.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 165.

⁵⁸ Об этом месте у Агриппы и о влиянии его на Бруно см. *G. B. and H. T.*, p. 135–136, 239–240.

памяти, где часто встречаются изображения отдельных способностей души; в схоластической психологии образ переходил от одной способности к другой, через органы восприятия проникая в душу и через *sensus communis* передаваясь остальным ее частям. Например, Ромберх отводит несколько страниц описанию способностей души, приводя много цитат из Фомы Аквинского и иллюстрируя текст диаграммой, на которой изображена голова человека, как бы изнутри поделенная на участки, где располагаются различные душевные способности (рис. 9).⁵⁹ О существовании подобных диаграмм Бруно было хорошо известно, однако



он отрицает возможность деления души на самостоятельные способности. Говоря о примате воображения⁶⁰ над всеми ос-

Рис. 9. Способности души. Из *Congestorium artificiosae memoriae* Ромберха.

⁵⁹ См. Romberch, *Congestorium artificiosae memoriae*, p. 11 ff.; Rosselius, *Thesaurus artificiosae memoriae*, p. 138 ff. (там также приводится подобная диаграмма).

⁶⁰ *Op. lat.*, II, (II), p. 172 etc.

тальными сознательными процессами, он тем не менее рассматривает их как единое целое. При этом он различает четыре уровня знания (здесь сказывается влияние Плотина), а именно: чувство, воображение, рассудок и интеллект, но граница между ними у него достаточно размыта. И в конечном итоге становится очевидным, что процесс сознания представляется ему неделимым и что это, по сути, есть процесс воображения.

Теперь, оглядываясь на “Зевксиса” и “Фидия”, мы видим, что уже в этих печатях он говорит о единстве сознательного процесса. Мышление — это либо само воображение, либо без него не существует. Следовательно, и живописец и скульптор образов воображения — мыслители, а мыслитель, художник и поэт суть одно. “Мыслить — значит созерцать образы”, — говорит Аристотель, понимая под этим, что отвлеченный разум должен соотноситься с чувственными восприятиями. Бруно вкладывает иной смысл в эти слова.⁶¹ Для него не существует такой отдельной способности — отвлеченного интеллекта; мышление имеет дело только с образами, а сами эти образы различны по своей силе.

Поскольку божественный ум присутствует во всем природном сущем (продолжает Бруно в Печати Печатей),⁶² запечатлевая в нашем уме (*mens*) образы внешнего мира, мы постигаем божественное. Поэтому воображение, упорядочивающее в памяти образы, — это житиевый источник процесса осознания. В живых и ярких образах отражаются жизнь и краски мира, и Бруно, сводя воедино содержимое памяти и устанавливая магическую связь между внутренним и внешним мирами, использует как магически оживляемые астральные образы, так и броские образы, о которых говорится в правилах *Ad Herennium*.⁶³ Образы должны нести в себе заряд аффектов, и прежде всего — аффекта любви,⁶⁴ поскольку им необходима энергия, чтобы пробиться к сердцевине внешнего и

⁶¹ О затруднениях, возникающих здесь у Бруно, см. *G. V. and H. T.*, p. 335–336.

⁶² *Op. lat.*, II (II), p. 174 etc. Бруно цитирует здесь из Вергилия *mens agitat molem*.

⁶³ Здесь язык Бруно становится весьма темным, *Ibid.*, p. 166.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 167 etc.

внутреннего мира, — здесь Бруно смешивает эмоционально заряженные образы классической памяти, участвующие в магическом действе воображения с мистико-религиозными образами Любви. Здесь можно вспомнить причудливые любовные образы из *Eroici furori*, наделенные силой отворить “двери” души “из черного хрусталя”.⁶⁵

В завершение Печати Печатей мы подходим к пятой ступени познания, в которой Бруно выделяет пятнадцать “контракций”.⁶⁶ Здесь говорится о религиозном опыте, о хорошем и дурном типах созерцания, о плохих и хороших религиях и о “магической религии” — лучшей из всех, хотя существуют и отвратительные ее суррогаты. В другой моей книге⁶⁷ я подробно останавливалась на этом замечании Бруно, указывая, что его учение — это разработанная во многих направлениях магическая религия Корнелия Агриппы. Доходя до этого места, Бруно делает опасные заявления. Фома Аквинский, за которым признается открытие одной из лучших “контракций”, ставится в один ряд с Зороастром и Павлом из Тарса.⁶⁸ Чтобы достичь этой контракции, необходимо состояние внутреннего покоя и уединение. Возвратившись из пустыни Хорив, Моисей являл чудеса жрецам Египта. Иисус Назаретянин стал творить чудеса лишь после того, как в пустыне его искушал дьявол. Раймунд Луллий, проведя всю жизнь отшельником, выказывал глубочайшие познания в различных областях. Завторник Парацельс изобрел новую медицину.⁶⁹ Среди египтян, вавилонян, друидов, персов, магометан были люди, которые, предаваясь созерцанию, постигали величайшие контракции. Поскольку одна и та же психическая энергия властвует над нижним и над верхним мирами, она наделяет чудодейственными силами всех религиозных вождей.

И Джордано Бруно говорит о себе как об одном из таких вождей, который принес с собой религию, герметический

⁶⁵ Bruno, *Dialogi italiani*, ed. Aquilechia, p. 969.

⁶⁶ *Op. lat.*, II (II), p. 180 etc.

⁶⁷ *G. B. and H. T.*, p. 271 ff.

⁶⁸ *Op. lat.*, II (II), p. 190–191.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 181.

опыт, внутренний мистический культ. Есть четыре проводника к этой религии: Любовь, которая заставляет трепетать от высшего божественного *furor*; Искусство, которое одно лишь способно соединить душу с миром; Матезис — магическое применение фигур; Магия, понимаемая как религиозная магия.⁷⁰ Следуя за этими проводниками, мы встречаемся с четырьмя сущностями, первая из которых — Свет.⁷¹ Это тот самый первозданный свет, о котором говорят египтяне (имеется в виду отрывок из герметического “Поймандра”, где рассказывается о первозданном свете).

Халдеи, египтяне, пифагорейцы, платоники, достигавшие вершин созерцания, поклонялись этому солнцу, которое Платон называл образом Величайшего Бога; о его восходе Пифагор слагал гимны, и Сократ приветствовал его зарницы, отдаваясь его экстатической силе.

Искусство памяти у Джордано Бруно превращается в магику-религиозную технику, в мост между душой и миром, в часть тайного герметического культа. Когда тридцать Печатей будут взломаны, откроется этот “секрет” Печати Печатей.

Сам собой напрашивается вопрос, действительно ли непроницаемая запутанность тридцати печатей — это заслон на пути к Печати Печатей, скрывающий от всех, кроме посвященных, суть книги? Верил ли Бруно в искусство памяти, изложенное им в столь странных, невообразимых формах? Или это только мантия, под плотным покровом которой Бруно проповедовал свою тайную религию?

Подобные вопросы приходят почти как облегчение, по крайней мере предлагая рациональное объяснение “Печатям”. С этой точки зрения, ни одна из мнемотехник этой книги не может быть адекватно воспринята, а магические коннотации заглавия — *sigllii* — говорят о непреодолимых препонах, которые всякий раз будут возникать перед непосвященным читателем. Многие из тех, кто возьмется читать книгу с самого начала, отбросят ее, не добравшись до конца. Но в этом ли назначение “Печатей”?

⁷⁰ *Ibid.*, p. 195 ff.; cf. *G. B. and H. T.*, p. 272–273.

⁷¹ *Op. lat.*, II (II), p. 199 etc.

Думается, что мотив, заставляющий Бруно утаивать суть своих книг, не может быть единственным объяснением их содержания. Бруно, несомненно, пытался отыскать такой порядок символических образов, который приводил бы к внутренней целостности. Искусство, “с помощью которого мы способны соединить душу с миром”, это путь, ведущий к религии Бруно. Оно не может быть только мантией, скрывающей эту религию; оно есть одна из важнейших ее частей, один из проводников к ней.

Кроме того, как мы видели, попытки Бруно построить систему памяти не вырастают на пустом месте. Они продолжают определенную традицию — традицию ренессансного оккультизма, в который вписываются оккультные формы искусства памяти. Упражнения в герметической мнемонике здесь наполняются религиозным духом. И религиозное противостояние, сквозящее во внешних построениях его системы, наделено необычайным величием и достоинством. Религия Любви и Магии опирается на силу воображения и искусство образности, посредством которых маг способен ухватить и внутренне сохранить универсум во всех его изменчивых образах, призывая на помощь образы, перетекающие один в другой по сложным ассоциативным законам, отображающим вечное движение небес. Заряженные эмоциональными аффектами образы искусной памяти устремлены к монаде мира, отражаясь в ее образе, человеческом разуме. Уже своей широтой бруновский проект искусства памяти заставляет отнестись к нему с уважением.

Какие впечатления могла оставить у елизаветинского читателя эта работа?

Вероятно, у него уже могло сложиться некоторое представление об искусстве памяти в его традиционных формах. К началу XVI века интерес к искусству памяти становится всеобщим. В книге Стивена Хоуза “Занимательный досуг” (1509), — видимо, первой английской книге об искусстве памяти — госпожа Риторика рассказывает о местах и образах. В опубликованном в 1527 году “Зеркале мира” Кэкстона содержится дискуссия о “памяти, созданной особым Искусством”. С материка в Англию попадали трактаты о памяти, и в 1548 году вышел английский перевод *Phoenix* Петра Равеннского.⁷² В начале елизаветинского периода появился “Замок

памяти” Уильяма Фулвуда,⁷³ перевод трактата Гульельмо Гратароло. Третье издание этой книги (1573) вышло с посвящением дяде Филипа Сиднея, Роберту Дадлею, графу Лестерскому, — указание на то, что итальянский аристократ не оставлял память за кругом своих интересов. В трактате цитируются Цицерон, Метродор (упоминается его зодиакальная система), Фома Аквинский.

Однако в 1583 году крупнейшие авторитеты протестантизма, а также по большей части общественное мнение, были настроены против искусства памяти. Влияние Эразма на английских гуманистов было чрезвычайно велико, а Эразм, как мы знаем, искусства не жаловал. Теоретик протестантизма Меланхтон, широко известный тогда в Англии, изгнал искусство памяти из риторики. А для пуританских рамистов, которые имели тогда право решающего голоса, лишенный образов “диалектический порядок” являлся единственным искусством памяти.

Таким образом, в Англии к тому времени, по всей видимости, сформировалась сильная оппозиция тем попыткам возрождения традиционных форм искусства памяти, отголоски которых долетели с континента. Какой же отклик получили “Печати”, где искусство памяти представлено в оккультных его формах?

У елизаветинского читателя, взявшегося за чтение книги, вполне могло сложиться ощущение, что перед ним — анахронизм, неизвестно как сюда попавший из патриархального прошлого. Искусство памяти, как и Луллиево искусство, о которых толкует этот итальянец, были прежде всего средневековыми искусствами, они ассоциировались с монашескими орденами, одно — с доминиканцами, другое — с францисканцами. Когда Бруно прибыл в Лондон, на улицах невозможно было встретить какого-либо черного монаха, который бы, подобно Фра Агостино во Флоренции, подыскивал места для своей системы памяти.

⁷² Цитаты из Хоуза и “Зеркала”, а также из Петра Равеннского приводятся по книге Howell, *Logic and Rhetoric in England*, p. 86–90, 95–98.

⁷³ См. Howel, p. 143. Впервые “Замок памяти” был издан в 1562 г. Эта книга, как и ее оригинал, представляют собой в целом трактат по медицине, в конце содержащий раздел об искусной памяти.

Кембриджские и оксфордские профессора не собирались ни вращать круги Луллиевого искусства, ни вглядываться и запоминать диаграммы. Монахов разогнали, а их великолепные строения либо были отданы под различные нужды, либо лежали в руинах. Впечатление средневекового пережитка, произведенное книгой Бруно, еще усилилось его “Итальянскими диалогами”, опубликованными в следующем году, где он с симпатией отзывается о монахах старого Оксфорда, презираемых их преемниками, и сожалеет о разрушении католических построек в протестантской Англии.⁷⁴

Изменения, происшедшие в Средние века с искусством памяти, на цивилизации средневековой Англии сказались больше, чем где бы то ни было в Европе.⁷⁵ Английские монахи, с их “картинами” памяти, конечно, были причастны искусству.⁷⁶ Но хотя Бруно и называет Фому Аквинского своим предшественником, очевидно, что в “Печатах” представлены не средневековые и схоластические, а ренессансные и оккультные формы искусства. Как мы видели, в Италии ренессансные формы выросли из средневековых, а свою высокую художественную завершенность обрели в Театре Камилло. В Англии же такой преемственности не было. Религиозные потрясения, происходившие в этой стране, помешали появиться в ней такому типу личности, как монах. Когда мы вспоминаем о Франческо Джорджо, венецианском францисканце, которому в его сочинении *De harmonia mundi*⁷⁷ удалось соединить ренессансный герметизм с каббалистическими ответвлениями средневековой традиции восприятия мировой гармонии, становится ясно, что таких как он — монахов эпохи Ренессанса — в Англии никогда не существовало, разве что в качестве колоритных персонажей на театральных подмостках. Английский монах затворился в готическом прошлом, втайне тоскуя по былым временам или суеверно опасаясь последствий разрушения старинной ма-

⁷⁴ См. *G. V. and H. T.*, p. 210 ff.; см. также ниже, с. 350–351.

⁷⁵ О раннем трактате о памяти Томаса Брэдвардина см. выше, с. 136. Полагают, что у Роджера Бэкона была работа об *Ars memorativa*, но точно ли это так, не выяснено.

⁷⁶ См. выше, с. 123–126.

⁷⁷ См. *G. V. and H. T.*, p. 151.

гии, но это не был характер, определяющий время, каким являлся, например, иезуит. Домоседливый англичанин времен правления Елизаветы так бы, вероятно, никогда и не встретился с монахом эпохи Ренессанса, если бы не объявился необузданный расстрига со своей магико-религиозной техникой, выросшей на почве старинных монашеских искусств памяти.

Единственным англичанином, вернее, валлийцем, который мог как-то предварить появление Бруно, был Джон Ди.⁷⁸ Ди очень живо отзывался на ренессансные оккультные веяния и подобно Бруно на деле применял магические рецепты агрипповской *De occulta philosophia*. Он внимательно относился к наследию Средних веков, собирал и хранил заброшенные, никому уже не нужные средневековые манускрипты. В Англии — без поддержки мистически настроенных академий, в которой не чувствовалось недостатка в Венеции, — Ди пытался осуществить преобразование средневековых традиций в духе итальянского “неоплатонизма”. Пожалуй, Ди был единственным человеком в Англии шестнадцатого века, который всерьез интересовался луллизмом. В его библиотеке имелись рукописи Луллия, перемешанные с псевдо-луллиевыми сочинениями по алхимии;⁷⁹ очевидно, он разделял ренессансные заблуждения относительно наследия Луллия. Джон Ди — как раз один из тех людей, кого не могли не привлечь ренессансные формы искусства памяти.

Его *Monas hieroglyphica*⁸⁰ — это некий символ, составленный из иерограмм семи планет. Что побудило его к составлению этого символа, не совсем ясно. Можно предположить, что монада (*monas*) была для него совокупностью наделенных астральной силой символов, способных привести душу в состояние внутренней целостности, сотворив из нее монаду, Единое, отображение мировой монады. Хотя Ди не использует мест и образов искусной памяти, общие основы его работы, как мы уже указывали ранее,⁸¹ по-видимому, те же

⁷⁸ *Ibid.*, p. 148 ff., 187 ff.

⁷⁹ В частности, копия *Ars demonstrativa* Луллия, сделанная Ди у Бодли.

⁸⁰ Перепечатана в *G. V. and H. T.*, Pl. 15 (a).

⁸¹ См. выше, с. 222, прим. 25.

самые, на какие опирался Камилло, выстраивая из образов и характеров планет свой Театр, и Бруно, когда утверждал, что астральные образы и характеры вносят единство в память.

Вполне вероятно поэтому, что ученики Джона Ди, быть может, посвященные им в герметические тайны монады, были искушены в тех вещах, о которых сообщает Бруно в своей системе. Известно, что Ди обучал философии Филипа Сиднея и его друзей — Фульке Гревилле и Эдварда Дайера. Филипу Сиднею посвящены две бруновские работы, опубликованные в Англии; дважды Бруно упоминает и имя Фульке Гревилле. Не осталось свидетельств тому, что думал о Бруно Сидней, но Бруно в своих посвящениях отзывается о нем с воодушевлением, и его надежды на живой отклик связаны именно с Сиднеем и его окружением.

Проник ли Сидней в тайный смысл “Печатей”? Постиг ли он подобно “Зевксису” сущность запечатлеваемых в памяти образов и ренессансной теории *ut pictura poesis*? Сам Сидней излагает эту теорию в своем “Щите поэзии” — попытке оградить поэзию от пуритан — написание которой могло совпасть по времени с пребыванием Бруно в Англии.

Как мы видели, “Печати” очень тесно соотносятся с “Тенями” и “Цирцеей”, вышедшими во Франции. *Arts reminiscendi* было, вероятно, перенесено Джоном Чарльвудом в “Печати” из экземпляра “Цирцеи”, а остальная часть книги была, скорее всего, составлена из неопубликованных рукописей, которые Бруно написал во Франции и привез с собой в Англию. Сам Бруно утверждает, что “Печать Печатей” является частью его *Clavis magna*,⁸² сочинения, на которое Бруно часто ссылается в своих работах, опубликованных во Франции. “Печати” являлись, таким образом, повторением, или переложением “секрета”, который Бруно вслед за Камилло принес в дар королю Франции.

О связи книги с Францией говорит и то, что она вышла с посвящением французскому посланнику Мовисьеру, в лондонском доме которого Бруно останавливался.⁸³ А о новой, английской, направленности было во весь голос заявлено в

⁸² *Op. lat.*, II (II), p. 160.

послании вице-канцлеру и оксфордским профессорам.⁸⁴ Апофеоз ренессансной оккультной памяти, “Печати”, были брошены елизаветинскому Оксфорду в послании, где автор говорит о себе как о “пробудителе спящих душ, укротителе косного и самодовольного невежества, провозвестнике всеобщего человеколюбия”. “Печати” явились первым актом той драмы, в которую Бруно превратил свое пребывание в Англии. Изучать эту книгу следует прежде “Итальянских диалогов”, опубликованных им позднее, поскольку именно в ней раскрывается склад ума и памяти мага. Визит в Оксфорд и спор с университетскими профессорами, отображенные в *Cena de la cenere* и в *De la causa*, проект герметической реформы нравственности и провозглашение приближающегося возвращения герметической религии в *Spaccio della bestia trionfante*, мистические экстазы *Eroici furori* — все эти будущие прорывы уже содержатся в “Печатах”.

В Париже, где еще помнили Театр Камилло, где король-мистик возглавлял сложное по своей направленности религиозное движение католиков, секрет Бруно находился в более родственной ему атмосфере, чем в протестантском Оксфорде, где он произвел эффект разорвавшейся бомбы.

⁸³ Об отношениях Бруно с Мовисьером и Генрихом III, а также о его политико-религиозной миссии см. *G. B. and H. T.*, p. 203–204, 228–229 ff.

⁸⁴ См. там же, на с. 205–206 цитируется само “послание”.

Глава XII

КОНФЛИКТ ПАМЯТИ БРУНО С ПАМЯТЬЮ РАМИСТОВ

В 1584 году в Англии вспыхнула дискуссия об искусстве памяти. Она развернулась между одним ревностным преемником Бруно и рамистами Кембриджа. Столкновение это явилось, возможно, одной из наиболее значимых дискуссий времен Елизаветы. И только теперь, с той точки в истории искусства памяти, к которой мы подошли в нашей книге, нам открывается, каково было значение вызова, брошенного рамизму Александром Диксоном¹ под сенью бруновского искусства памяти и почему Уильям Перкинс так яростно отбивался, отстаивая метод рамистов как единственно верное искусство памяти.

Начало дискуссии² положила работа Диксона *De umbra rationis*, подражающая, даже в своем названии, “Теням” Бруно (*De umbris idearum*). На титульном листе этого памфлета, который вряд ли можно назвать книгой в собственном смысле слова, стоит дата 1583, однако посвящение Роберту Дадлею, графу Лестерскому, датировано “январскими ка-

¹ Я думаю, лучше сохранить старое написание его имени (Dicson).

² Об этой дискуссии упоминается в книге J. L. McIntyre, *Giordano Bruno*, London, 1903, p. 35–36, см. также D. Singer, *Bruno: His Life and Thought*, New York, 1950, p. 38–40.

Новые сведения о жизни Диксона и интересные замечания по поводу этой дискуссии можно найти в книге John Durkan, *Alexander Dicson and S. T. C. 6823*, The Bibliothek, Glasgow University Library, III (1962), p. 183–190. Указание Дюркена на то, что инициалы “G. P.” принадлежат Уильяму Перкинсу, подкрепляется в настоящей главе анализом дискуссии.

Александр Диксон происходит из рода Эрролов Шотландских, отсюда — то имя, которым Бруно его называет, “Диксоно Арелио”. По упоминаниям о нем в различных государственных бумагах, которые отскал Дюркен, можно заключить, что он был секретным политическим агентом. Умер Диксон в Шотландии, около 1604 года.

лендами”. По современному способу датировки, следовательно, работа была опубликована в начале 1584 года. В том же году вышел *Antidicsonus*, автор которого сам себя именуется “G. P. Cantabrigiensis”. Этот самый “Дж. П. Кембриджский” — известный пуританский богослов, кембриджский рамист Уильям (Gugliemus) Перкинс; о нем мы и будем говорить в этой главе. С “Антидиксоном” был связан также небольшой трактат, где Дж. П. Кембриджский еще раз поясняет, почему он так решительно настроен против “нечестивой искусной памяти Диксона”. Диксон, под псевдонимом “Heius Scepsius”, отстаивает свою позицию в *Defensio pro Alexandro Dicsono* (1584). Тогда Дж. П. предпринимает еще одну атаку, все в том же 1584 году, в *Libellus de memoria*, вышедшей в одном буклете с “Предостережениями Диксону относительно тщетности его искусной памяти”.³

Дискуссия велась исключительно об одном предмете — памяти. Диксон излагает бруновскую искусную память, что для Перкинса есть анафема, нечестивое искусство, которому он противопоставляет диалектический порядок рамистов — единственно верный и морально непогрешимый путь. Наш давнишний друг, Метродор из Скепсиса играет заметную роль в елизаветинской баталии, поскольку эпитет “Скепсиец”, который Перкинс бросает Диксону, с гордостью принимается последним, когда он, защищаясь, подписывается, “Heius Scepsius”. “Скепсиец”, в словопотреблении Перкинса это тот, кто опирается в своей нечестивой памяти на зодиак. Оккультная память Ренессанса в своей высшей форме — памяти Бруно, перекрещивается с ренессансной памятью, и хотя спор всегда возникает из-

³ Полные названия четырех работ дискуссии таковы: Alexander Dicson, *De umbra rationis*, London, 1583–1584; Heius Scepsius (т. е. А. Диксон), *Defensio pro Alexandro Dicsono*, London, 1584; G. P. Cantabrigiensis, *Antidicsonus* и *Libellus in quo dilucide explicatur impia Dicsoni artificiosa memoria*, London, 1584; G. P. Cantabrigiensis, *Libellus de memoria verissimaque bene recordandi scientia* и *Admonitiuncula ad A. Dicsonum de Artificiose Memoriae, quam rubrice proficitur, vanitate*, London, 1584.

Не последняя из курьезных особенностей дискуссии: антирамистские работы Диксона были напечатаны гугенотом Вотрольером, первым в Англии опубликовавшим труды рамистов.

за двух противоположных искусств запоминания, на самом деле это религиозная дискуссия.

Диксон окутан тенями при первой нашей встрече с ним в *De umbra rationis*, и это бруновские тени. Рассказчик в начале диалогов оказывается в глубокой ночи египетских таинств. Диалоги составляют введение в диксоновское искусство памяти, в которой места называются “субъектами”, а образы — “помощниками”, или чаще — “тенями” (также *umbra*).⁴ Таким образом, он сохраняет терминологию Бруно. Правила мест и образов из *Ad Herennium* окутаны у него мистическим мраком, в подлинно бруновской манере. Тень, или образ, подобен теням в свете божественного ума, который мы отыскиваем по этим его теням, следам, отпечаткам.⁵ Память должна основываться на порядке знаков зодиака, который тут же приводится,⁶ хотя Диксон и не дает перечня образов по декадам. Отголоски бруновского перечня изобретателей слышны в совете использовать образ Тевта для письменности, Нерея для гидромантии, Хирона для медицины и т. д.,⁷ хотя перечень во всей его полноте не приводится. Искусство памяти Диксона — это лишь фрагментарный оттиск с систем и положений “Теней”, из которых оно, однако, выведено безошибочно.

Наиболее яркую часть работы составляют начальные диалоги, по объему примерно равные бруновскому искусству памяти, которое они предваряют. Видимо, они написаны под впечатлением диалогов в начале “Теней”. Напомним, что Бруно начинает “Тени” беседой между Гермесом, рассказывающим о книге “о тенях идей” как о способе внутренней записи, Филотимом, приветствующим ее “египетский” секрет и Логифером, педантом, болтовня которого сравнивается с мышинной возней и который чурается искусства памяти.⁸ Диксон вносит некоторые изменения: один из его собеседников, а именно Меркурий (Гермес), остается тем же; остальные — Тамус, Тевтат и Сократ.

⁴ Dicson, *De umbra rationis*, p. 38 ff.

⁵ *Ibid.*, p. 54, 62, etc.

⁶ *Ibid.*, p. 69 etc.

⁷ *Ibid.*, p. 61.

⁸ См. выше, с. 261–262; см. также *G. V. and H. T.*, p. 192–193.

Диксон имеет в виду фрагмент из платоновского “Федра”, упоминавшийся нами в одной из предыдущих глав,⁹ в котором Сократ рассказывает о беседе владыки египтян Тамуса с мудрым Тевтатом. Тамус говорит о том, что изобретение письма не укрепляет память, а разрушает ее, поскольку египтяне будут доверяться “внешним отпечаткам, которые не есть часть их самих”, это лишит их желания использовать свою собственную память. Этот аргумент буквально воспроизводится Диксоном в беседе его Тамуса с Тевтатом.

Меркурий в диалоге Диксона представляет характер, отличный от его Тевтата; и это поначалу кажется странным, поскольку обычно Меркурий (или Гермес Трисмегист) отождествляется с Тотом-Гермесом, изобретателем букв. Однако Диксон тут следует за Бруно, говоря о Меркурии как об изобретателе, но не букв, а “внутреннего письма” искусства памяти. Поэтому Меркурий обозначает внутреннюю мудрость, о которой Тамус говорит, что египтяне утратили ее с изобретением письменности. Для Диксона, как и для Бруно, Меркурий Трисмегист является покровителем герметической или оккультной памяти.

В Федре о реакции Тамуса на изобретение букв рассказывает Сократ. Но в Диалоге Диксона Сократ превращается в квохчущего педанта, поверхностную личность, не способную постичь египетской мудрости герметического искусства памяти. Высказывалось предположение,¹⁰ и, я думаю, верное, что этот поверхностный и педантичный грек представляет сатиру, направленную на Рамуса. Это соотносимо и с *prisca theologia* рамистов, в которой Рамус предстает как человек, возрождающий подлинную диалектику Сократа.¹¹ Сократ-Рамус Диксона — это учитель поверхностного и неподлинного метода, в то время как Меркурий представляет более древнюю и более глубокую мудрость египтян, заключенную во “внутреннем письме” оккультной памяти.

Когда выяснено происхождение и значение собеседников, диалог, вложенный Диксоном в их уста, становится по-

⁹ См. выше, с. 56.

¹⁰ Durken, *article cit.*, p. 184, 185.

¹¹ См. выше, с. 305 – 307.

нятным, по крайней мере, внутри их собственных, особых терминов референции.

Меркурий говорит, что видит перед собой множество животных. Тамус возражает, что это не животные, а люди, но Меркурий настаивает, что люди эти — животные в человеческом обличье, поскольку истинной формой человека является ум (*mens*), а люди, отрицая свою истинную форму, принимают формы животных и попадают под “гнет материи (*vindices materiae*). Тамус спрашивает у него, что он понимает под гнетом материи, на что Меркурий отвечает:

Это двенадцать, изгнанные десятью.¹²

Здесь Диксон отсылает нас к трактату XIII века *Corpus Hermeticum*, где описывается герметический опыт перерождения, в котором душа избавляется от власти материального — двенадцати “гнетов”, или пороков, и наполняется десятью силами, или добродетелями.¹³ Это опыт восхождения сквозь сферы, в котором душа сбрасывает с себя тяжелые материальные воздействия, получаемые от двенадцати знаков зодиака (“Двенадцать”) и восходит к чистым формам звезд не оскверненная влияниями материального, где наполняется силами или добродетелями (“десять”) и поет гимн перерождению. Именно это имеет в виду Меркурий в диалоге Диксона, когда говорит, что погруженные в материю и в звероподобные формы “двенадцать” должны быть изгнаны “десятью”, когда душа наполняется божественными энергиями в герметическом опыте перерождения.

Тамус начинает говорить о Тевтате как о животном, против чего тот горячо протестует. “Ты клеветешь на меня, Тамус... знание букв, математики, разве это дело животных?”. На что Тамус отвечает, почти слово в слово повторяя Платона, что когда он был в большом городе, носящем имя египетских Фив, люди записывали знание в своих душах, но Тевтат оказал плохую услугу их памяти тем, что изобрел бу-

¹² *De umbra rationis*, p. 5.

¹³ *Corpus Hermeticum*, ed. Nock-Festigire, II, p. 200–209; cf. G. B. and H. T., p. 281–231.

квы. Это ввергло людей в пустословие и вражду и сделало человека немногим лучше животного.¹⁴

Сократ приходит на помощь Тевтату, восхваляя его великое изобретение и отрицая, что Тамус доказал, будто люди, когда познали буквы, стали меньше заботиться о памяти. Тамус же отвечает страстными выпадами против софиста и лжеца Сократа. Он выбросил всякие критерии истины, выставляет мудрых людей мальчишками, злонамерен в рассуждениях; он ничего не знает о Боге и не отыскивает его по следам и теням в *fabrica mundi*; он ничего не способен постичь из того, что есть красивого и доброго, ведь душе недоступны подобные вещи, когда она скована страстями тела, а он потворствует этим страстям, прививая алчность и гневливость; он погряз в материальной тьме, хотя похваляется высшим знанием:

поскольку пока не проявился ум (*mens*) и люди ввергнуты в кратер (*stater*) перерождения, напрасно ищут они славы в восхвалениях.¹⁵

Вновь упоминается герметическое перерождение, ввержение в горнило перерождения, тема четвертого трактата *Corpus Hermeticum*, “Термес Тату о Кратере или Монаде”.¹⁶

Сократ пыгается защищаться и контратаковать, попрекая Тамуса тем, что тот никогда не написал ни слова. Но с позиций, к которым приводит тема диалога, этот ход ошибочен. Тамус побеждает Сократа, отвечая, что пишет в “местах памяти”¹⁷ и прогоняет глупого грека.

Представление о греках как народе поверхностном, вздорном и неспособном к глубокой мудрости имеет давнюю историю в троянско-греческом противостоянии, где именно троянцы представляли людьми мудрыми и глубокими.¹⁸ Антигреческие диалоги Диксона возобновляют эту традицию, но у него высшую мудрость и величие представ-

¹⁴ *De umbra rationis*, p. 6–8. Указание на звероподобные формы людей, не переродившихся в герметическом опыте, восходит, вероятно, к бруновской “Цирцее”; магию “Цирцей” можно истолковывать как нравственно полезную в том отношении, что она делает явными бестиарные характеры людей (см. *G. B. and H. T.*, p. 202).

¹⁵ *De umbra rationis*, p. 28.

¹⁶ *Corpus Hermeticum*, ed. cit., I, p. 49–53.

¹⁷ *De umbra rationis*, p. 28.

¹⁸ Противопоставление троян грекам идет, очевидно, от Вергилия.

ляют египтяне. В противопоставлении греков египтянам сказалось, вероятно, влияние на Диксона шестнадцатого трактата *Corpus Hermeticum*, где царь Аммон утверждает, что не следует этот трактат переводить с египетского на пустой и мишурный греческий, “действенная сила” египетского утратится в переводе на этот язык.¹⁹ Из используемого им платоновского отрывка он должен был знать, что Аммон и Тамус — это один и тот же бог. Это обстоятельство могло натолкнуть его на мысль сделать Тамуса из платоновского рассказа противником греческой пустоты, типологически воплощенной в Сократе. Если Диксону попадался на глаза шестнадцатый трактат *Corpus Hermeticum* в переводе на латынь Людовико Лазарелли,²⁰ то ему мог быть знаком и *Crater Hermeticum*, сочинение Лазарелли, в котором описывается передача герметического опыта перерождения от учителя к ученику.²¹

Когда Меркурий цитирует места из *Hermetica*, он, по определению, цитирует свои собственные работы. Он говорит как Меркурий Трисмегист, в герметических рукописях — учитель древней египетской мудрости. Тот же Меркурий обучает “внутреннему письму” оккультной памяти. Ученик Бруно совершенно отчетливо показал то, что было понятно уже из работ о памяти самого Бруно — искусство памяти, как он учил ему, очень тесно связано с герметическим религиозным культом. Темой наиболее интересных диалогов Диксона является то, что “внутреннее письмо” искусства памяти представляет глубину и духовное озарение египтян, несет с собой египетский опыт перерождения, как он описан Трисмегистом, что составляет противоположность греческой фривольности и поверхностности, животноподобным повадкам тех, кто не получил герметического опыта, не постиг гнозиса, не видел следов божественного в

¹⁹ *Corpus Hermeticum*, ed. cit., II, p. 232.

²⁰ Шестнадцатый трактат “Герметического корпуса” не вошел в фичиновский перевод на латынь первых четырнадцати трактатов, которым, вероятно, пользовался Диксон. Впервые этот трактат был опубликован Лазарелли, в 1507 году. Я уже высказывала предположение (*G. B. and H. T.*, p. 171–172), что Бруно был знаком с ним.

²¹ О *Crater Hermetis* Лазарелли см. Walker, *Magic*, p. 64–72.

fabrica mundi, не стал обладателем божественного, отразив его внутри себя.

Настолько сильным было отвращение Диксона к тем чертам, которые он признавал за греками, что он отрицает даже и то, что грек Симонид изобрел искусство памяти. Искусство это было изобретено египтянами.²²

Значительность этой работы, возможно, несоразмерна ее объему. Поскольку Диксон показал даже яснее, чем сам Бруно, что бруновская память имеет под собой в качестве основания герметический культ. Искусство памяти Диксона является лишь ярким отражением “Теней”. Важнейшая часть его маленькой работы — это диалоги, продолжающие диалоги “Теней”, где приводятся дословные цитаты из герметических трактатов о перерождении. Здесь безошибочно угадываются сильные герметические влияния религиозного характера, совмещенные с герметическим искусством памяти.

Вероятность того, что диксоновский Сократ — это сатирический портрет Рамуса, возрастает, если учесть тот факт, что стрела угодила в цель и подстегнула Дж. П. Кембриджского к новой атаке на нечестивую искусную память Диксона и к защите Рамуса. Посвящая *Antidicsonus* Томасу Моуфету, Перкинс говорит, что существуют два типа памяти, в одном используются места и *umbra*, в другом — логические отношения, как учил Рамус. Первое начисто лишено смысла, и только второе — единственно истинный путь. Отбросив прочь всех этих дутых историографов — Метродора, Росселия, Ноланца и Диксона, мы твердо должны опереться о столп веры рамистов.²³

Ноланец — вот имя, в котором вся суть дела. Джордано Бруно Ноланский, год назад швырнувший Оксфорду свои “Печати”, явился действительным инициатором этих дебатов. Перкинс видит в нем союзника Метродора из Скепсиса

²² Вслед за диалогами Диксон описывает искусство памяти и утверждает, что “человека из Кеоса”, то есть Симонида Хеосского ошибочно принимают за создателя искусства, которое на самом деле было принесено из Египта. “И если оно оторвано от Египта, оно ни на что не годно”. С этим искусством, добавляет он, вероятно, были знакомы и друиды (*De umbra rationis*, p. 37).

²³ *Antidicsonus*, (посвящение Томасу Моуфету).

и Росселия, доминиканца, автора трактата о памяти. Ему также известно о связи Диксона с Бруно, хотя он не упоминает, насколько мне известно, работ Бруно о памяти, всецело устремляясь против его ученика, Александра Диксона, и автора *De umbra rationis*.

Перкинс утверждает, что латынь Диксона темна, что здесь и не пахнет “романской ясностью”.²⁴ Что использование небесных знаков в памяти абсурдно.²⁵ Что все подобные бессмыслицы нужно напрочь отбросить, поскольку логические отношения — единственный порядок памяти, как и учил Рамус.²⁶ Что душа Диксона слепа в своем заблуждении и не ведаёт ничего об истине и добре.²⁷ Что все его образы и *umbrae* сущий вздор, поскольку исключительно логические отношения придают памяти естественную силу.

Аргументы Перкинса полны реминисценций из Рамуса, он часто цитирует учителя дословно, указывая соответствующие места. “Открой свой ум” взывает он к Диксону, “и услышь слова Рамуса, говорящие против тебя, постигни безбрежный поток его гения”.²⁸ Затем приводит отрывок из *Scolae dialekticae* о превосходящей ценности для памяти диалектического порядка в сравнении с искусством памяти, использующим места и образы,²⁹ а также два пассажа из *Scolae ritoricae*. Первый — обычное рамусовское провозглашение логического порядка основанием памяти,³⁰ во втором рами-стская память сравнивается с классическим искусством не в пользу последнего:

Из всех искусств памяти помощь оказать может порядок расположения вещей, устанавливающий в душе, что есть первое, что второе, что третье. Что же касается мест и образов, о которых болтают невежды, они совершенно недействительны и заслуженно осмеивались многими мастерами. Сколько образов потребуется, чтобы запомнить “Филиппики” Демосфена? Единственное учение о порядке — это

²⁴ *Ibid.*, p. 17.

²⁵ *Ibid.*, p. 19.

²⁶ *Ibid.*, p. 20.

²⁷ *Ibid.*, p. 21.

²⁸ *Ibid.*, p. 29.

²⁹ *Ibid.*, p. 29–30.

³⁰ *Ibid.*, p. 30.

диалектическое расположение; только здесь память способна обрести помощь и опору.³¹

За “Антидиксоном” последовала работа *Libellus in quo dilicidie explicatur impia Dicsoni artificia memoria*, где Перкинс проходит по правилам *Ad Herennium*, о которых говорит Диксон, в деталях противопоставляя им логическое расположение рамистов. Проводя это несколько скучноватое исследование, в одном месте Перкинс становится чрезвычайно интересным и ненамеренно забавным. Он говорит об “одушевлении” Диксоном образов памяти. Диксон, конечно же, по-бруновски скрытно рассказывает о классическом правиле, гласящем, что образы должны быть броскими, действительными, необычными и способными эмоционально возбуждать память. Перкинс убежден, что использование подобных образов не только значительно ухудшает интеллектуальную способность к логическому упорядочиванию, но и морально предосудительно, поскольку эти образы направлены на пробуждение страстей. И здесь он вспоминает Петра Равеннского, в книге которого об искусной памяти дается совет привлекать внимание молодых людей чувственными образами.³² У Петра есть замечание о том, как ему пригодилась его подруга, Джунипер из Пистойи, ее образ неизменно пробуждал его память, поскольку в молодости она была очень дорога ему.³³ Перкинс заносит розгу пуританина над подобным советом, который и в самом деле пробуждает низменные аффекты ради стимуляции памяти. Такое искусство не для честных людей и создано людьми непорядочными и нечестивыми, извращающими всякий божественный закон.

Здесь мы вплотную подошли к причине того, почему рамизм был столь популярен среди пуритан. Диалектический метод способствовал очищению эмоций. Запоминание стихов Овидия, опирающееся на логическое упорядочивание, помогает стерилизовать возбуждающие аффекты, вызванные образами поэта.

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*, p. 45.

³³ См. выше, с. 147.

Следующая антидиксоновская работа Перкинса, *Libellus de memoria verissimaque bene recordandi scientia*, в которой еще раз рассказывается о рамистской памяти, содержит множество примеров логического анализа стихотворных и прозаических произведений, посредством которого они должны запоминаться. Во вступлении к этой работе Перкинс кратко обрисовывает историю классического искусства памяти, изобретенного Симонидом, окончательно оформленного Метродором и дополненного Туллем, а в менее отдаленные времена — Петраркой, Петром Равеннским, Бускием,³⁴ и Росселием. Каков же итог всего этого? — спрашивает Перкинс. Ничего сколько-нибудь цельного или изученного, а лишь, скорее, “своего рода варварство и дунсианство”.³⁵ Это словечко, “дунсианство”, производное от “дунсы” — прозвище, каким крайние протестанты величали представителей старого католического порядка, слово, которое возжигало костры из дунсовских рукописей во времена чистки реформаторами монастырских библиотек. По Перкинсу, от искусства памяти отдает Средневековьем; толкователи этого искусства выражаются без “романской ясности”; оно — принадлежность древних времен варварства и дунсианства.

“Предупреждения Александру Диксону” идут тем же путем, что и *Antidicsonus*, но здесь больше внимания уделяется “астрономии”, на которой Диксон основывает память и лживость которой доказывает Перкинс. Здесь содержится знаменательное выступление против астрологии, которое заслуживает тщательного исследования. Перкинс предпринимает рациональную попытку подорвать “скепсийскую” искусную память критикой астрологических положений, лежащих в ее основании. И все же впечатление рассудительности, которое Перкинс производит, когда говорит на эту тему, несколько затуманивается, как только мы обнаруживаем, что основным доводом против применения “астрономии” в памяти служит то, что она, эта “астрономия” есть “специальное” искусство, в то время как память, часть диалектики и риторики является искусством “общим”.³⁶ Здесь

³⁴ H. Buscius, *Auerum reminiscendi . . . opusculum*, Cologne, 1501.

³⁵ *Libellus de memoria*, p. 3–4 (посвящение Джону Вернеру).

Перкинс слепо следует произвольно пересмотренной рамистами классификации искусств.

В завершение, весь предмет “Предупреждений” собирается в едином пассаже, где Диксона умоляют сравнить свое искусство с методом рамистов. Посредством этого метода всякий материал заносится в память при помощи естественного порядка, твоя же искусная память, Диксон, создана греками искусственно. Только в этом методе применяются истинные места, общему отводится высшее место, особенному — среднее, частному — низшее. А какого рода места в твоём искусстве, истинные они или ложные? Если ты скажешь, что они истинные, ты солжешь; если же станешь утверждать, что они фиктивные, я не стану перечить тебе, ибо ты покроешь свое искусство позором. В методе образы ясны, отчетливы и четко разделяются, не то — мимолетные тени твоего искусства. “Следовательно, пальма отдается методу, на глазах у посрамленного и сломленного учения”.³⁷ В этом отрывке интерес представляет последовательность того, как метод выводится из классического искусства и, однако, оказывается фундаментально противопоставленным ему в центральном пункте, касающемся образов. Перкинс оборачивает против классического искусства его терминологию и прилагает ее к методу.

В *Defensio pro Alexandro Dicsono* наибольшего внимания достоин псевдоним, под которым опубликована диксоновская работа, “*Heius Scepsis*”. “*Heius*”, возможно, происходит от девичьей фамилии его матери — Хэй.³⁸ Имя “*Scepsius*” ставит его, конечно же, под знамена Метродора из Скепсиса, — и Джордано Бруно, которые использовали в искусстве памяти зодиак.

Эта дискуссия еще раз подтверждает мнение Онга, что метод рамизма изначально был методом запоминания. Перкинс основывает свою позицию на том, что рамистский метод есть искусство памяти, с которым он сравнивает, как это делал и сам Рамус, не пользующееся благосклонностью

³⁶ В *Admonitiuncula* страницы не пронумерованы. Данный отрывок взят нами из Sig. C 8 verso.

³⁷ *Libellus; Admonitiuncula*, Sig. E i.

³⁸ Cf. Durcan, *article cited*, p. 183.

классическое искусство, чтобы отказаться от него. Перкинс подтверждает догадку, высказанную нами в предыдущей главе, что бруновский тип искусной памяти выглядел в елизаветинской Англии как возвращение Средневековья. Искусство Диксона напоминает Перкинсу прошлое, старые недобрые времена невежества и дунсианства.

Поскольку оппоненты относятся каждый к своему методу как к искусству памяти, борьба ведется в терминах этого искусства. Однако в этой битве за память явно просматриваются и иные импликации. Обе стороны почитают свое искусство как моральное, добродетельное и истинно религиозное, в то время как оппонент аморален, иррелигиозен и суетен. В мудром Египте и поверхностной Греции, или, наоборот, в полном предрассудков и невежества Египте и в реформированной пуританской Греции существовали различные искусства памяти. Одно из них — “скепсийское” искусство, другое — рамистский метод.

Принадлежность псевдонима G. P. устанавливается тем фактом, что в *Prophetica*, которую Уильям Перкинс в 1592 году опубликовал под своим настоящим именем, он нападает на классическое искусство памяти с тех же позиций, которые развивал Дж. П. Хауэлл определил *Prophetica* как первую книгу англичанина, где рамистский метод используется в проповеднических целях, он также отмечает, что Перкинс здесь для запоминания проповедей предписывает не искусную память мест и образов, а рамистский метод.³⁹ Тактика нападения на искусную память, например, такова:

Искусная память, составленная из мест и образов, будет учить тому, как удержать в памяти понятия легко и без усилий. Но одобрено оно быть не может (по следующим причинам). 1. Одушевление образов, составляющее ключ к запоминанию, нечестиво, поскольку вызывает абсурдные мысли, оскорбительные, чудовищные и подобные тем, что стимулируют и разжигают низкие плотские аффекты. 2. Оно обременяет ум и память, поскольку ставит перед памятью три задачи вместо одной: во-первых, (нужно запоминать) места; затем образы; и только после того — предмет, о котором потребуется говорить.⁴⁰

³⁹ W. S. Howel, *Logic and Rhetoric in England*, p. 206–207.

⁴⁰ W. Perkins, *Prophetica sive de sacra et unica ratione concionandi tractatus*, Cam-

В этих словах Перкинса, пуританского проповедника, мы с точностью узнаем Дж. П., писавшего против нечестивой искусной памяти Диксона и порицавшего чувственные образы, рекомендованные Петром Равеннским. Круг времен превратил средневекового Туллия, так упорно трудившегося над созданием запоминающихся образов добродетелей и пороков, дабы предостеречь благоразумного человека от Ада и направить его к Раю, в похотливого и аморального писаку, навязчиво возбуждающего плотские страсти телесными уподоблениями.

Среди других религиозных работ Перкинса есть “Предостережение от идолопоклонства прошлых веков”, предостережение, внушаемое с настоятельной серьезностью, ведь “во многих умах еще сидят занозы папизма”.⁴¹ Люди хранят и скрывают в своих домах “идолов, сиречь образы, которыми оскверняли себя идолопоклонники”,⁴² и нужно тщательно проследить, чтобы все подобные идола были изъяты, а все следы идолопоклонничества прошлых веков — уничтожены, где бы их ни обнаружили. Призывая к активному иконоборству, Перкинс предостерегает и от теории, лежащей в основе религиозных образов. “Язычники утверждали, что проявленные образы суть элементы, или буквы для познания Бога, так и паписты говорят, что образа суть книги для мирян. Мудрейшие из язычников использовали образы и обряды, чтобы вызывать ангелов и небесные силы и так достигать знания Бога. То же — паписты, изображающие ангелов и святых”.⁴³ Подобные вещи непозволительны, поскольку “не дано нам стяжать присутствия Господня, дел духа Его и внемления Его нам о том, чего сам он не стяжал... Бог не связал себя ни единым словом с присутствием своим в образах”.⁴⁴

Более того, запрет распространяется как на внутренние образы, так и на внешние. “Когда ум цепляется за какую-ли-

⁴¹ W. Perckins, *Works*, Cambridge, 1603, p. 811.

⁴² *Ibid.*, p. 830.

⁴³ *Ibid.*, p. 833.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 716.

бо форму Бога (например, паписты представляют его стариком, сидящим на небесном троне со скипетром в руке), в уме возникает идол...”.⁴⁵ Запрет распространяется на всякую деятельность воображения. “Вещь, привнесенная в ум воображением, есть идол”.⁴⁶

Дискуссию Перкинса и Диксона следует представлять себе вписанной в пейзаж разрушенных строений, разбитых и обезображенных образов — фон, неясно вырисовывающийся по всей елизаветинской Англии. Мы должны воссоздать ментальные структуры тех давних времен, когда практика искусства памяти подразумевала использование старинных зданий и образов. Рамисту же надлежит уничтожать образы как внутренние, так и внешние, замещая старое идолопоклонническое искусство новым без-образным способом запоминания — посредством старого диалектического порядка.

И если старая средневековая память была ошибочна, то что есть ренессансная оккультная память? Оккультная память диаметрально противоположна памяти рамистов: первая сверх всякой меры прибегает к запрещаемому второй воображению, выжимая из него магическую энергию. Обеим сторонам их метод представляется единственно верным, а оппонент видится безнравственным глупцом. При этом разгорается религиозная страсть, которую диксоновский Тамус обрушивает на разглагольствующего Сократа, равняющего мудрецов с мальчишками, не умеющего постичь пути небес, не ищущего Бога по следам и *umbrae*.

Как сказал Бруно, когда выносил приговор религиозному направлению, с которым столкнулся в Англии,

они возносят хвалы Богу, ниспославшему им ведущий к вечной жизни свет, с горячностью и убежденностью не меньшей, чем наша радость, когда мы чувствуем, что наши сердца не так темны и слепы, как у них.⁴⁷

В Англии разыгралось сражение за память. Война велась внутри душ, и ставка была огромна. Это не было битвой но-

⁴⁵ *Ibid.*, p. 841.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 830.

⁴⁷ *Dialogi italiani*, ed. cit., p. 47.

вого со старым. Обе стороны были молоды. Рамизм был молод. И память Бруно–Диксона питалась герметическими истоками Ренессанса. Их искусства были более тесно связаны с прошлым, чем метод рамизма, поскольку в них были задействованы образы. И все же они не были средневековыми искусствами, это были искусства Ренессанса.

Ход сражения не скрывался. Напротив, оно происходило публично. Сенсационная дискуссия Диксона и Перкинса была тесно связана с наделавшими еще больше шуму “Печатами” Бруно и его столкновением с Оксфордом. Бруно и Диксон взяли на себя оба университета. Диспут Диксона с рамиистским Кембриджем происходил параллельно диспуту Бруно с аристотелевским Оксфордом, результаты визита в Оксфорд отражены в работе *Cena de le ceneri*, опубликованной в 1584 году, — год дискуссии Диксона–Перкинса. Хотя рамисты были и в Оксфорде, цитаделью рамизма являлся Кембридж. Оксфордские доктора, набросившиеся на фичиновскую магию и коперниканский гелиоцентризм Бруно, не были рамистами, поскольку в сатире на них, содержащейся в *Cena*, они названы педантами-аристотеликами. Рамисты же были, конечно, анти-аристотеликами. История конфликта Бруно с Оксфордом и его отображение в *Cena* уже рассказана.⁴⁸ Моя цель здесь — лишь привлечь внимание к перекрестному столкновению Бруно с Оксфордом и его последователя — с Кембриджем.

Посвящая французскому посланнику книгу *De la causa, principio e uno*, также опубликованную все в том же беспокойном 1584 году, Бруно сообщает, какие великие беспорядки творятся вокруг него. Он подвергается стремительному потоку нападков, зависть невежд, домогательства софистов, злословие недоброжелателей, подозрения глупцов, усердие лицемеров, ненависть варваров, ярость толпы — лишь некоторые имена называемых им противников. От всего этого посланник служил ему каменной стеной, высящейся посреди океана и неподвижной под натиском бушующих волн. Посланник укрывает его от этой грозной бури, и в благодарность Бруно посвящает ему свою новую работу.⁴⁹

⁴⁸ G. B. and H. T., p. 205–211, p. 235 ff.

⁴⁹ *Dialogi italiani*, p. 194.

Первый диалог *De la causa*, начинающейся с приобщения к солнечному свету новой философии Ноланца, полон предвестий грядущих переворотов. Элиотропио (гелиотроп — имя цветка, всегда обращенного к солнцу) и Армессо (возможно, измененное имя Гермес)⁵⁰ рассказывают Филотео, философу (сам Бруно), что *Cena de le ceneri* вызвала множество враждебных кривотолков. Армессо надеется, что новая книга “не станет предметом комедий, трагедий, жалоб, бесплодных пререканий, чего нельзя сказать о той, что появилась немного раньше и заставила тебя оставаться в домашнем уединении”.⁵¹ Говорят, что он слишком много берет на себя не в своей стране. На это философ отвечает, что ошибкой было бы убивать врача за то, что тот применяет неизвестное лекарство.⁵² На вопрос, что же дает ему уверенность в собственных силах, он говорит о божественном вдохновении, которое он ощущает внутри себя. “Некоторые люди”, замечает Армессо, “принимают все это за твои собственные поделки”.⁵³ Говорят, что диалоги в *Cena* оскорбляют всю страну. Армессо выражает убеждение, что многое из этой критики справедливо, и он огорчен выпадом против Оксфорда. После чего Ноланец отказывается от своей критики оксфордских докторов, гордящихся славой монахов средневекового Оксфорда, к которым современные люди чувствуют неприязнь.⁵⁴ Такой поворот помог несколько разрядить напряженную ситуацию.

Армессо надеется, что новые диалоги не вызовут столько неприятных волнений, как диалоги в *De le ceneri*. Он рассказывает, что одним из их участников будет “умный, честный, добрый, тактичный и преданный друг, Александр Диксон, которого Ноланец сердечно любит”.⁵⁵ И в самом деле, “Диксоно” — один из важнейших персонажей в *De la causa*, где, таким образом, повествуется не только о нападках Бруно на Оксфорд и вызванных этим волнениях (в первом

⁵⁰ Как отмечает Д. Зингер, *Bruno*, p. 39, note.

⁵¹ *Dialogi italiani*, p. 194.

⁵² *Ibid.*, p. 201.

⁵³ *Ibid.*, loc. cit.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 209–210.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 214.

диалоге), но (в четырех последующих, где “Диксоно” представлен как центральный их участник и верный последователь Бруно) упоминается и о совсем недавней дискуссии между Диксоном и рамистом из Кембриджа.

Участие Диксона в диалоге дает повод одному из его собеседников пройти на счет “архипеданта из Франции”. В роли старого французского педанта выступает, конечно же, Рамус, что тут же и выясняется совершенно однозначно, поскольку он называется автором *Scole sopra le arte liberali* и *Ani-madversion contra Aristotele*,⁵⁶ итальянских версий титулов двух известнейших работ Рамуса, которые Перкинс часто цитирует, грозя “нечестивую искусную память” Диксона.

Последние четыре диалога *De la causa* в общем уже не полемичны, здесь еще раз излагается философия Ноланца и говорится, что божественную субстанцию можно постичь через ее следы и тени в материальном,⁵⁷ что мир одухотворяется мировой душой,⁵⁸ что мировой дух возможно уловить магическими процедурами,⁵⁹ что материя, подлежащая всем формам, божественна и неуничтожима,⁶⁰ что Трисмегист и другие теологи⁶¹ человеческий ум называют богом, что универсум это тень, через которую можно узреть божественное солнце, что глубинная магия способна озарить секреты природы,⁶² что Все есть Одно.⁶³

Против философии выступает педант Полинино, однако Диксоно каждый раз поддерживает своего учителя, верно поставленными вопросами обнаруживая его мудрость, и пылко выражает согласие со всем, что тот говорит.

Таким образом, в накаленной атмосфере 1584 года Бруно сам объявляет Александра Диксона своим учеником. Возбужденной елизаветинской публике напомнили, что “Ноланец” и “Диксон” действуют заодно, а *De umbra*

⁵⁶ *Ibid.*, p. 260.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 227–228.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 232.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 242 etc.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 272–274.

⁶¹ *Ibid.*, p. 279.

⁶² *Ibid.*, p. 340.

⁶³ *Ibid.*, p. 342.

rationis — не что иное, как отголосок такого же таинственного “скепсийского” искусства памяти Бруно, какое можно найти в “Тенях” и “Печатах”, и составляет единое целое с герметической философией Ноланца.

Поскольку искусство памяти стало взрывоопасной темой, Томасу Уотсону, поэту, члену сиднеевского кружка, потребовалась известная доля отваги, чтобы в 1585 году (а, возможно, и несколько ранее) решиться опубликовать свой *Compendium memoriae localis*. В этой работе о классическом искусстве прямо говорится как о рациональной мнемотехнике, даются правила и примеры их приложения. Во вступлении Уотсон из осторожности отмежевывается от Бруно и Диксона.

Я очень боюсь, что моя скромная работа (*pugae meae*) будет подвергнута сравнению с таинственными и глубоко учеными *Sigllii* Ноланца или с *Umbra artificiosa* Диксона, что может принести больше дурной славы автору, нежели пользы читателю.⁶⁴

Книга Уотсона показывает, что классическое искусство памяти все еще было популярно среди поэтов и что открыто заговорить о “памяти для мест” в то время было равносильно выступлению против пуританского рамизма. Он также ясно сознавал, как показывает его предисловие, что за искусством памяти Бруно и Диксона таятся иные материи.

Какое место среди всех этих дискуссий занимал лидер елизаветинского поэтического Ренессанса, Филипп Сидней? Он, как хорошо известно, был на короткой ноге с рамизмом. Сэр Уильям Тэмпл, выдающийся представитель кембриджской школы, был его другом, и в том богатом на события 1584 году, когда “скепсийцы” дрались за память с рамистами, Тэмпл посвящает Сиднею свое издание *Dialecticae libri duo* Рамуса.⁶⁵

Весьма любопытная проблема возникает в связи с тем, что Дюркен сообщает в своей статье об Александре Диксоне. Разыскивая документы, в которых упоминалось бы о Диксоне, Дюркен отыскивает письмо английского предста-

⁶⁴ Thomas Watson, *Compendium memoriae localis*, на титуле не указаны ни место, ни дата издания. В S. T. C. высказывается предположение, что эта работа опубликована в 1585 году Вотрольером.

⁶⁵ Cf. Howel, *Logic*, pp. 204 ff.

вителя при шотландском дворе Боуэса лорду Бургли, датированное 1592 годом:

Диксон, знаток искусства памяти, некогда прислуживавший покойному мистеру Филиппу Сиднею, прибыл ко двору.⁶⁶

Примечательно, что корреспондент лорда Бургли знает, как лучше напомнить государственному мужу (который должен знать все), кто такой Диксон. Знаток искусства памяти, когда-то служивший Филиппу Сиднею. Когда Диксон мог состоять в услужении у Сиднея? Вероятнее всего, около 1584 года, когда он сам заявил о себе как о знатке искусства памяти, последователе мастера этого искусства, Джордано Бруно.

Это неизвестное доселе обстоятельство ставит Сиднея несколько ближе к Бруно. Если ученик Бруно состоял у него в услужении, он не мог одновременно испытывать отвращение к учителю. Здесь мы впервые узнаем, что Бруно имел некоторые основания посвятить Сиднею (в 1585 году) *Eroici furori* и *Spaccio della bestia trionfante*.

Однако как же Сиднею удавалось удерживать равновесие между двумя столь противоположенными течениями, как рамизм и бруно-диксоновская школа мышления? Вероятно, что и те и другие стремились к его благорасположенности. Незначительное подтверждение такого предположения содержится, возможно, в замечании, которое делает Перкинс, посвящая свой *Antidicsonus* Томасу Мофету, члену кружка Сиднея. Перкинс выражает надежду, что Мофет окажет ему поддержку в его стремлении поставить заслон влиянию “скепсианцев” и “школы Диксона”.⁶⁷ Ученик Джона Ди Филипп Сидней, позволивший Александру Диксону состоять у себя в услужении, которому Бруно был способен посвятить свои работы, не совсем совпадает с образом Сиднея, пуританина и рамиста, хотя он должен был найти ка-

⁶⁶ *Calendar of State Papers, Scottish*, X (1589–1593), p. 626; quoted by Durkan, *article cit.*, p. 183.

⁶⁷ “Commentationes autem meas his de rebus lucubrates, tuo inprimis nomine armatas apparere volui: quod ita sis ab omni laude illustris, ut Scepsianos impetus totamque Dicsoni scholam efferuescentem in me atque erumpentem facile repellas”. *Antidicsonus*, Letter to Thomas Moufet, Sig. A 3 recto.

кой-то путь примирения противоположных течений. Ни один рамист не написал бы “Щита поэзии” — охранной грамоты воображения от пуритан, манифеста английского Ренессанса. Ни один рамист не смог бы написать и Сонет к Стелле:

Над астрологией пусть тщится пыльный ум
 И пусть глупец узрит
 В чистейшем свете,
 Что тайну кличет потаенных дум
 Числом, величьем вечности отметин
 Лишь тьме помеху, пасынков небес,
 Одеждам ночи давших блесков прядь,
 И, ссорясь, хор нестройный длят для тех,
 Кому не лень их пляску наблюдать.
 С природою знаком я — по родству,
 Мне действий и причин известно порожденье,
 У врат высоких звезд круг стал не вдруг.
 Когда ж неблагоклонно их движенье,
 Кто свет мне на пути дарил не раз —
 То блеск лучистый Стеллы темных глаз.

Поэт, полный религиозного чувства, прослеживает путь небес, подобно Тамусу, египетскому царю из диксоновского диалога; он идет по следам божественного в природе, как Бруно в *Eroici furori*. И если отношение к старому искусству может играть роль пробного камня, то Сидней упоминает о нем без враждебности. Указывая в “Щите поэзии”, почему поэзия запоминается легче, чем проза, он говорит:

... те, кто обучает искусству памяти, указывают, что нет для него ничего лучше хорошо знакомой комнаты, поделенной на множество мест; в прекрасном стихотворении каждое слово занимает свое естественное положение, каковое и помогает хорошо запомнить слово.⁶⁸

Эта адаптация локальной памяти указывает, что Сидней не пользовался методом рамистов для запоминания поэзии. Ноланец покинул страну в 1586 году, но его преемник продолжал преподавать искусство памяти. Сведения почерпнуты мной из “Алмазного Дворца Искусства и Природы” Хью Платта, опубликованного в 1592 году в Лондоне. Платт сообщает, что “Диксон Шотландский по-

⁶⁸ Sir Philip Sidney, *An Aologie for Poetrie*, ed. E. S. Shuckburgh, Cambridge University Press, 1905, p. 36.

следние годы преподавал в Англии искусство памяти, о котором написал темный и насыщенный фигурами трактат”.⁶⁹ Платт брал у Диксона уроки, на которых говорилось, что места следует запоминать группами по десять, и образы к ним должны быть активными и действенными, — процедура, которую “Мастер Диксон называл одушевлением *umbras (sic!)* или *ideas rerum memorandumum*”.⁷⁰ Один из примеров подобного одушевления *umbra* — “Беллона с широко открытыми горящими глазами, изображенная так, как ее обычно и описывают поэты”.⁷¹ Платт находит, что метод дал определенный результат, но вряд ли оправдал надежды, возлагавшиеся учителем на “великое и высокое искусство”. По-видимому, он усвоил простейшие формы техники запоминания, не ведая, что это классическое искусство, а принимая его за “искусство Мастера Диксона”. То есть Платт не был посвящен Диксоном в герметические тайны.

“Темный и насыщенный фигурами” трактат Диксона о памяти, где Гермес Трисмегист цитирует собственные книги, пользовался, видимо, широкой известностью. В 1597 году под названием “Тамус” он был перепечатан Томасом Бассоном, лейденским книгоиздателем; в том же году Бассон переиздал *Defensio* “Хэя Скепсия”.⁷² Мне неизвестно, что побудило Бассона переиздать эти работы. Он любил тайны, есть основания полагать, что он состоял в тайной секте, Семье любви.⁷³ Протекцию ему составил дядя Сиднея, граф Лестерский,⁷⁴ которому посвящено первое издание “темного и насыщенного фигурами” трактата. Генри Перси, девятый граф Нотумберлендский имел собственную копию “Тамуса”,⁷⁵ в Польше эту работу

⁶⁹ Platt, *Jewell House*, p. 81.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 82.

⁷¹ *Ibid.*, p. 83.

⁷² См. J. van Dorsten, *Thomas Basson 1555–1613*, Leiden, 1961, p. 79.

⁷³ *Ibid.*, p. 65.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 16.

⁷⁵ Manuscript catalogue at Alnwick Castle of the library of the ninth Earl of Northumberland.

приписывали Бруно.⁷⁶ Одной из интересных особенностей этой странной книги является то, что о ней с похвалой отзывается иезуит Мартин Дель Рио в своей книге, направленной против магии: “В опубликованном в Лейдене, не лишенном остроты и проницательности “Тамусе” Александр Диксон под псевдонимом Heius Scepsius защищается от ученого мужа из Кембриджа”.⁷⁷ Почему египетская “внутренняя запись” искусства памяти, о которой говорит Диксон, вызывает доверие у иезуита, тогда как учитель этого самого Диксона сожжен на костре?

В Венеции Джулио Камилло возводил свой Театр Памяти на виду у всех, хотя постройка представляла герметическую тайну. В особой обстановке английского Ренессанса герметизм искусства памяти менее открыт, он ассоциировался либо с теми, кто втуне симпатизирует католицизму, либо с тайными религиозными группами, или же с появляющимися розенкрейцерами и франкмасонами. Египетский царь и его “скепсийский” метод, противоположный методу греков и Сократа, может дать нам ключ ко многим секретам елизаветинской эпохи и к их историческому значению.

Мы видели, что дискуссия об искусстве памяти велась вокруг вопроса о воображении. Люди той эпохи оказались перед дилеммой: либо внутренние образы должны быть полностью вытеснены методом рамистов, либо их следует магическим способом обратить в единственное средство постижения реальности. Либо телесные подобию, созданные благочестием Средневековья, должны быть разрушены, либо их следует заменить величественными фигурами Зевксиса и Фидия, ренессансных художников фантазии. Не мучительность ли и безотлагательная необходимость разрешения этого конфликта вызвали появление Шекспира?

⁷⁶ See A. Nowicki, *Early Editions of Giordano Bruno in Poland*, The Book Collector, XIII (1964), p. 34.

⁷⁷ Martin del Rio, *Disquisitionum Magicarum, Libri Sex*, Louvain, 1599–1600, ed. 1679, p. 230.

Глава XIII

ДЖОРДАНО БРУНО: ПОСЛЕДНИЕ РАБОТЫ О ПАМЯТИ

Когда в 1586 году Бруно вернулся в Париж, переправившись через Ла-Манш вместе с Мовисьером, французским посланником, защитившим его от неприятностей в Англии, он нашел обстановку менее благоприятной для своего “секрета”, чем два года назад, когда он посвятил “Тени” Генриху III.¹ Теперь король был почти беспомощен перед крайней католической реакцией, возглавляемой фракцией Гиза и получающей поддержку от Испании. Накануне войн Лиги, которым предстояло свергнуть с престола короля Франции, Париж был полон страхов и слухов.

В охваченном тревогами и волнениями городе Бруно не побоялся выступить против парижских докторов с антиаристотелевской программой философии. Обращение его ученика, Жана Энкена (французского Александра Диксона, выступившего от лица Учителя) было направлено в адрес университетских докторов, собравшихся в Колеж де Камбре, чтобы его выслушать.² Это обращение было сходно с выступлением самого Бруно (в *Cena de la cenere*) против аристотелианцев Оксфорда. Философию живого универсума, наделенного божественной жизнью, философию гнозиса или постижения божественной природы, речь в Колеж де Камбре противопоставляла мертвой и пустой физике Аристотеля.

В то же время Бруно публикует книгу под названием *Figuratio Aristotelici phisici auditus*,³ научающую тому, как запоми-

¹ О втором визите Бруно в Париж см. *G. B. and H. T.*, p. 291 ff.

² *Cameroacensis Acroticus*, in *G. Bruno, Op. lat.*, I (I), p. 53 ff. Cf. *G. B. and H. T.*, p. 298 ff.

³ *Op. lat.*, I (IV), p. 137 ff. Книга вышла в Париже, “ex Typographia Petri

нать физику Аристотеля с помощью рядов мифологических образов памяти, которые должны быть включены в изящную систему памяти. Запоминание физики Аристотеля с помощью искусной памяти принадлежит доминиканской традиции — Ромберх в своем примечательном Своде памяти рассказывает следующую историю:

Молодой человек, почти неискушенный в этом искусстве(памяти), изобразил на стенах несколько на вид бессмысленных фигурок, с помощью которых он постигал *De auditu phisico* Аристотеля; и хотя его каракули не очень-то сходились с предметом, они помогли ему запомнить эту работу. Если такая малость все же помогла памяти, какую же помощь могут оказать знаки, если их основа подтверждена опытом и упражнением.⁴

В рассказе упоминается точное заглавие, которым Бруно называет компендий аристотелевской физики, *De auditu phisico*, и дан проект того, как этот трактат можно запомнить при помощи искусной памяти, что Бруно и задумал осуществить.

Мною намеренно употреблено выражение “задумал осуществить”, поскольку здесь есть небольшая особенность. Зачем Бруно понадобилось, чтобы мы запоминали мертвую и пустую физику Аристотеля? Почему нас не побуждают привлекать в память живые энергии божественного универсума с помощью магически оживленных образов? Возможно, однако, что книга написана как раз об этом. Мифологические фигуры следует использовать в качестве образов памяти: Олимпийское Древо, Минерва, Фетида — как материя, Аполлон — как форма, “великий Пан” — как природа, Купидон — как движение, Сатурн — как время, Юпитер — как перводвигатель и т. д.⁵ Эти формы, одушевленные магией божественных пропорций, могли бы вобрать в себя всю философию Бруно и служить имажинативными средствами ее постижения. Когда же мы видим, что система мест,⁶ по которым следует распределять образы (ил. 14с), это

⁴ Romberch, *Congestorium artificiose memorie*, p.7 verso — 8 recto.

⁵ *Op. lat.*, I (VI), p. 137 ff.

Cheuillot, in vico S. Ioannes Lateranensis, sub Rosa rubra”, и посвящена Пьеро Дель Бене, аббату Бельвильскому. О значимости этого посвящения см. *G. V. and H. T.*, p.303 ff.

одна из тех гороскопических диаграмм, что можно обнаружить в “Печатах”, становится понятно, что образы могли быть магически одушевлены и соединены с космическими силами. И действительно, связь этой книги с “Печатами” устанавливается в самом начале, когда читателю предлагается обратиться к “Тридцати Печатам” и выбрать оттуда наиболее подходящую — будет ли это Печать Живописца, или Скульптора, или же какая-то другая.⁷

Система памяти, посредством которой “изображается” физика, сама по себе противоречит этой физике. Книга представляет собой Печать — часть похода на парижских докторов, подобно тому как “Печати” в Англии являлись отдельной операцией в общем наступлении на докторов Оксфорда. Зевксис или Фидий, живописные или скульптурные образы, величественные и значительные образы памяти, демонстрируют бруновское понимание живого мира, путь постижения его через деятельность воображения.

Оставив Париж, Бруно странствует по Германии и останавливается в Виттенберге, где пишет несколько книг, среди которых — “Светильник тридцати Изваяний” (в дальнейшем, для краткости, мы будем называть ее “Изваяния”). Хотя почти достоверно известно, что эта неоконченная работа написана в 1588 году в Виттенберге, она не была опубликована при жизни Бруно.⁸ В “Изваяниях” он сам осуществляет то, что советовал сделать читателю в “Изображении”. Он останавливается на Печати Фидия Скульптора. Высящиеся в памяти мифологические изваяния, высеченные художником микеланджеловского духа, не просто выражают или иллюстрируют философию Бруно, они *есть* его философия, указывающая силе воображения путь постижения универсума. Каждая серия начинается “неизобразимым” понятием, затем следуют изваяния.

⁶ *Ibid.*, p.139.

⁷ *Ibid.*, p.136.

⁸ Книга *Lampas trigina statuarum* была переписана учеником Бруно, Джеромом Беслером и вошла в собрание Норрофских рукописей, которое впервые было издано в 1891 году (*Op. lat.*, III, p. I ff.) Cf. G. B. and H. T., p.307 ff.

В этих сериях представлена философская религия Бруно, религиозная философия. Неизобразимый Орк, или БЕЗДНА, означает бесконечное желание и тягу к божественной бесконечности, жажду бесконечности,⁹ как в *De l'infinito universo e mondi*. АПОЛЛОН изображается правящим своей колесницей, он стоит в ней обнаженный, его голову венчают солнечные лучи, это МОНАДА или ЕДИНОЕ,¹⁰ центральное солнце, к которому устремлены объединяющие усилия Бруно. Затем — САТУРН, размахивающий своим серпом, это Начало или Время. ПРОМЕТЕЙ, терзаемый коршуном, олицетворяет Причину действующую¹¹ (эти три изваяния объемлют собой предмет бруновской работы *De la causa, principio, e uno*). Натянувший свой лук СТРЕЛЕЦ есть направленность на объект,¹² (как в мистических озарениях *De gli eroici furori*). КЕЛУС означает естественное благо, явление законами природы, симметрию звезд, естественный порядок небес, устремленный к доброму началу,¹³ бруновский поиск следов божественного в *fabrica mundi*. ВЕСТА призвана означать моральное благо, то, что движет человеческое сообщество к благу, бруновское требование социальной этики и человеколюбия. С ВЕНЕРОЙ и ее сыном КУПИДОНОМ мы отыскиваем единящую силу любви, живой дух живого мира,¹⁴ как в бруновской религии Любви и Магии.

Одно из важнейших изваяний — МИНЕРВА. Она есть ум (*mens*), божественное в человеке, отображающее божественный универсум. Она есть память и припоминание и приводит к искусству памяти, одной из дисциплин религии Бруно. Она есть неотъемлемая связь человеческого разума с божественными и демоническими способностями и выражает веру Бруно в возможность установления подобных связей посредством ментальных образов. По ЛЕСТНИЦЕ МИНЕРВЫ мы поднимаемся от первого к последнему, собираем

⁹ *Op. lat.*, III, p. 16 ff.

¹⁰ *Ibid.*, p. 63–68.

¹¹ *Ibid.*, p. 68–77.

¹² *Ibid.*, p. 106–111.

¹³ *Ibid.*, p. 140–150.

¹⁴ *Ibid.*, p. 151 ff.

во внутреннем чувстве внешние виды, с помощью искусства¹⁵ упорядочиваем действия ума в единое целое, в чем выражается то исключительное значение, которое Бруно придавал искусству памяти.

От “Изваяний” я оставляю только самый минимум и лишь в малой степени передаю силу работы, описывая внешний вид фигур и их атрибуты. Это одна из наиболее впечатляющих книг Бруно, она совершенно ясно показывает, что он остается верен своему убеждению что Поэт, Философ и Художник суть одно. Во введении он утверждает, что не вносит ничего нового своей работой, но лишь частично возрождает великую античность, еще раз обращаясь

...к практикам и формам древних философских учений и учений первых теологов, которые стремились не столько скрыть тайны природы в типах и подобиях, сколько открыть и разъяснить их, разложив на ряды, в удобной и легко доступной для памяти форме. Мы с легкостью удерживаем чувственные, зримые и воображимые формы, нашей памяти приятны мифические повествования; следовательно, (с их помощью) мы оказываемся способны без труда созерцать и удерживать в памяти тайны, доктрины и поучения... как в природе мы наблюдаем чередование света и тьмы, также существует и чередование различных типов философии. Следовательно, не существует ничего нового... необходимо возвратиться к тем учениям по прошествии стольких веков.¹⁶

В этом отрывке три линии мысли Бруно соединяет в одну. Он ссылается прежде всего на теорию древних о том, что их мифы и сказки скрывают в себе истины естественной и моральной философий. *Mythologia* Наталиса Комеса — книга эпохи Ренессанса, в самой простой форме разъясняющая истины естествознания и морали, содержащиеся в мифах. Бруно знал эту работу и использовал ее в “Изваяниях”, хотя философия в них является его собственной. Он убежден, что мифы доставляют ему подлинную античную философию, оживление которой составляет его цель.

Его теория мифологии задействует память. Бруно преворачивает обычное представление о том, что древние скрывали тайны в мифах, утверждая, что, напротив, с их помощью они открывали и разъясняли истины, чтобы их легче

¹⁵ *Ibid.*, p. 140–150.

¹⁶ *Ibid.*, p. 8–9.

было запомнить. Затем слышится отголосок томистской и доминиканской теории искусства памяти, гласящей, что “sensibilia” легче удерживать в памяти, чем “intelligibilia” и поэтому мы можем использовать при запоминании, по совету Туллия, “телесные подобия”, поскольку они помогут нам направить дух на умопостигаемые вещи. Доминиканское воспитание помогает Бруно глубже усвоить томистскую направленность искусства на духовные и религиозные интенции. Мы скажем все об “Изваяниях”, если добавим, что они содержат “интенции”, последние выражают не только природную и нравственную истину, но и направленность к ней души. Хотя теория и практика памяти Бруно радикально отличались от памяти Аквината, именно благодаря религиозному употреблению образов памяти смог появиться бруновский способ обращения памяти в религиозную дисциплину.

Наконец, когда Бруно говорит о чередовании света и тьмы и о том, что теперь свет возвращается вместе с ним, он имеет в виду герметическую, или “египетскую” философию, и магическую религию египтян, которые, как сказано в герметической книге “Асклепий”, знали как создавать статуи богов, чтобы привлечь с их помощью небесные и божественные способности. Описание этих изваяний содержит множество магических и талисманых деталей.¹⁷ Камилло интерпретирует магию статуй “Асклепия” как магию художественных пропорций, и Фидия Скульптора следует, видимо, также воспринимать как “божественного” художника Ренессанса, вылепившего в памяти Бруно прекрасные изображения богов.

Таким образом, “Изваяния” наделены для Бруно тройной силой: как древние и подлинные высказывания античной и истинной философии и религии, возрождение которых составляет его цель; как образы памяти, направляющие волю на постижение этих истин; как образы искусной магической памяти, посредством которых Маг устанавливает связь с “божественными и демоническими способностями”.

Закономерно, что “Изваяния”, в качестве системы памяти, вплетены в целый комплекс работ о памяти. То, что одной из частей системы памяти “Изваяний” является система

¹⁷ См. *G. V. and H. T.*, p. 310.

памяти из “Изображения Аристотеля”, опровергающая философию последнего,¹⁸ подтверждается наличием в обеих этих работах одинакового набора мифологических фигур.

Мне думается, что “Тридцать Изваяний” должны вращаться на комбинаторных кругах Луллия. Завершенная система (как уже было сказано, рукопись не закончена) являла бы собой одну из самых настойчивых попыток Бруно соединить классическую память с луллизмом — на комбинаторные круги следовало поставить вместо букв образы. В Виттенберге Бруно написал несколько луллистских работ, с которыми, по-видимому, были связаны “Тридцать Изваяний”,¹⁹ — примечательно, что концепции, представленные в “Изваяниях”, основываются на *principia* и *relata* луллизма. Система тридцати вращающихся мифологических фигур использована в “Тенях” (ряды от Ликаона до Главка);²⁰ возможно, эта работа и послужила точкой, из которой развилась более целенаправленная система “Изваяний”.

Память — не единственная тема трактатов Бруно “Изображение” и “Изваяния”. Печати Зевксиса Живописца и Фидия Скульптора скрепляют память мифологическими образами, которые, во-первых, заключают в себе философию Бруно; во-вторых, направляют воображение и волю; в-третьих эти образы астрально или магически должны быть обращены в подобия магических статуй “Асклепия” и стягивать к личности небесные или демонические энергии.

Уильям Перкинс был абсолютно прав, рассматривая искусную память Бруно–Диксона в контексте их католико-протестантских разногласий по поводу отношения к образам, поскольку в то время Бруно как еретический маг имел возможность выводить свое искусство памяти из благочестивого употребления образов Средними веками, внутреннее и

¹⁸ Здесь мы можем говорить о предвосхищении того, как Френсис Бэкон впоследствии будет использовать мифологию в качестве средства выражения антиаристотелевской философии; см. Paolo Rossi, *Francesco Bacon*, Bari, 1957, p. 206 ff.

¹⁹ Названия этих работ, *De lampade combinatoria lulliana* и *De progressu et lampade venatoria logicorum*, очевидно, связаны с заглавием книги *Lampas triginta statutorum*. См. G. B. and H. T., p. 307.

²⁰ *Op. lat.*, II (I), p. 107. См. выше, с. 285, прим. 63.

внешнее иконоборство протестантов уже не позволяло существовать такой преемственности.

Последняя книга Бруно о памяти была и последней опубликованной его работой перед возвращением в Италию, заточением и неизбежно последовавшей смертью на костре. Приглашение из Венеции, которое он получил от человека, желавшего обучаться его секретам памяти, ускорило это возвращение. Следовательно, здесь Бруно в последний раз рассказывает о секретах памяти. Книга названа *De imaginum signorum et idearum compositione*,²¹ в дальнейшем мы условимся обозначать ее как “Образы”. Опубликована она была во Франкфурте, однако написана, вероятно, в Швейцарии, неподалеку от Цюриха, в замке Иоганна Генриха Хайнцеля, оккультиста и алхимика, у которого Бруно остановился и которому посвящена работа.

В книге три части. В третьей и последней содержится “Тридцать Печатей”. Как и в “Печатях”, опубликованных восемью годами ранее в Англии, здесь Бруно перебирает различные типы систем оккультной памяти. Большинство из них — те же самые, что и в английских “Печатях”, носят те же названия, но немецкие “Печати”, если это только возможно, еще более темны и непроницаемы. Некоторые из них описаны в стихах на латыни, и здесь встречаются переключки с незадолго перед тем опубликованными во Франкфурте латинскими поэмами.²² В позднейших “Печатях” присутствуют новые разработки, особенно при построении псевдо-математической, или “матетической” системы мест. Основное отличие немецких “Печатей” от английских в том, что они не приводят к “Печати Печатей”, возвещающей о религии Любви, Искусства, Матезиса и Магии. По-видимому, только в Англии Бруно так открыто говорил об этом в печатной работе.

“Тридцать Печатей” и поэма, опубликованная в Германии, составляют ту действительную точку, с которой следует начинать исследование влияния Бруно в Германии, точно

²¹ *Op. lat.*, II (III), p. 85 ff. Cf. *G. B. and H. T.*, p. 325 ff.

²² *De immenso, innumerabilibus et infigurabilibus; De triplici minimo et mensura; De monade numero et figura*. Образы этих стихотворных произведений имеют слишком сложную связь с “Изваяниями” и “Образами”, чтобы рассматривать ее здесь.

так же как английские “Печати” и тесно связанные с ними “Итальянские диалоги” организуют аналогичный центр. Моя книга в основном посвящена деятельности Бруно в Англии и последствий его пребывания там, поэтому я не буду здесь подробно останавливаться на “Тридцати Печатях” из третьей части “Образов”. Несколько слов, впрочем, следует сказать о первых двух частях этой книги, где Бруно вновь берется за свою извечную проблему образов и представляет новую систему памяти.

В первой части рассказывается об искусстве памяти, в котором (как и в искусствах “Теней” и “Цирцеи”, причем последнее перенесено в “Печати”) Бруно воспроизводит правила *Ad Herennium*, но в еще более таинственной форме, чем прежде. Кроме того, здесь он говорит не об искусстве, а о методе. “Мы устанавливаем метод не относительно вещей, но относительно значения вещей”.²³ Начинает он с правил образов: приводятся различные способы конструирования образов; образы вещей и образы слов должны быть живыми, броскими, вызывать эмоциональные аффекты, чтобы они могли проникнуть в сокровищницу памяти.²⁴ Упоминаются египетские и халдейские таинства, однако за всем многословием отчетливо просматривается структура трактата о памяти. Я думаю, что по большей части он основывается на трактатах Ромберха. Когда в главе об “образах слов” Бруно утверждает, что буква **O** может быть представлена сферой, буква **A** — лестницей или циркулем, **I** — колонной,²⁵ он попросту описывает словами один из наглядных алфавитов Ромберха.

Затем он переходит к правилам мест (это неверный порядок, правила мест должны идти первыми) и тут ткань трактата также явно прослеживается. Неожиданно его речь прерывается стихотворением на латыни, которое звучит само по себе весьма впечатляюще, но истолковать которое нам помогает Ромберх.

Complexu numquam vasto sunt apta locatis
Exigius, neque parva nimis maiora receptant.

²³ *Op. lat.*, II (III), p. 95.

²⁴ *Ibid.*, p. 121.

²⁵ *Ibid.*, p. 113.

Vanescit dispersa ampla de sede figura,
Corporeque est modico fugiens examina visus.
Sint quae hominem capiant, qui stricto brachia ferro
Exagitans nihilum per latum tangat et altum.²⁶

Что это может значить? Это правило, гласящее, что *loci* памяти не должны быть ни слишком велики, ни слишком малы, а последние две строки заключают в себе совет Ромберха: место памяти должно быть не выше и не шире, чем человек может достать руками, правило, которое Ромберх иллюстрирует (см. рис. 3).

В комплексе с искусством памяти в первой части “Образов” Бруно обрисовывает ужасающе сложную архитектурную систему памяти. Говоря “архитектурная”, я имею в виду, что в этой системе применяется последовательность комнат памяти, в каждой из которых должны располагаться памятные образы. Архитектурная форма обычна для классических искусств, но Бруно задействует ее совершенно необычным способом — комнаты располагаются по законам магической геометрии, а первоимпульс система получает свыше. В ней двадцать четыре “атрия”, в каждом — по девять мест, в которых размещены девять образов. Девять отделов атрия проиллюстрированы на страницах текста диаграммами. В системе также пятнадцать “полей”, каждое из которых делится на девять мест, и тридцать покоев (*cubicles*), что вводит эту систему в круг одержимости “тридцаткой”.

Каждому надлежит твердо усвоить себе ту основную идею, что все в этом нижнем мире может и должно быть запоминаемо с помощью образов представляемых здесь атриев, полей и покоев. Сюда следует поместить весь физический мир, все растения, камни, металлы, животных, птиц и т. д. (Бруно прибегает к своим энциклопедическим классификациям по алфавитным перечням, которые можно отыскать в книгах о памяти.) То же касается всякого искусства, науки, изобретения, известных людям, и всякой человеческой деятельности. Бруно заявляет, что те атрии и поля, которые он учит возводить, вместят в себя всякую вещь, ка-

²⁶ *Ibid.*, p. 188.

кую только можно выразить словом, познать или вообразить.

Нелегкая задача! Но мы уже сталкивались с подобной. Эта энциклопедическая система сходна с системой “Теней”, где все содержимое мира, все известные человеку искусства и науки должны располагаться на кругах, объемлющих центральный круг небесных образов. Ни я, ни читатель — не маги, но и нам, на худой конец, дано постичь общую идею: весь материал, который в системе “Теней” располагался на кругах изобретателей и на остальных, объемлющих центральный магический круг образов, теперь распределяется по комнатам памяти. Архитектурные “Печати” наполнены соответствиями, ассоциативными порядками, как мнемоническими, так и астральными.

Но где же небесная система, благодаря которой только и может заработать энциклопедическая система памяти? О ней рассказывается во второй части “Образов”.

Во второй части²⁷ появляются двенадцать величественных фигур, или “принципов”, о которых говорится, что они суть причины всех вещей, лежащих под “невыразимым и неизобразимым *Optimus Maximus* (Высшим Благом)”. Это ЮПИТЕР (с Юноной), САТУРН, МАРС, МЕРКУРИЙ, МИНЕРВА, АПОЛЛОН, ЭСКУЛАП (с Цирцеей, Арионом, Орфеем), СОЛНЦЕ, ЛУНА, ВЕНЕРА, КУПИДОН, ТЕЛЛУС (с Океаном, Нептуном, Плутонем). Все это — небесные фигуры, великие изваяния небесных богов. Основным этим фигурам Бруно приводит в соответствие множество талисманов и магических образов, помогающих душе черпать из бездн свои силы. В другой моей книге²⁸ уже был проанализирован этот ряд и связанные с ними образы, и отмечалось, что Бруно здесь прилагает талисманную магию Фичино к образам памяти, вероятно, для того чтобы собрать особо сильные влияния Солнца, Юпитера и Венеры в Магической личности, каковой он надеялся стать. Фигуры небесной системы “Образов”, внутренние изваяния, магически принимают влияния звезд.

²⁷ *Ibid.*, p. 200.

²⁸ См. *G. V. and H. T.*, p. 326 ff.

Как сочетаются две системы “Образов” — комнаты памяти первой части и небесные фигуры второй?

Скорее всего, в диаграмме на ил. 14 представлена та Печать, в которой выражено целое системы. О структуре ее мы уже говорили — это двадцать четыре атрия, комнаты памяти, заполненные местами и образами. Каждый отдельный атрий и общий их план сориентированы по сторонам света. Круг, объемлющий магический квадрат всех комнат памяти означает, я думаю, небо. На него должны наноситься небесные фигуры и образы, это циклическая система небесного одухотворения, единения, организации бесконечного многообразия нижнего мира, который запоминается в местах и образах данной системы памяти.

Диаграмма должна, кроме того, воспроизводить строение памяти всей системы “Образов” в целом, круг небес со вписанным в него квадратом, объемлющее верхний и нижний миры строение, в котором мир как целое запоминается свыше, с единящего, организующего небесного уровня. Возможно, что эта система выполняет указание 12-й Печати из “Печатей”, где Бруно говорит, что ему “известна двойственная картина памяти”²⁹: одна есть небесная память с астральными образами, другая — “ради нужд наставления”. В данной системе должны применяться обе “картины” одновременно, здесь сочетаются небесная циклическая система с системой-квадратом, составленная из комнат памяти.

Формы классической архитектурной памяти, весьма упрощенные и адаптированные к эпохе Ренессанса, представлены в Городе Солнца Кампанеллы. *Citta del Sole*³⁰ является, прежде всего, утопией, описанием идеального города, религия которого — солнечный или астральный культ. Город имеет форму круга, а круглый храм в его центре расписан изображениями небесных звезд, связанных с земными вещами. Дома города образуют циклические стены, или *giri*, сходящиеся к центральному кругу, внутри которого распо-

²⁹ См. выше, с. 316.

³⁰ *Citta del sole* была написана Кампанеллой примерно в 1602 году, когда он пребывал в застенках инквизиции в Неаполе. Впервые эта книга была опубликована в латинском ее варианте в 1623 году. О близости “Города Солнца” с идеями Бруно см. *G. B. and H. T.*, p. 367 ff.

ложен храм. На стенах изображены все математические фигуры, все звери, птицы, рыбы, металлы и т. д; все изобретения человека и все искусства; на самом же внешнем круге, или стене, расставлены скульптурные изображения великих людей, выдающихся нравственных и религиозных подвижников и основателей религий. Здесь нам представлена разновидность энциклопедического проекта универсальной системы памяти со структурой, организованной по небесному образцу, уже хорошо нам знакомой по работам Бруно. Кампанелла сам не раз повторял, что его Город Солнца, или модель такового, будет полезна “локальной памяти” для того, чтобы как можно скорее постичь весь “мир, который читается как книга”.³¹ Ясно, что Город Солнца, если его использовать в качестве “локальной памяти”, являл бы чрезвычайно упрощенный вариант ренессансной системы памяти, в которой классический принцип запоминания мест в строениях обретает вселенский масштаб, что обычно для Ренессанса.

И если Город Солнца, утопический город, основанный на астральной религии, принимать за систему памяти, то ее полезно будет сравнить с бруновскими системами в “Тенях” и в “Образах”. Она значительно проще, поскольку жестко привязана к городу, как и система Камилло, статично располагающаяся в Театре, и не создает чудовищных сложностей бруновских систем. И все же, если мы сопоставим “Alta Astra” круглого, расположенного в центре, алтаря системы “Образов” с круглым храмом в центре Города Солнца, определенное, основополагающее сходство в “локальной памяти”, задуманной Бруно и Кампанеллой (оба они — воспитанники доминиканского монастыря в Неаполе), будет очевидно.

“Мыслить, значит созерцать в образах”, еще раз говорит в “Образах” Бруно, ложно истолковывая слова Аристотеля.³² Нигде больше его ошеломляющая поглощенность воображением не проступает с такой силой, как в этой послед-

³¹ См. Tomaso Campanella, *Lettere*, ed. V. Sampanato, Bari, 1927, p. 27, 28, 160, 194; см. также L. Firro, *Lista dell'opere di Tomaso Campanella*, *Rivista di Filosofia*, XXXVIII (1947), p. 213–229.

³² *Op. lat.*, II (III), p. 103; cf. *G. B. and H. T.*, p. 335.

ней его работе, где все его системы сплавлены в невероятно сложный конгломерат, организованный вокруг размышлений об образах. Работая с двумя традициями использования образов, мнемонической и талисманной, магической, он бьется — в своей системе посылок — над проблемой, которая до сих пор не решена ни в одной системе.

“О составлении образов, знаков и идей” — так называется его книга, и под “идеями” Бруно здесь, как и в “Тенях”, понимает магические или астральные образы. В первой части “Образов” он обсуждает и создает образы памяти, руководствуясь традиционными правилами памяти; во второй части обсуждаются и создаются “идеи”, талисманные образы, изображения звезд в виде магических изваяний; здесь Бруно пытается создать такие образы, которые играли бы роль проводников, связующих душу с магическими силами. С одной стороны, он “талисманизирует” мнемонические образы, с другой — придает мнемонические свойства талисманам, “составляет” талисманы в соответствии с собственными задачами. Две традиции придания образам силы — традиция памяти, где образы должны нести эмоциональный заряд и вызывать аффекты, и магическая традиция наделяния талисманов астральными, космическими силами — у Бруно сливаются в единой мысли, когда он трудится над составлением образов, знаков и идей. Гений присутствует в этой поистине блестящей книге; высшего напряжения достигает стремление решить проблему, которая, по убеждению Бруно, по значимости превосходит всякую другую, — как организовать душу через воображение.

Убеждение в том, что существуют внутренние образы, которые ближе к реальности, чем объекты внешнего мира, что реальность ухвачена и единое видение достигнуто, лежит в основании всей работы. Образы, увиденные в свете внутреннего солнца, слиты друг с другом и встроены в созерцание Единого. Религиозный импульс, подвигнувший Бруно к созданию доселе невиданного учения о памяти, нигде не проявляется с такой очевидностью, как в “Образах”. Ужасающая сила “духовных интенций”, направленных им на внутренние образы, эта сила унаследована от прошедшего средневековую трансформацию классического искусства,

преображенного Ренессансом в Искусство — одну из дисциплин герметической или “египетской” религии.

По возвращении в Италию, Бруно, может быть, успел дать еще несколько уроков в Падуе и Венеции, но когда в 1592 году он оказался в подземельях инквизиции, его удивительная карьера была закончена. Возможно, это просто совпадение, хотя выглядит скорее курьезно, но как только Бруно исчез, появился другой учитель памяти, странствовавший по Бельгии, Германии, Франции. И хотя ни Ламберту Шенкелю, ни его ученику, Иоганну Пеппу, не удалось подняться до уровня Бруно, они заслуживают внимания, поскольку давали уроки памяти после Бруно, и им было кое-что известно о бруновской версии искусной памяти.

Ламберт Шенкель (ок. 1547—1603)³³ был, в общем-то, знаменитой в свое время личностью, он снискал известность публичной демонстрацией силы своей памяти и опубликованными работами. Родом он был, по-видимому, из католических Нидерландов, а учился в Лувене; его первая книга о памяти, *De memoria*, вышла в 1593 году в Дуэ и, по всей вероятности, была встречена с одобрением в этом мощном католическом центре контрреформационной деятельности.³⁴ Однако вскоре по поводу его персоны, вероятно, возникли сомнения, и он был обвинен в причастности к магии. Шенкель назначал плату за свои уроки, и тот, кто желал постичь его секреты памяти, должен был вступить с ним в личное общение, поскольку, по его словам, написанные им книги не раскрывают этих секретов полностью.

Основная работа Шенкеля о памяти, *Gazophilacium*, была опубликована в Страсбурге в 1610 году, а во французском переводе вышла в 1623 году в Париже.³⁵ По большей части

³³ О Шенкеле см. статью в *Biographie universelle, sub. nom.*, и *Encyclopaedia Britannica*, статья “Мнемоника”; Rossi, *Clavis universalis*, p. 128, 154–155, 250.

³⁴ По-видимому, в католических Нидерландах проявляли живой интерес к искусству памяти, судя по страстной речи, посвященной искусству Симонида, которая в 1560 году была произнесена в Лувене и в 1561 году опубликована как N. Mameranus, *Oratio pro memoria et de eloquentia in integrum restituenda*, Brussels, 1561.

³⁵ L. Schenkel, *Le Magazin des Sciences*, Paris, 1623.

она повторяет сказанное в напечатанной ранее *De memoria*, хотя и содержит усовершенствования и дополнения.

Читая *Gazophilacium*, мы находимся в русле учебников по памяти типа изданий Ромберха и Росселия, а также замечаем, что Шенкель сознательно стремится присоединиться к доминиканской меморативной традиции путем постоянных ссылок на Фому Аквината как на великого знатока памяти. В первой части книги он рассказывает о долгой истории искусства памяти, перечисляя все обычно упоминаемые имена: Симонида, Метродора из Скепсиса, Туллия и т. д., из современников — Петрарку и остальных, к обычному списку имен современников он добавляет много других, которые связывает с искусностью в памяти, среди них — Пико делла Мирандола. Свои положения Шенкель подтверждает ссылками, и его книга может представлять действительную ценность для современного историка искусства памяти, который, если составит себе труд проследить отсылки Шенкеля, получит богатый, интересный материал.

В учении Шенкеля, в общем, нет ничего необычного, это в основе своей классическое искусство, в нем приводятся диаграммы комнат с местами памяти и длинные ряды образов. То, чему учит Шенкель, вполне можно назвать рациональной мнемотехникой, хотя формы ее и выработаны трактатами о памяти. Однако он очень часто упоминает о довольно подозрительных авторах, таких, например, как Тритемий.

У Шенкеля был ученик и подражатель, Иоганн Пепп, работы которого о памяти заслуживают пристального взгляда, поскольку он, что называется, выпускает кота из мешка. По своему собственному выражению, он “раскрывает Шенкеля”, то есть открывает секреты оккультной памяти, скрытые в книгах учителя. Эта цель обозначена и в заглавии его книги, *Schenkelius detectus: seu memoria artificialis hactenus occultata*, опубликованной в 1617 году в Лионе. В последующих двух публикациях³⁶ он продолжает доброе дело “раскрытия Шенкеля”. Болтун Пепп называет имя, которое у Шенкеля

³⁶ *Eisagoge, seu introductio facilis in praxim artificiosae memoriae*, Lyons, 1619; *Crisis, iani phaosphori, in quo Schenkelius illustratur*, Lyons, 1619.

нельзя встретить, — Jordanus Brunus,³⁷ и раскрываемые им секреты чем-то напоминают учение Бруно.

Пепп тщательно проштудировал работы Бруно, особенно “Тени”, которые он несколько раз цитирует.³⁸ Его длинный перечень магических образов, применяемых в качестве памятных, очень сильно напоминает перечень в “Образах”. В искусстве памяти, говорит Пепп, сокрыты философские таинства.³⁹ В его небольших по объему книжках нет философской и созерцательной силы Бруно, но в одном замечательном пассаже он дает наиболее ясное из обнаруженных мною указаний на то, как тексты по классической и схоластической памяти можно приспособить к герметическому созерцанию порядка универсума.

Прочитывая то место из *Summa* Аквината, где содержится известная трактовка памяти (II, 2,49), и особо отметив, что Фома говорит о порядке в памяти, он тут же приводит цитату из “пятого поучения Трисмегиста в Поймандре”. В его распоряжении находится фичиновский *Pimander*, латинский перевод *Corpus Hermeticum*, в пятой книге которого говорится о “Боге явленном и неявленном”. Это — восторженная речь о вселенском порядке, раскрывающем Бога, и о герметическом опыте созерцания этого порядка, в котором раскрывается Бог. Затем он переходит к “Тимею” и к *De oratore* Цицерона, где говорится, что установление порядка — это лучшая помощь памяти, и далее к *Ad Herennium* (этот трактат Пепп все еще приписывал Цицерону), где искусство памяти понимается как определенный порядок мест и образов. Наконец, он возвращается к правилу Аристотеля и Фомы, гласящему, что частое размышление укрепляет память.⁴⁰ В этом пассаже демонстрируется переход от мест и образов искусной памяти к порядку универсума, экстатически постигаемому в качестве религиозного опыта “Трисмегиста”. Последовательность цитат и идей указывает на цепочку рассуждений, в которой

³⁷ То, что Пепп упоминает о Бруно, отмечает Росси, в *Clavis universalis*, p. 125.

³⁸ *Eisagoge*, p. 36–113; *Crisis*, p. 12–13 etc.

³⁹ *Schenkelius detectus*, p. 21.

⁴⁰ *Crisis*, p. 26–27.

места и образы Туллия и томистской искусной памяти становятся техникой запечатления в памяти вселенского миропорядка. Или, другими словами, показывается, как технические приемы искусной памяти обращаются в магико-религиозные технические приемы оккультной памяти.

Этот секрет Ренессанса Пепп все еще открывает в начале XVII века, хотя пятый трактат Трисмегиста цитировал Камилло в *L'Idea del Teatro*.⁴¹ До Пеппа он дошел благодаря Джордано Бруно.

Шенкель и его неблагоприятный ученик подтверждают наше предположение, что уроки преподавания памяти, затрагивающие ее оккультную сторону, могут стать прекрасной проводящей средой для герметического религиозного движения, или основой для герметической секты. Они также показывают нам, от противоположного, чем гений и сила воображения Бруно наполняют материал, который, когда к нему обращаются Шенкель и Пепп, снова опускается до уровня трактатов о памяти. Нам открывается облик великого художника Ренессанса, который созидает в памяти скульптурные изваяния, вливает энергию философской мощи и религиозного озарения в фигуры своего космического воображения.

Что можем мы сказать об этой серии превосходных работ, вышедших из-под пера Джордано Бруно? Все они спаяны, неразрывно соединены одна с другой. “Тени” и “Цирцея” во Франции, “Печати” в Англии, “Изображение” во время второго посещения Франции, “Изваяния” в Германии, последняя опубликованная работа, “Образы”, — перед роковым возвращением в Италию — быть может, все это следы шествия по Европе пророка новой религии, зашифровавшего свою весть кодом памяти? Не были ли все эти запутанные наставления, эти различные системы памяти только частоколом, возведенным, чтобы отпугнуть профанов, но указать посвященным, что за всем этим стоит “Печать Печатей”, герметическая секта, возможно, даже политико-религиозная организация?

В другой своей книге я уже обращала внимание на слухи о том, будто бы Бруно организовал в Германии секту

⁴¹ См. выше, с. 204. На это указывал также Александр Диксон.

“джорданистов”,⁴² и высказывала предположение, что речь здесь, возможно, идет о розенкрейцерах, тайном братстве Креста и Розы, которое заявило о себе в XVII веке в Германии, опубликовав манифест; о них известно настолько мало, что некоторые ученые склонны утверждать, что их никогда и не было. Существовала ли какая-нибудь связь между легендарными розенкрейцерами и зарождавшимся тогда франкмасонством, которое, как некая организация впервые заявило о себе в 1646 году в Англии, когда Элиас Эшмол был произведен в масоны — вопрос также таинственный. Во всяком случае, взгляды Бруно были распространены и в Англии и в Германии, и ключ к географии его путешествий можно искать как у розенкрейцеров, так и у масонов.⁴³ Происхождение масонства покрыто тайной, хотя предположительно оно берет начало от средневековых гильдий “действующих” каменщиков, или действительных строителей. Но никто пока не смог объяснить, как “действующие” гильдии развились в “созерцательное” масонство, символически использовавшее в своих ритуалах архитектурную образность.

Эти темы превратились в поле чудес для буйной фантазии некритичных авторов. Со временем они должны быть исследованы с применением подлинно исторических и критических методов, и кажется, что это время приближается. В предисловии к одной книге о становлении масонства утверждается, что история масонства должна рассматриваться не как нечто самодовлеющее, но как ветвь социальной истории, этот особый институт и идеи, лежащие в его основе, надлежит “исследовать и описывать теми же способами, что и историю других институтов”.⁴⁴

В других же недавно появившихся книгах об этом предмете требования к точности исторического исследования выполняются, но авторы этих работ оставляют неразрешенной проблему возникновения “спекулятивного” масонства и его символики колонн, арок и других архитектурных деталей, а также геометрической символики —

⁴² См. *G. B. and H. T.*, p. 312–313, 320, 345, 411, 414.

⁴³ *Ibid.*, p. 274, 414–416.

⁴⁴ Douglas Knoop, G. P. Jones, *The Genesis of Freemasonry*, Manchester University Press, 1947, preface, p. v.

структуры, в которой представлены моральная доктрина и мистическое видение божественной архитектуры университета.

Я думаю, что помочь в решении этой проблемы может история искусства памяти и что ренессансная оккультная память, как мы ее видели в Театре Камилло и учении Джордано Бруно, может быть подлинным источником герметического мистического движения, в котором не реальная архитектура “действительного” масонства, но образная, или “спекулятивная”, архитектура служила средством обучения искусству памяти. Тщательное изучение символики розенкрейцеров и Свободных масонов в конечном итоге подтвердит правоту этой гипотезы. Подобное исследование лежит за пределами задач этой книги, но все же я попробую указать некоторые направления возможного поиска.

В предполагаемом манифесте розенкрейцеров, или *Fama* (1614), говорится о мистических *rotae*, колесах, и о сакральном “склепе”, стены, потолок и пол которого разбиты на отдели, и в каждом из них — по несколько изображений или высказываний.⁴⁵ Поскольку упоминания о франкмасонах появляются гораздо позже, для сравнения может быть использована масонская символика конца семнадцатого и восемнадцатого веков, и в особенности, видимо, та ветвь масонства, которая известна как “Королевская арка”. Некоторые печати, знамена и фартуки масонов “Королевской арки”, на которых изображены арки, колонны, геометрические фигуры и эмблемы, выглядят так, как будто принадлежат традиции оккультной памяти.⁴⁶ Поскольку эта традиция совершенно забыта, существует пробел в начальной истории масонства.

Преимущество этой гипотезы в том, что она устанавливает связь между позднейшими проявлениями герметической традиции в тайных обществах и основной традицией Ренессанса. Мы видели, что в раннем Ренессансе, когда Театр Камилло был широко известен, секрет Бруно являлся

⁴⁵ *Allgemeine und General Reformationen der gantzen weiten Welt. Beneben der Fama Fraternitas, des Lyblichen Ordens des Rosencreutztes*, Cassel, 1614.

⁴⁶ См. иллюстрации в книге Bernard E. Jones, *Freemasons' Book of the Royal Arch*, London, 1957.

секретом более или менее открытым. Секрет этот состоял в единстве герметических установок и техник искусства памяти. В начале XVI века он естественным образом воспринимался как часть ренессансной традиции, как и “неоплатонизм” Фичино и Пико, распространившийся от Флоренции до Венеции. Необычайное по силе влияние герметических книг на то время заставило человеческие умы обратиться к *fabrica mundi*, к божественной архитектуре мира как объекту религиозного почитания и источнику религиозного опыта. В конце XVI века, в гнетущих политических и религиозных условиях беспокойного времени, в котором выпало жить Бруно, “секрет” вынужден уходить все глубже и глубже в подполье, но видеть в Бруно единственно лишь представителя тайных обществ (хотя не исключено, что он был таковым) — значило бы упускать цельный смысл его деятельности.

Ибо его тайна, герметический секрет, была тайной всего Ренессанса. Путешествуя из страны в страну со своей “египетской” миссией, Бруно был проводником Ренессанса в его поздних, но особенно интенсивных формах. Этот человек был преисполнен творческой энергией Ренессанса. Его космическое воображение создавало многочисленные формы, и, когда он воссоздавал их в литературных произведениях, работа духа обретала формы жизни. Объективирует ли он в искусстве создаваемые им в памяти изваяния или магические фрески созвездий, которые он изображает в *Spaccio della bestia trionfante*, — перед нами предстает дух великого художника. Но это было предназначением Бруно — рисовать и ваять внутри, учить, что художник, поэт, философ суть одно, поскольку мать муз — Память. Ничто не проявляется вовне, что не было сначала оформлено внутри, а значит, важнейшая работа — внутренняя.

Мы видим, что неисчерпаемая сила создающих образов, о которых говорится в искусствах памяти, соотносится с общеренессансной творческой силой воображения. Однако как быть с досадной особенностью этих искусств — вращающиеся круги системы “Теней” обременены не общим, но детальным описанием природного и человеческого миров, и уж совсем ужасающа переполненность комнат памяти в “Образах”. Не возведены ли эти системы лишь для

того, чтобы передать правила и ритуалы тайных обществ? Или, если Бруно действительно делал все это всерьез, быть может, это работы сумасшедшего?

Нет сомнений, я думаю, в том, что элемент патологии присутствует в страсти к созданию систем, неотъемлемой чертой облика Бруно. Но какое неукротимое желание добыть метод светится в этом безумии! Магия памяти Бруно в корне отлична от бездвижной магии *Ars notoria*, которая требует лишь пристального созерцания магических *notae* и произнесения заклинаний. С нескончаемым усердием Бруно прибавляет круг за кругом, заполняет комнату за комнатой. С неиссякаемым упорством он создает бесчисленные образы, которые организуются в системы; возможности систематизации бесконечны, и все они должны быть испробованы. Все это может быть названо “научной жилкой”; оккультный план здесь занимает место, на которое придет метод следующего столетия.

Ведь если память была матерью муз, она должна была стать также и матерью метода. Рамизм, луллизм, искусство памяти — все эти запутанные конструкции, составленные из тех способов запоминания, которые заполнили собой конец XVI и начало XVII столетий, знаменуют собой наступление эпохи поиска метода. Увиденное в свете этого ширящегося поиска, или даже погони, безумие систем Бруно оказывается не так велико, как бескомпромиссная решимость найти метод, без которого, кажется, невозможно уже обойтись.

Завершая попытку систематического осмысления работ Бруно, отмечу, что я вовсе не претендую на окончательное их понимание. Когда будущие исследователи больше узнают о почти не изученном еще предмете нашей книги, станет возможным более полное, чем удалось мне, понимание этих необычных работ. Я попыталась в качестве необходимого предварительного условия понимания установить их некоторый исторический контекст. Средневековое искусство памяти с его религиозными и этическими ассоциациями Бруно трансформировал в оккультные системы, которые, как мне представляется, имеют тройную историческую соотнесенность. Они развивают оккультную память Ренессанса, ориентируясь, возможно, на тайные общества. В них во всей

полноте сохраняется художественная и имажинативная энергия Ренессанса. Наконец, они предвещают роль, которую искусству памяти и луллизму назначено было сыграть в появлении научного метода.

Но никакое исследование деятельности или влияний, никакой исторический или психологический анализ не окажутся достаточными для того, чтобы постичь значение Джордано Бруно или дать однозначную характеристику этому удивительному человеку, Джордано Бруно, Магу Памяти.

Глава XIV

ИСКУССТВО ПАМЯТИ И ИТАЛЬЯНСКИЕ ДИАЛОГИ БРУНО

Искусство памяти, как его понимал Бруно, неотделимо от его мышления и религии. Философия — это магическое видение природы, дающее возможность вступить с ней в единство, а искусство памяти воссоздано Бруно таким образом, что оно стало средством установления такого единства. Оно являлось внутренним стержнем его религии, инструментом при помощи которого следовало постигать и удерживать в собранном состоянии мир явленного. Подобно тому как в Театре Камилло оккультная память принималась за источник магической силы риторики, Бруно стремился наполнить свои слова особой силой. Он жаждал не только созерцать, но и воздействовать на мир, как о том говорится в стихотворной ли, в прозаической форме его герметической философии природы и герметической или “египетской”, религии, которая открывала для него возможность такого воздействия, и о скором возвращении которой он пророчествовал в Англии. Поэтому мы вправе ожидать, что следы оккультной памяти, знакомой нам по его работе о памяти, мы найдем и в других его работах, в том числе и в наиболее широко известной его книге прекрасных диалогов, написанных им по-итальянски¹ в доме французского посланника в Лондоне, посреди живо описанных им событий.

В *Gena de le ceneri* или “Ужин в первую среду Великого Поста”, книге, вышедшей в 1584 году в Англии, описан визит Бруно в Оксфорд и столкновение с оксфордскими профес-

¹ Как указывалось выше (см. с. 364), мы не рассматриваем латинских стихотворных произведений Бруно, опубликованных в Германии, связь которых с системами памяти немецкой версии “Тридцати Печатей” еще предстоит проследить.

сорами по поводу его фичиновской или магической версии гелиоцентризма Коперника.² В диалогах описывается путешествие по улицам Лондона. Прогулка начинается от здания французского посольства, которое располагалось тогда на Батчер Роу, улице, выходящей к Стренду приблизительно в том месте, где сейчас находится Лоу Кортс и тянувшейся дальше, к дому Фульке Гревиле, который, как говорят, побудил Бруно представить свои взгляды на гелиоцентризм. Судя по описанию, вся прогулка происходила неподалеку от Уайтхолла.³ Бруно со своими друзьями должны были, отправившись из здания посольства, прибыть в дом, где, как ожидалось, состоится таинственный “Ужин в среду”, название которого стало названием его книги.

Поскольку Джон Флорио и Мэтью Гвинн⁴ зашли за Бруно в посольство значительно позже, чем тот их ожидал, все отправились уже после захода солнца, по темным улицам. Когда они выбрались на главную улицу, ведущую от Батчер Роу к Стренду, они решили свернуть к Темзе и продолжить прогулку на лодке. Длительное время сотрясая воздух призывами “весло, весло!”, наконец, они докричались до двух старых лодочников на ветхой, дающей течь лодке. После препирательств об оплате, лодка с пассажирами, наконец, отчалила, подвигаясь крайне медленно. Бруно и Флорио оживляли поездку, распевая стихи из *Orlando furioso* Ариосто. Ноланец выводил “Oh feminil ingegno”, ему вторил Флорио с собственным переводом “Dove senza mi, dolce mia vita”: “Мечтаешь о любви его”.⁵ Лодочники потребовали, чтобы все высадились, хотя до назначенного места было еще далеко. Компания очутилась в темном и грязном переулке, в окружении мрачных, высоких стен. Ничего не оставалось ,

² См. *G. B. and H. T.*, p. 235 ff.

³ Дом Гревилле в действительности располагался в Холборне. Мы уже высказывали предположение, что он мог снимать жилье неподалеку от Уайтхолла, или же Бруно действительно имел в виду дворец. См. W. Boulting, *Giordano Bruno*, London, 1914, p. 107.

⁴ Bruno, *Dialogi italiani*, ed. Aquileccha, p. 26–27. О том, что именно Флорио и Гвинн заходили за Бруно в посольство, ясно сказано в первоначальном варианте этого отрывка; см. Bruno, *La Cena de le ceneri*, ed. Aquileccha, Turin, 1955, p. 90, note.

⁵ *Dialogi italiani*, p. 55–56.

как выбираться, чем они и занялись, проклиная все на каждом шагу. Наконец, они опять вышли к “la grande ed ordinaria strada” (Стренду), совсем неподалеку от той точки, с которой они отправились вниз по реке. Лодочная интерлюдия не привела ни к чему. Теперь уж пришлось задуматься о провале всей экспедиции, но философ вспомнил о своей миссии. Стоящая перед ним задача тяжела, трудна, но не невыполнима. “Человек выдающегося духа, хранящий в себе героическое и божественное, одолеет вершины трудностей и выйдет из самых тяжелых обстоятельств с пальмой бессмертия. И пусть тебе никогда не занять пьедестала и не получить приза, не прекращай состязания”.⁶ Друзья решили проявить настойчивость и двинулись по набережной в сторону Чаринг Кросс. На сей раз им пришлось повстречаться с развязными компаниями и “неподалеку от пирамиды рядом с большим особняком, где пересекаются три улицы” (Чаринг Кросс), Ноланец получил тумак, на который ответил: “Tanchi, maester” — все, что он знал по-английски.

Но вот они добрались. Посуетившись, наконец, расселись. Во главе стола сидел вельможа, имя которого не было названо (вероятно, это был Филипп Сидней); справа от Флорио устроился Гревилле, слева — Бруно. Сразу за Бруно сидел Торкватто, один из тех докторов, с кем ему предстояло вести диспут; другой, Нундинно, сидел напротив. Прогулку трудно было назвать освежающей. Рассказ о пережитых приключениях прервал Бруно, приступивший к изложению своей новой философии, разъяснению герметического восхождения сквозь сферы к несущему освобождение видению всей необъятности космоса, а также к интерпретации гелиоцентризма Коперника, который, будучи “лишь математиком”, не осознал всецело значимости своего открытия. За ужином Бруно диспутировал с двумя докторами—“педантами” о том, является ли Солнце центром, или же нет; царило взаимное непонимание; “педанты” настаивали на доказательствах, Бруно же был излишне резок. Последнее слово взял философ, который, противореча Аристотелю, но в согласии с Гермесом Трисмегистом утверждал, что земля движется, поскольку она наделена жиз-

⁶ *Ibid.*, p. 63.

нию. Позднее Бруно скажет инквизиторам, что ужин на самом деле происходил в здании французского посольства.⁷ Так что же, вся прогулка по Лондону и Темзе выдумана? Я думаю, что именно так. Путешествие, передвижение — нечто, свойственное природе оккультной системы памяти; задействуя ее, Бруно вспоминает темы дебатов, происходивших на ужине. “К последнему римскому месту у вас есть возможность прибавить первое парижское”, — говорит он в одной из книг о памяти.⁸ В *Cena de le ceneri* он описывает “лондонские места”, Стренд, Чаринг Кросс, Темзу, французское посольство, дом в Уайтхолле, за которыми следует память, вспоминая темы дебатов о Солнце, имевших место на ужине, темы, которые определенно имеют оккультное значение, и связаны с тем, что возвещает Солнце Коперника — с возвращением магической религии. Перед рассказом об ужине и событиях, ему предшествовавших, Бруно взывает к памяти, прося помочь ему:

И ты, Мнемозина моя, чье искусство скрыто за тридцатью печатями и заточено в темнице теней идей, позволь моему уху коснуться голо-са твоего.

Несколько дней назад к Ноланцу прибыли двое посланников от господина, состоящего при дворе. Они известили его, что господин этот весьма желает побеседовать с ним, с тем чтобы услышать защиту коперниканской теории и другие парадоксы, входящие в его новую философию.⁹

Затем следует изложение его “новой философии”, перемежаемое рассказом о путешествии на “ужин” и споре с “педантами” о Солнце. Упоминание “Печатей” и “Теней” в начале повествования, как видно, подтверждает мою точку зрения. Тому, кто желает знать, какой тип риторики происходит из оккультной памяти, следует обратиться к *Cena de le ceneri*. Этот вид магической риторики имел немалые последствия. Большая часть легенды XIX столетия о Бруно — мученике современной науки и коперниканской теории, разорвавшем путы средневекового аристотелизма, покоится на риторических пассажах *Cena*, повествующих о ко-

⁷ *Documenti della vita di Giordano Bruno*, ed. Spampanato, p. 121.

⁸ См. выше, с. 313.

⁹ *Dialogi italiani*, p. 26.

перниканском Солнце и о герметическом восхождении сквозь сферы.

Cena de le ceneri — пример того, как процедуры искусства памяти развиваются в литературный труд. Ведь *Cena* это, конечно же, не система памяти; это ряд диалогов, где участвуют живые и ярко охарактеризованные персонажи, философ, педанты и другие, где рассказывается история о прогулке на ужин и о том, что произошло по прибытии. Здесь есть и сатира, и комические приключения. Здесь, помимо всего, присутствует драма. В Париже Бруно написал комедию, *Candelaio*, или “Носильщик светильников”, и в ней заметен немалый драматический талант, ростки которого Бруно ощутил еще в Англии. Поэтому в *Cena* мы наблюдаем, как возможно преобразование искусства памяти в литературу, как улицы, заполненные местами памяти, заполняются теперь персонажами, становясь декорациями драматической сцены. Влияние искусств памяти на литературу — практически незатронутый предмет изучения. *Cena* — великолепный образец изобразительной литературы, связь которой с искусством памяти несомненна.

Еще одна интересная особенность — использование в мнемонике аллегории. Совершая свой путь по местам памяти к мистическому объекту, ищущие встречаются с различными препятствиями. Желая сберечь время, они нанимают старую скрипучую лодку, но это отбрасывает их туда, откуда они вышли, и, что еще хуже, они оказываются в грязном темном переулке с высокими глухими стенами. Вернувшись на Стренд, они, ценой огромных усилий, пробираются к Чаринг Кросс, где попадают под удары и ругань бездушных масс звероподобных людей. Когда они прибывают, наконец, на ужин, их ожидает множество формальностей из-за того, кому где разместиться. В *Cena* есть что-то, напоминающее темную борьбу людей в мире Кафки, и это один из уровней, на котором могут прочитываться диалоги. Однако подобные параллели с современностью могут увести нас в сторону. Ибо в *Cena* мы погружаемся в эпоху итальянского Ренессанса, где люди с легкостью впадают в состояние любовной лиричности от стихов Ариосто, а места памяти — это местечки елизаветинского Лондона, где обитают

рыцарственные поэты, которые, по всей видимости, заправляют в самых таинственных собраниях.

Одно из прочтений этой аллегории мест оккультной памяти может быть следующим: старая гниющая лодка — это Ноев ковчег церкви, заточающий пилигрима в глухие монастырские стены, где он скрыт от собственной героической миссии, а ужин — причастие протестантов, еще более слепых к лучам возвращающегося Солнца магической религии.

Вспыльчивый маг выказывает в этой книге свое раздражение. Ему досаждают не только “педанты”, но и обхождение с ним Гревилле, хотя о Сиднее он отзывается только как о славном и образованном вельможе, “о котором я слышал много лестного в Милане и во Франции, а в этой стране имел честь познакомиться с ним лично”.¹⁰

Книга вызвала бури негодования, вынуждавшие Бруно отсиживаться в здании посольства под дипломатической защитой посланника.¹¹ И в том же году его последователь, Диксоно, выступил против рамистов. Вот это сенсация в местах памяти елизаветинского Лондона! В те времена ни один из черных братьев не отмечал в Лондоне мест памяти, чтобы запоминать *Summa* Фомы Аквината, подобно Агостино во Флоренции,¹² а бывший монах, еретик, в своей более чем странной оккультно-ренессансной версии искусства памяти применил античную технику.

Заканчивается *Sena* проклятиями в мифологических тонах, в адрес критиков книги: “Всех вас заклинаю я, одних — именем щита и копья Минервы, других — благородным потомком Троянского коня, иных — почтенной бородой Асклепия, иных — трезубцем Нептуна, иных — ляганием, каким лошади наградили Главка, и прошу вас всех впредь вести себя так, чтоб мы смогли либо составить о вас диалоги лучше, либо сохранить наше перемирие”.¹³ Те, кто был посвящен в тайны некоторых мифологических печатей памяти, мог догадаться, о чем здесь идет речь.

¹⁰ *Ibid.*, p. 69.

¹¹ См. выше, с. 349.

¹² См. выше, с. 312.

¹³ *Dialogi italiani*, p. 171.

Посвящая Филиппу Сиднею *De gli eroici furori* (1585), Бруно отмечает, что любовная поэзия этой книги адресована не женщине, но выказывает героический энтузиазм, обращенный на религию созерцания природы. Работа строится в форме последовательно расположенных эмблем, числом около пятидесяти, которые описаны в стихах и значение которых разъясняется в комментариях к этим стихам. Образы по большей части в духе Петрарки — глаза, звезды, стрелы Купидона¹⁴ и т. п., или же это щиты с *impressa* и девизами под ними. Образы насыщены эмоциями. Если мы вспомним те многочисленные отрывки из работ, посвященных памяти, где сказано, что магические образы памяти должны вызывать сильные аффекты, особенно любовный аффект, нам откроется возможность рассматривать любовные эмблемы из *Eroici furori* в новом ключе — как следы методов запоминания, оставленные в литературном произведении. Когда же в конце книги нас подводят к видению чар Цирцеи, мы постигаем и строй бруновской мысли.

Здесь можно задать вопрос. Рассматривались ли в той устойчивой традиции, что связывала Петрарку с памятью, причудливые образы еще и как образы памяти? Последние, помимо прочего, содержат “интенции” души, направленные к объекту. Во всяком случае, Бруно использует энергию направленности причудливых художественных образов как изобразительное и магическое средство достижения озарения. На связь этой литании любовных образов с “Печатами” указывает и упоминание “контракций” — религиозных переживаний, описанных в “Печати Печатей”.¹⁵

Эта книга демонстрирует, что философ — это поэт, отливающий образы своей памяти в поэтической форме. Вновь возникающая поэма об Актеоне, гнавшегося по следам божественного в природе, пока не настиг самого себя, не был растерзан собственными псами, выражает мистическое единение субъекта и объекта, и дикую необузданность погони среди лесов и вод в разряженном воздухе созерцания за бо-

¹⁴ См. мою статью *The Emblematic Conceit in Giordano Bruno's De gli eroici furori and in the Elisabethan Sonnet Sequence*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, VI (1943), p. 101–121; *G. B. and H. T.*, p. 275.

¹⁵ *Dialogi italiani*, p. 1091; см. *G. B. and H. T.*, p. p. 281.

жественным объектом. Здесь же перед нами встает и неизъяснимый облик Амфитриды, воплощающей, подобно некоторым изваяниям памяти имагинативное постижение энтузиастом монады, или Единого.

Структура еще одной работы Бруно, *Spaccio della bestia trionfante*, вышедшей в 1585 году и посвященной Сиднею, основывается на сорока восьми небесных созвездиях, северных, зодиакальных и южных. Уже говорилось, что Бруно, возможно, использовал *Fabularum liber* Хигиния, где перечислены сорок восемь созвездий и связанные с ними мифы.¹⁶ Порядок созвездий служит Бруно планом проповеди о добродетелях и пороках. “Изгнание Торжествующего Зверя” — это изгнание пороков добродетелью, и в этой долгой проповеди Бруно детально описывает, как каждое из сорока восьми созвездий победоносно восходит, в то время как противоположный порок нисходит, покоренный добродетелью в величайшем преобразовании небес.

Доминиканец Иоганн Ромберх, автор книги о памяти, с которой, как мы знаем, Бруно был хорошо знаком, отмечает, что в *Fabularum liber* Хигина приводится легко запоминающийся порядок мест памяти.¹⁷ Порядок этот, полагает Ромберх, может быть полезен в качестве фиксированного порядка запоминания.

Добродетели и пороки, награды и наказания — не это ли основные темы проповедей старых монахов? Идею Ромберха о том, что порядок созвездий, приведенный у Хигина, следует использовать как порядок запоминания, можно осуществив, применить порядок созвездий для запоминания проповеди о добродетелях и пороках. Не могла ли связь этических тем с сорока восемью созвездиями,¹⁸ которую Бруно устанавливает в посвящении *Spaccio* Сиднею, навести его на мысль о создании типа проповеди, радикально отличного от распространенного тогда в Англии. И подобное воскрешение прошлого должно было подчеркиваться в *Spaccio* постоянными нападками на современных педантов, отвергающих хорошие книги, — очевидной аллюзией на каль-

¹⁶ G. B. and H. T., p. 218.

¹⁷ Romberch, *Congestiorum artificiose memorie*, p. 25 recto.

¹⁸ *Dialogi italiani*, p. 561.

винистское оправдание верой. Когда Юпитер призывает некоего грядущего Геркулеса-освободителя спасти Европу от постигших ее несчастий, Мом прибавляет:

Достаточно будет, если герой положит конец той секте педантов, которые, ничего не совершая по божественному и естественному закону, самих себя считают и хотят, чтобы их также принимали и другие, за людей религиозных, угодных богам, и говорят, что творить добро — это хорошо, а творить зло — плохо. Но они не говорят, творить — это хорошо, а не творить — плохо, что только так мы становимся желанными богам и достойными их, а не надеждами и уверованиями, согласованными с их катехизисом. Скажите же, о боги, существовало ли когда что-либо более непристойное, чем это... Хуже всего то, что они порочат нас, утверждая, что их религия установлена богами; и это притом, что они критикуют плоды и результаты, разумея под этим какую-то порчу и порок. Тогда как никто не радуется трудиться ради них и они не трудятся ни для кого (ведь единственное их занятие — это пагубно отзываться о всяком труде), они все же живут трудом тех, кто чаще работает на кого бы то ни было, чем на себя, кто для других строит храмы, часовни, дома, больницы, школы и университеты. Помимо всего, они открыто воруют и захватывают наследное имущество тех, кто, хотя и не совершенны и не добры так, как им надлежит быть, все же не станут (как первые) извращать и губить мир, но, скорее, будут необходимы обществу (республике), сведущи в спекулятивных и моральных науках, целеустремленны и позаботятся о помощи друг другу и устройении общества (все законы которого предустановлены), учреждая награды благодетельным и наказания преступникам.¹⁹

В елизаветинской Англии немислимо было сказать открыто о такого рода вещах, разве что находясь под дипломатической защитой. Кроме того, было совершенно ясно, что проповедь бывшего монаха о пороках и добродетелях, запоминаемая по небесным созвездиям, имеет отношение к учениям “педантов” — кальвинистов, — к разрушению, ими иных творений. Подобным доктринам Бруно предпочитает моральные законы древних. Как прилежный читатель *Summa* Аквината, он не мог не знать, что в томистских дефинициях добродетелей и пороков позаимствовано у Туллия и других авторов античности, писавших об этике.

И все же *Spaccio* едва ли можно назвать проповедью средневекового монаха о добродетелях и пороках, наградах и на-

¹⁹ *Ibid.*, p. 623–624.

казаниях. Способности души, управляющие преобразованием небес, олицетворены, это ЮПИТЕР, ЮНОНА, САТУРН, МАРС, МЕРКУРИЙ, МИНЕРВА, АПОЛЛОН со своими чародейками Цирцеей и Медеей и врачом Эскулапом, ДИАНА, ВЕНЕРА с КУПИДОНОМ, ЦЕРЕРА, НЕПТУН, ФЕТИДА, МОМ, ИЗИДА. Об этих фигурах, воспринимаемых душой, говорится, что они имеют вид статуй или картинных изображений. В другой моей книге²⁰ прослеживаются связи персонажей *Spaccio* с двенадцатью принципами, на которых основана система “Образов”, а работа, проделанная над произведениями Бруно о памяти в настоящей книге, с еще большей ясностью указывает, что изображения, переустройства небеса богов в *Spaccio*, встроены в контекст оккультной системы памяти. Это переустройство, хотя и исходит из моральных законов, добродетелей и пороков, сотворенных самими богами, включает возвращение “египетской” магической религии, и Бруно, отстаивая свои религиозные побуждения,²¹ приводит большую цитату из “Асклепия”, где говорится о том, что египтяне знали, как создать такие изображения богов, которые бы стягивали на себя небесные энергии. Жалоба из “Асклепия” на притеснения божественной магической религии египтян тоже цитируется целиком. Реформа морали, производимая Бруно, является, таким образом, “египетской”, или герметической по своей природе, и объединение этой ее стороны со старым учением о добродетелях и пороках порождает новую этику — этику естественной религии и естественной морали, где выдвигается требование следовать природным законам. Существование добродетелей и пороков сопряжено с положительными и отрицательными сторонами влияний планет, и цель реформы — триумф хороших сторон над плохими и упрочение влияний добрых планет. Следовательно, должна быть создана личность, в которой аполлоническая религиозная озаренность соединяется с ювиальным почтением к моральному закону, а естественные инстинкты Венеры утончены до “более мягких, тщательнее культивируемых, более подлинных, более проникательных и разумных”

²⁰ *G. B. and H. T.*, p. 326 ff.

²¹ *Ibid.*, pp. 211 ff.

черт;²² всеобщее же благоденствие и человеколюбие должны прийти на смену жестоким и воинственным сектам.

Spaccio — это самостоятельное произведение изобразительной литературы. Эти диалоги можно читать напрямую, они захватывают силой и неожиданной разработкой многих тем, искрометным юмором и сатирой, драматургически точно представлена история богов, собравшихся для преобразования небес, а порою проглядывает Лукианова ирония. И все же в основе работы четко видна структура системы памяти Бруно. Как обычно, систему он берет из книг о памяти, используя на этот раз порядок созвездий Хигина как порядок запоминания, и “окультизивав” ее в свою собственную “Печать”. В его внимании к действующим образам созвездий можно четко проследить его магический способ мышления, такой же, как он представлен в книгах о памяти.

Следовательно, я думаю, не будет ошибкой утверждать, что в *Spaccio* представлен вид небесной риторики,сонаправленной окультной системе Бруно. Речи, в которых перечисляются эпитеты, описывающие положительные стороны влияния планет-богов, должны наполняться планетарной энергией, подобно красноречию, порождаемому системой памяти Камилло.

В накаленной атмосфере дискуссий Бруно и его последователя с докторами Кембриджа и оксфордскими рамистами, *Spaccio* нельзя было прочесть с тем спокойствием и умиротворенностью, с какими принимается за нее современный исследователь. В контексте недавних стычек “скепсийская” система памяти, содержащаяся в этой работе, бросалась в глаза. Тревоги Уильяма Перкинса, по-видимому, значительно возросли от того, что такая книга, как эта, посвящена Сиднею. “Египетские” штучки, которых можно было бы ожидать от “скепсийцев”, Нолано и Диксоно, в *Spaccio* действительно на виду. Однако для других эта работа могла стать ослепляющим откровением о приближении всеобщей герметической реформы религии и морали, выраженном в

²² Об отголосках *Spaccio* в речи Бруно о любви в *Love's Labore's Lost* Шекспира см. G. B. and H. T., p. 356.

прекрасном образном строе одной из величайших книг Ренессанса, автор которой — художник памяти.

Итальянские диалоги отсылают читателя к “Печатам”, работе Бруно, значимость которой неоднократно подтверждалась и которая вызвала настоящий переполох в Англии, сделав искусство памяти центральной проблемой. Те же из читателей “Печатей”, которые добрались до “Печати Печатей”, могли слышать поэзию итальянских диалогов, видеть их художественность и понимать их философичность как призыв к религии Любви, Искусства, Магии и Матезиса.

Такова была ситуация, сложившаяся вокруг странного постояльца французского посольства, остававшегося там с 1583 по 1586 год. Это были переломные годы, годы начала английского Ренессанса, о наступлении которого было возведено Филиппом Сиднеем и группой его друзей. К этому кругу причислял себя и Бруно, посвятив Сиднею два своих наиболее выдающихся диалога, *Eroici furori* и *Spaccio*. В посвящении к *Spaccio* он говорит о себе самом, и эти слова окажутся пророческими:

Мы видим, что этого человека, гражданина и слугу мира, дитя отца Солнца и матери Земли, поскольку он слишком любит мир, должны ненавидеть, подвергать цензуре, преследовать и желать его смерти. Но, между тем, он не может позволить себе лениться или работать вхолостую, пока ожидают, чтобы он затух, убрался, изменился. Позволим ему сегодня предложить Сиднею тщательно отобранные и сосчитанные семена его моральной философии.²³

(Они действительно отобраны и сосчитаны, поскольку соотносятся с небесной системой памяти.) Теперь мы можем полагаться не на одни только посвящения, поскольку значимость Бруно в кружке Сиднея очевидна. Мы видели, как “скепсийцы” Нолано и Диксоно в своих баталиях с аристотелианцами и рамистами как будто парили вокруг Сиднея. Неразлучный друг Сиднея, Фульке Гревилле, фигурирует в качестве гостя на таинственном ужине и отмечен в посвящении *Spaccio* как “тот господин, который после Ваших (т. е. Сиднея) добрых услуг предложил мне свои”.²⁴ Определенно, взрыв, произведенный Бруно в Англии, был

²³ *Dialogi italiani*, p. 36.

²⁴ *Ibid.*, p. 70.

исключительным событием тех лет, сенсацией, напрямую связанной с предводителем английского Ренессанса.

Докатилась ли волна этого взрыва до того, кому суждено было стать высшим проявлением позднего Ренессанса в Англии? Шекспиру было девятнадцать, когда Бруно прибыл в Англию, и двадцать два, когда тот покинул ее. Неизвестно, в каком году Шекспир попал в Лондон и начал свою карьеру актера и писателя-драматурга; мы только знаем, что это должно было случиться незадолго до 1592 года, когда его положение уже стало достаточно прочным. Среди различных упоминаний и свидетельств о Шекспире есть одно, связывающее его с Фульке Гревилле. В книге, опубликованной в 1665 году, о Гревилле сказано, что

один из самых веских аргументов, говорящих о его достоинстве — тот, что он уважал достоинство других, желая, чтобы потомки о нем знали лишь как о наставнике Шекспира и Бена Джонсона, патроне канцлера Эгертона, епископа всемогущего Господа и друге Филиппа Сиднея.²⁵

Неизвестно, когда и каким образом Гревилле мог быть наставником Шекспира. Но вероятно, что Шекспир знал Гревилле, поскольку оба они из Уорикшира;²⁶ усадьба семьи Гревилле располагалась неподалеку от Стратфорда-на-Эйвоне. Когда молодой человек из Стратфорда прибыл в Лондон, возможно, он стал вхож в дом Гревилле и допущен в его окружение, где у него была замечательная возможность познакомиться с тем, что означает использование зодиака в искусной памяти.

²⁵ David Lloyd, *Statesmen and Favourites of England since the Reformation*, 1665.

²⁶ См. T. W. Baldwin, *The Organisation and Personnel of the Shakespearean Company*, Princeton, 1927, p. 291, note.

Глава XV

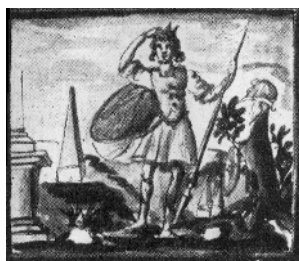
СИСТЕМА ТЕАТРА ПАМЯТИ РОБЕРТА ФЛАДДА

В течение всего периода английского Ренессанса, когда в Европе волна герметических течений уже достигла своего апогея, вплоть до восшествия на престол Якова I, ни один трактат, полностью посвященный герметической философии, не был написан англичанином. Роберт Фладд¹ — один из известнейших герметических философов, и его многочисленным и трудным для понимания работам, многие из которых прекрасно иллюстрированы иероглифическими гравюрами, в последние годы было уделено немало внимания. Фладд принадлежал той самой герметической каббалистической традиции, которая была сформирована Фичино и Пико делла Мирандола. Он превосходно знал *Corpus Hermeticum*, который читал в переводе Фичино, и “Асклепия”, и едва ли будет преувеличением сказать, что цитаты из работ Гермеса Трисмегиста можно отыскать чуть ли не на каждой странице его книг. Фладд был также каббалистом, последователем Пико делла Мирандолы и Рейхлина, и выглядит настолько типичным представителем оккультной традиции Ренессанса, что в другом месте гравюра из его работы, на которой схематически выражена его позиция, была использована мною для прояснения синтетических умонастроений раннего Ренессанса.²

Однако Фладд жил в те времена, когда в адрес ренессансных моделей герметического и магического мышления уже была высказана критика нарождающимся поколением фило-

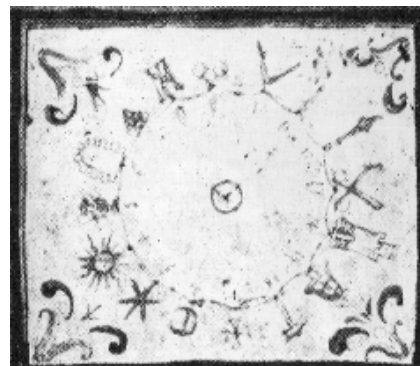
¹ О жизни и работах Фладда см. статью в Dictionary of National Biography, а также J. V. Craven, *Doctor Robert Fludd*, Kirkwall, 1902. Родом Фладд происходил из Уэльса.

² См. *G. B. and H. T.*, Pl. 7, 8, 10, 16, 403 ff.

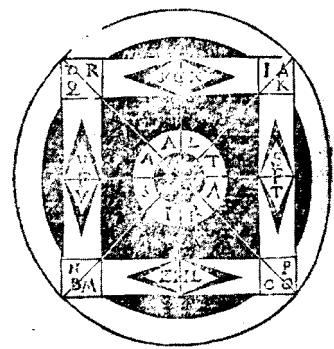
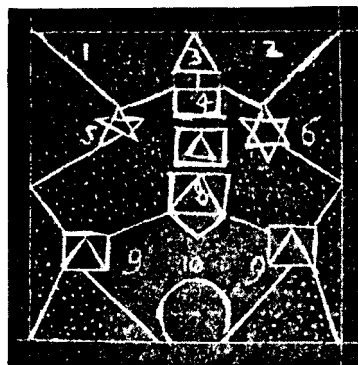
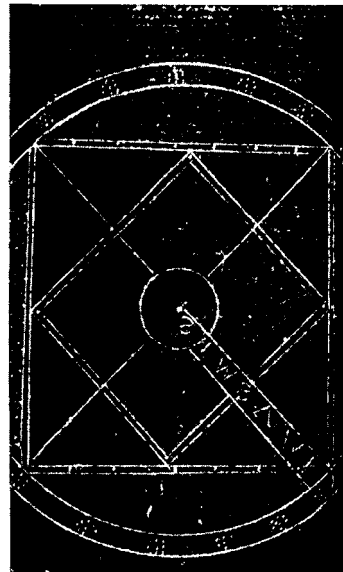
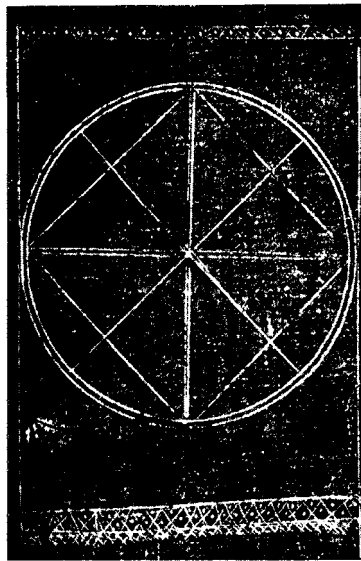


13. (a), (b), (c), (d), (e) и (f)

*Рисунки, иллюстрирующие принципы искусства памяти.
Из книги Агостино дель Риччо, *Arte della memoria locale*, 1595,*



Национальная библиотека Флоренции



14а. Небеса.

14б. Гончарный круг "Печати" из книги Бруно *Triginta Sigilli etc.*

14с. Система памяти из книги Бруно *Figuratio Aristotelici physici auditus*
Париж, 1586 г..

14д. Система памяти из книги Бруно *De imaginum compositione*,
Фракфурт, 1591 г.

софов XVII столетия. Авторитет *Hermetica* пошатнулся, когда в 1614 году Исаак Касобон определил, что они написаны уже после рождения Христова.³ Фладд не обратил абсолютно никакого внимания на эту датировку и продолжал рассматривать *Hermetica* как письменные высказывания древнейшего из мудрецов Египта. Непреклонность и убежденность в отстаивании своей позиции заставили его вступить в конфликт с крупнейшими фигурами новой эпохи. Широко известна его переписка с Мерсенном и Кеплером, и в ней он представляется “розенкрейцером”. Существовали розенкрейцеры на самом деле или нет — любые заявления о братстве Креста и Розы вызывали в XVII веке живое возбуждение и неизменный интерес. В первых своих работах Фладд провозглашал себя последователем розенкрейцеров, и в глазах широкой публики он стал идентифицироваться с тайным невидимым братством и его непостижимыми целями.

Каждый раз мы наблюдаем, что герметический или оккультный философ скорее всего проявит интерес к искусству памяти, и Фладд не составляет исключения из этого правила. Поздно примкнув к Ренессансу, когда философы Возрождения уже уступили дорогу возникающим движениям семнадцатого столетия, Фладд воздвиг, вероятно, последний монумент ренессансному искусству памяти. И, подобно первому монументальному построению системы памяти фладдова система в качестве своей архитектурной формы, приняла форму театра. Театр Камилло открывал наш ряд ренессансных систем памяти; театр Фладда завершает его.

Поскольку, как будет показано в следующей главе, значимость системы памяти Фладда способна захватывать дух — ведь она есть преломленное в зеркалах магической памяти отражение шекспировского Глобуса, я надеюсь, читатель поддержит меня в попытке сорвать последнюю из Печатей Памяти, к которой мы теперь подошли.

Систему памяти Фладда следует искать в той его работе, где наиболее полно выражена его философия. Она носит громоздкое название *Utriusque Cosmi, Maioris scilicet et Minoris*,

³ *Ibid.*, p. 399 ff. Книга, в которой Касабон устанавливает дату написания *Hermetica*, посвящена Якову I.

metaphysica, Physica, atque Technica Historia. “Больший и меньший миры”, объять которые нацелена эта история, суть великий мир макрокосма, Вселенная, и малый мир человека, микрокосм. Фладд подкрепляет свои воззрения на универсум и человека обилием цитат из Гермеса Трисмегиста, почерпнутых в “Поймандре” и “Асклепии”. Свою магико-религиозную позицию герметика он объединяет с каббализмом и воспроизводит, таким образом, с большей или меньшей степенью совершенства, мировоззрение ренессансного мага, каковое мы обнаружили много лет назад в Театре Камилло.

Этот грандиозный труд был по частям⁴ опубликован Джоном Теодором де Бри в Оппенхейме. Первая часть первого тома, где рассказывается о макрокосме, открывается двумя чисто мистическими посвящениями, первое — Богу, второе — Якову I, как представителю Господа на земле. Вторым том, о микрокосме, вышел в 1619 году и также посвящен Богу, определение Божеству здесь задается множеством цитат из Гермеса Трисмегиста. Теперь имя Якова I не упоминается, но, поскольку в посвящении к первому тому устанавливалась его теснейшая связь с Божеством, присутствие монарха, по всей видимости, предполагается в посвящении второго тома, где речь идет единственно о Божестве. В этих посвящениях Фладд почти прямо называет Якова заступником герметической веры.

Нам известно, что тогда же Фладд дипломатично обращался к Якову, дабы тот охранял его от нападков недругов. Рукопись в Британском музее, относящаяся примерно к 1618 году, содержит адресованную Якову “Декларацию” Роберта

⁴ Robert Fludd, *Utrisque Cosmi Maioris Scilicet et Minoris, Metaphysica, Physica atque Technica Historia*. Первый том этой работы вышел в двух частях в 1617 и 1618 годах; второй том, о микрокосме, был опубликован в 1619 году. (Франкфуртская публикация 1621 года являлась последней частью этого тома).

Издатель всей серии, Джон Теодор де Бри, был сыном Теодора де Бри (умершего в 1598 году), от которого он унаследовал издательское предприятие. Имя Джона Теодора де Бри стоит на титульном листе первого тома, но такой пометки нет во втором. На титульном листе *De naturae Simia* (1618) значится: “M. Merian sculp.”. Мэтью Мериан был приемным сыном Теодора де Бри и членом его фирмы.

Фладда, в которой рассказывается о его взглядах и напечатанных работах.⁵ О себе самом и о розенкрейцерах он говорит как о не приносящих вреда последователях древних и божественных философов, упоминает о посвящении “Макрокосма” Якову и прилагает отзывы иностранных ученых, свидетельствующих о ценности его работ. Посвящение Якову книги, во второй том которой вошла система памяти, относится, таким образом, к тому периоду его жизни, когда он чувствовал, что нападки на него будут неизбежны и очень хотел бы заручиться поддержкой короля.

Фладд жил в Англии, когда создавал эту и другие свои работы, но ни ее, ни остальных своих книг в Англии он не опубликовал. Один из его врагов расценил это как злоумышленное действие. В 1631 году некий др. Вильям Фостер, англиканский священник, обвинил парацельсовскую медицину Фладда в причастности к магии, ссылаясь на то, что Марен Мерсенн называет последнего магом, и рассудил, что Фладд потому заслужил репутацию мага, что не публикует своих работ в Англии. “Я полагаю, что существует одна причина, почему он печатает свои книги за морем. Наши университеты и Их Высокопреосвященства епископы (хвала Богу) достаточно предусмотрительны, чтобы не позволить печатать здесь магические книги”.⁶ Фладд, отвечая Фостеру (от религии которого, как он сказал, его собственная нисколько не разнится), ухватывается за упоминание о его полемике с Мерсенном. “Мерсенн обвинил меня в магии, и Фостер удивляется, как король Яков позволяет мне жить и писать в своих владениях”.⁷ Фладд утверждает, что оказался в силах убедить короля Якова в невинности своих работ и намерений (подразумевая, видимо, “Декларацию”) и указывает, что посвятил королю свою книгу (здесь он, понятно, имеет в виду *Utrisque Cosmi... Historia*), в доказательство того, что никакого

⁵ Robert Fludd, *Declaratio brevis Serenissimo et Potentissimo Principe ac Domine Jacobo Magnae Britanniae . . . Regi*, Британский музей, MS. Royal 12 CII.

⁶ William Foster, *Hoplocrisma-Spongus: or A Sponge to wipe away the Weapon-Salve*, London, 1631. “Щит-бальзам” (“weapon-salve”) — это мазь, о которой с похвалой отзывался Фладд. Фостер утверждает, что она имеет опасные магические свойства и сотворена Парацельсом.

⁷ *Dr's Fludd Answer unto M. Foster, or The Squesting of Parson Foster's Sponge ordained for him by the wiping away of the Weapon-Salve*, London, 1631, p. 11.

зла не лежит меж ними. Он также однозначно отрицает фостеровское объяснение того, почему он отправляет свои работы печатать за границу. “Я посылаю их за море, поскольку здешние печатники требуют пять сотен фунтов за то, чтобы напечатать первый том и сделать оттиски с меди; а за морем это было сделано для меня бесплатно и так, как я сам пожелал...”.⁸ Хотя Фладд опубликовал очень много книг, иллюстрированных гравюрами, за границей, это замечание наверняка относится именно к *Utrisque Cosmi... Historia*, оба тома которой снабжены замечательными гравюрами.

Иллюстрации были чрезвычайно важны для Фладда, поскольку они частично выполняли его задачу — представить собственную философию визуально или “иероглифически”. Этот аспект философии Фладда поднимается в его полемике с Кеплером, когда математик язвительно насмехается над его “картинками” и “иероглифами”, а также “герметической манерой” обращения с числами, противопоставляя ей подлинно математические диаграммы в собственных работах.⁹ Рисунки и иероглифы Фладда зачастую чрезвычайно сложны; предметом особой его заботы было точное их соответствие запутанному тексту. Каким образом Фладд сообщал в Германию издателям и граверам свои требования к иллюстрациям?

Если Фладду нужен был надежный посредник для переправки текста и материалов к иллюстрациям в Оппенхейм, под рукой оказывался Михаил Майер. Этот человек, который принадлежал кругу императора Рудольфа II, был твердо убежден в существовании розенкрейцеров и верил, что он сам — один из них. Рассказывали, что именно он побудил Фладда к написанию *Tractatus Theologo-philosophicus*, посвященный братьям Розы и Креста и опубликованный де Бри в Оппенхейме.¹⁰ Кроме того, видимо, Майер же и дос-

⁸ *Ibid.*, p. 21–22. “Ответ на губку Фостера”, единственная книга, которую Фладд опубликовал в Англии, была воспринята как сочинение, значимое не только для Англии, но и участвующее в международной дискуссии, поскольку латинская ее версия была опубликована в Гауде в 1638 году.

⁹ См. G. B. and H. T., p. 442–443.

¹⁰ См. J. V. Craven, *Count Michael Maier*, Kirkwall, 1910, p. 6.

тавил эту работу в Оппенхейм.¹¹ Майер часто выезжал из Англии в Германию, и примерно в то же время в Оппенхейме у де Бри выходили его собственные книги.¹² А значит, Майер и был тем надежным представителем Фладда в Оппенхейме, который мог так доставить туда материалы к иллюстрациям, чтобы они были опубликованы “как того бы желал” автор.

То, что система театра памяти иллюстрирована, имеет особый смысл, и в следующей главе перед нами встанет проблема, в какой мере в этих иллюстрациях отражены некие реальные подмости, находившиеся в Лондоне.

Резюмируя эту краткую предысторию *Utrisque Cosmi... Historia*, можно сказать, что эта книга находилась в русле герметико-каббалистической традиции Ренессанса; что она завершала традицию во времена “розенкрейцеровского” фурора; что в ее посвящении предпринимались попытки заручиться поддержкой Якова I в пользу традиции; что взаимодействие между Фладдом в Англии и его издателем в Германии могло осуществляться через Михаила Майера или посредством связей предприятия де Бри в Англии, которые были установлены ранее, в процессе издательской деятельности.

Обозревая эту важную саму по себе историческую обстановку, в которой появилась книга, необходимо учитывать, что в ней содержится оккультная система памяти, “Печать” памяти, запутанность и таинственность которой достойна самого Бруно.

К искусству памяти Фладд обращается во втором томе “Истории двух миров”, в котором говорится о человеке как микрокосме и где он описывает то, что сам называет “тех-

¹¹ См. Craven, *Doctor Robert Fludd*, p. 46.

¹² *Atalanta fugiens* Майера с замечательными иллюстрациями была опубликована Иоганном Теодором де Бри в Оппенхейме в 1617 году; то же издательство выпустило в 1618 г. его *Viatorum hoc est de montibus planetarum*.

Нужно заметить, что деловые связи фирмы де Бри в Англии были налажены, скорее всего, старшим де Бри (Теодором де Бри), который опубликовал в *America* гравюры с рисунков Джона Уайта. Теодор де Бри был в Англии в 1587 году, когда собирал материалы и иллюстрации для издания альманаха первооткрывателей.

нической историей микрокосма”, т. е. те техники или искусства, которые применялись микрокосмом. Содержание части в самом начале ее представлено в зрелой форме. Над человеком, микрокосмом, сияет треугольник славы, указывающий на его божественное начало; у ног его — обезьяна, излюбленный символ Фладда для обозначения искусства, в котором человек имитирует или отображает природу. Сегменты круга обозначают искусства или техники, к которым следует обращаться и к которым Фладд действительно обращается в оговариваемом порядке в последующих главах. Это: Предсказательство, Геомантия, Искусство памяти, Генетлиология (искусство составления гороскопов), Физиогномика, Хиромантия, Пирамиды наук. Искусство памяти обозначено пятью *loci* памяти с образами на них. Контекст, в который поставлено искусство памяти, говорит о том, что его места и образы — это дверь, ведущая к диаграмме гороскопа, на которой изображены знаки зодиака. Все магические и оккультные искусства поставлены в ряд, в который включены также предсказательство, вызывающее мистические и религиозные коннотации и пирамиды, — символ, каким Фладд обозначал восходящее и нисходящее движения, или взаимосвязь между божественным, духовным и земным, телесным.

Главу о “науке о духовном припоминании, вульгарно называемой *ars memoriae*”¹³ предваряет иллюстрация, изображающая это искусство (ил. 15). Мы видим человека, в передней части головы которого — “око воображения”; позади него — пять мест памяти с образами. Группы мест памяти у Фладда всегда состоят из пяти, мы убедимся в этом чуть позже; диаграмма также иллюстрирует его принцип преобладания одного образа в группе мест памяти. Основным образом здесь является обелиск; остальные — это: Вавилонская башня, Товий и Ангел, Корабль и Страшный Суд, — здесь изображаются проклятые, катящиеся в пасть Ада, что в этой поздней ренессансной системе является реликтом, восходящим к средневековой добродетели, памяти об Аде посредством искусной памяти. Эти пять образов никак не разъясняются, и о них ничего не говорится в после-

¹³ *Utrisque Cosmi... Historia*, II, 2, p. 48 и далее.

дующем тексте. Я не знаю, должны ли они прочитываться аллегорически: обелиск как египетский символ “внутренней записи” искусства, которое преодолет вавилонское смешение и поведет своего художника, под сенью ангела, к спасению в религии. Возможно, что такое прочтение несколько надуманно и за отсутствием какого-либо разъяснения у Флаdda лучше оставить эти образы неразъясненными.

Дав несколько обычных определений искусной памяти, Флаdd посвящает отдельную главу¹⁴ разъяснению различия, которое он устанавливает между двумя типами искусства, — для него весьма существенна разница между тем, что он называет “круглым искусством (*ars rotunda*)” и “квадратным искусством (*ars quadrato*)”.

Дабы в совершенстве исполнить искусство памяти, воображение действует двумя способами. Первый путь лежит через то, что оформляется отдельно от телесных вещей, через идеи, такие как дух, тени (*umbrae*), души и так далее, также ангелы, к помощи которых мы в первую очередь прибегаем в нашем *ars rotunda*. Мы употребляем слово “идеи” не в том же смысле, что и Платон, который обычно обозначал им мышление Бога, но в том, что они не составлены из четырех элементов, то есть для того, чтобы сказать о вещах духовных и легко постижимых воображением; например, ангелы, демоны, изображения звезд, образы богов и богинь, которым приписываются небесные энергии и которые причастны более духовной, нежели телесной природе; также добродетели и пороки, замысленные в воображении и воплощенные в тенях, последние принимались также за демонов.¹⁵

“Круглое искусство”, следовательно, опирается на магические или талисманские образы, изображения звезд; на “изваяния” богов и богинь, одушевляемых небесными инфлюенциями; на образы добродетелей и пороков, как в старом средневековом искусстве, но теперь эти образы наделяются “демонической” или магической силой. Флаdd классифицирует образы по степени их силы, эту же процедуру постоянно совершал Бруно.

“Квадратное искусство” использует образы телесных вещей, людей, животных, неодушевленных предметов. Когда это образы людей или животных, они действительны, вовле-

¹⁴ *Ibid.*, p. 50.

¹⁵ *Ibid.*, *loc. cit.*

каются в определенную активность. “Квадратное искусство” выглядит как обычное искусство памяти, в котором используются действенные образы *Ad Herennium* и, по-видимому, “квадрат” — поскольку в качестве мест здесь также используются строения или комнаты. Эти искусства, круглое и квадратное, есть два единственно возможных искусства памяти, утверждает Фладд.

Память возможно укрепить лишь искусственно: либо с помощью медикаментов, либо деятельностью воображения, устремленного в круглом искусстве к “теням”, или же обращенного к образам отдельных вещей в квадратном искусстве.¹⁶

Практика круглого искусства, хотя оно и совершенно отличается от искусства “кольца Соломона”, молва о котором застала Фладда в Тулузе (и которое, должно быть, было связано с черной магией), требует все же, как он говорит, содействия демонов (в смысле демонических сил, а не демонов Ада), или метафизической деятельности Святого Духа. И необходимо, чтобы “воображение было сопричастно метафизическому акту”.¹⁷

Многие, продолжает Фладд, предпочитают квадратное искусство по причине его доступности, однако круглое искусство бесконечно его превосходит. Поскольку круглое искусство “естественно” опирается на “естественные” места и по природе своей приложимо к микрокосму. Тогда как квадратное искусство “искусственно” задействует искусственно созданные места и образы.

В следующей, очень большой главе Фладд выступает против использования в квадратном искусстве “воображаемых мест”.¹⁸ Чтобы яснее понять эту полемику, нам нужно

¹⁶ *Ibid.*, p. 50–51.

¹⁷ *Ibid.*, p. 51. Магическое искусство памяти, о котором Фладд слышал в Тулузе, называлось *Ars Notoria*. Фладд каким-то образом мог быть знаком с Жаном Белотом, сочинения которого по хиромантии, физиогномике и искусству памяти были к тому времени опубликованы во Франции (о Белоте см. Thorndike, *History of Magic and Experimental Science*, VI, p. 360–363). Магическая искусная память Белота, в которой он упоминает Луллия, Агриппу и Бруно, перепечатана в издании его *Oeuvres*, Lyons, 1654, p. 329 и далее).

¹⁸ *Utrisque Cosmi... Historia*, II, 2, p. 51–52.

вспомнить, что различие между “реальными” и “воображаемыми” местами памяти имеет долгую историю и начало ее лежит в трактате *Ad Herennium* и других классических источниках. “Реальные” места — это действительно существующие строения, которые так или иначе используются при создании мест в обычной мнемотехнике. “Воображаемые” места — это вымышленные места или образы всякого рода, о которых автор *Ad Herennium* говорит, что их можно привлекать, когда реальных мест недостаточно. Разделение на места “реальные” и “воображаемые” проводится и в средневековых трактатах о памяти, и там его подробное истолкование осуществляется в соответствии с предметом. Фладд радикально настроен против применения “воображаемых” строений в квадратном искусстве. Они запутывают память и прибавляют ей лишние задач. Всегда следует опираться на реальные места и реальные строения. “Некоторые из тех, кто искушен в этом искусстве, стремятся располагать квадратное искусство во дворцах вымышленных или созданных воображением; то, что такое желание по сути не приносит удобства, мы сейчас кратко разъясним”.¹⁹ Так начинается глава, направленная против употребления в квадратном искусстве воображаемых мест. Эта глава может иметь особую значимость, ведь если столь твердо отстаиваемое убеждение против воображаемых мест подлинно, строения, которые Фладд описывает в своей системе памяти, будут “реальными” строениями.

Полагая различие между *ars rotunda* и *ars quadrata*, а также определенными родами образов, которые следует применять в каждом из них, и разъясняя, почему на его взгляд *ars quadrata* должно опираться исключительно на реальные строения, Фладд постепенно переходит к изложению своей системы памяти.²⁰ Последняя есть соотношение круга и квадрата. Базируясь на круглых небесах, зодиак и сферы планет соотносятся с ними посредством строений, которые должны располагаться в небесах; эти строения заключают в себе места и образы памяти, которые будут, по определению наделены астральными силами, поскольку органически соот-

¹⁹ *Ibid.*, p. 51.

²⁰ *Ibid.*, p. 54 ff.

несены со звездами. Мы встречались с подобного рода вещами. По сути, идея та же самая, что и в бруновских “Образ-ах”,²¹ где группы *atria*, покоев и “полей” плотно заполнены образами, которые активны, поскольку органически вплетены в его “круглое искусство”; в тех образах присутствовали боги и богини и им приписывались небесные деяния. В “Печатях”, опубликованных в Англии на тридцать шесть лет раньше книги Фладда, Бруно также проводит различие между тем, что у Фладда названо круглым и квадратным искусствами.²²

Особенность и броскость Фладдовой системы памяти в том, что строения памяти, которые должны располагаться на небесах и вписываться в эту новую соотношенность круглых и квадратных искусств есть то, что он называет “театрами”. Но под словом “театр” он понимает не то, что мы обычно называем театром, то есть строение со сценой и зрительным залом. Он имеет в виду сцену. Истинность утверждения, что описываемый Фладдом театр есть сцена, будет достаточно доказана ниже. Однако уже сейчас будет полезным сказать об этом, до того как мы приступим к системе памяти.

“Общим местом” *ars rotunda*, заявляет Фладд, является “эфирная часть мира, то есть небесные круги, следующие за восьмой сферой и оканчивающиеся сферой луны”.²³ Это положение проиллюстрировано в диаграмме (ил. 16), где показана восьмая сфера, то есть зодиак, на ней располагаются знаки зодиака, а рядом с нею — семь кругов, обозначающие сферы планет и центральный круг, сфера элементов. Эта картина, говорит Фладд, воспроизводит “естественный” порядок мест памяти, располагающихся в зодиаке, а также темпоральный закон, по которому движение сфер осуществляется во временном порядке.²⁴

В Овне изображены два небольших строения. Это миниатюрные театры, или сцены. Такие театры, с парой дверей в глубине сцены, ни разу не встречаются на последующих иллюстрациях и не упоминаются в тексте. В ок-

²¹ См. выше, с. 311 и далее.

²² См. выше, с. 316.

²³ *Utrisque Cosmi... Historia*, II, 2, p. 54.

культурной системе памяти всегда много неразъясненных лакун, и мне непонятно, почему Фладд позже нигде не упоминает об этих двух театрах. Я могу лишь предположить, что они изображены здесь, на космической диаграмме, ради демонстрации выдвигаемого положения, представляющего принцип настоящей системы памяти, в которой будут задействованы театры — строения, содержащие в себе *loci* памяти, атрибут *ars quadrata*, и располагаемые на великом общем месте *ars rotunda*, в зодиаке.

На одной из страниц книги изображается диаграмма небес, а на следующей за нею — гравюра театра (ил. 17). Диаграмма и рисунок театра расположены на одном развороте, так, что когда книга закрыта, небеса накрывают театр. Театр этот, как уже было сказано, не весь театр, а только сцена. Сцена, которую мы видим на рисунке, есть *frons scaenae*, к ней пять выходов, как и у классической. Но то, что нам представлено, не является, однако, классической сценой. Это — елизаветинская или яковинская многоуровневая сцена. Три выхода располагаются на первом уровне; два из них имеют форму арок, а центральный закрывается массивными дверьми, которые на рисунке приоткрыты. На верхнем уровне расположены два входа. Они выходят на зубчатую террасу. Отличительная черта этой сцены — в центре нее находится ниша, или верхний этаж комнаты. Рисунок театра Фладд предваряет такими словами:

Театром я называю (такое место, в котором) показаны всякие действия слов, предложений, частей речи или субъектов, как ставятся трагедии и комедии в публичном театре.²⁵

Фладд намерен использовать театр как систему мест памяти для запоминания слов и вещей. Но сам по себе театр подобен “публичному театру, где ставятся трагедии и комедии”. Те деревянные театры, в которых игрались пьесы Шек-

²⁴ Эту основную диаграмму круглого искусства интересно сравнить с изображением на титульном листе *Utrisque Cosmi... Historia*, где изображено течение времени: канат, обвитый вокруг макрокосма и микрокосма, тянет Время. Этот рисунок, на котором микрокосм изображен внутри макрокосма, помогает понять, почему круглое искусство памяти является естественным для микрокосма.

²⁵ *Utrisque Cosmi... Historia*, II, 2, p. 55.

спира и других, назывались “публичными театрами”. Принимая во внимание твердое убеждение Фладда в нежелательности использования “воображаемых мест”, не должны ли мы предположить, что он изображает перед нами реальную сцену публичного театра?

В этой главе есть иллюстрация, названная “Описание восточного и западного театров”, что означает, что существует два театра, “восточный” и “западный”, которые одинаковы по плану, но различны по оттенку. Восточный театр должен быть светлым, ярким и сияющим, поскольку он будет представлять действия, совершающиеся днем. Западный театр будет темным, черным и затененным, ночным. Оба должны располагаться в небесах и обозначать, видимо, дневной и ночной “дома” планет. Должны ли существовать восточный и западный театры отдельно для каждого зодиакального знака? Следует ли их размещать так, как те две небольшие сцены в Овне, которые мы видели на плане, и не для одного знака, а по всему небесному кругу? Скорее всего, так. Однако мы находимся в царстве оккультной памяти, и нелегко проследить, как эти театры должны были действовать в небесах.

Ближайшее здесь сравнение — система Бруно в его “Образах”, где сложный ряд комнат памяти, содержащих места и образы памяти (то, что Фладд называет “квадратным искусством”) соединен с круглой, или небесной, системой. Так же примерно (как мне кажется), Фладдовы театры — это комнаты памяти, которые, располагаясь в зодиаке, должны соединяться в круглое небо. Если его намерение состоит в том, чтобы по два таких театра поместить к каждому знаку, тогда театр, изображение которого помещено в книге, — это одна из двадцати четырех одинаковых комнат памяти. Восточный и западный, или дневной и ночной, театры превращают время в систему, связанную с круговым движением неба. Определенно, это в высшей степени оккультная или магическая система, основанная на вере в существование взаимосвязи между макрокосмом и микрокосмом.

В нише театра начертано: THEATRUM ORBI. Поскольку Фладд и его высококлассный гравер, конечно же, знали латынь, с трудом верится, что здесь ошибка и следует читать THEATRUM ORBIS. Я полагаю (хотя здесь нельзя быть уверенным), что дательный падеж употреблен умышленно и

поэтому надпись обозначает, что это не “Театр Мира”, но один из театров или сцен, которые следует расположить рядом или в мире, то есть в небе, которое изображено на соседней странице.

“В каждом театре будет по пять дверей, на равных промежутках одна от другой, назначение коих мы разъясним позднее”,²⁶ говорит Фладд. Таким образом, наличие пяти дверей или выходов, которые видны на рисунке, подтверждается в тексте. Изображение и текст в этом случае согласованы. Назначение дверей, которое Фладд разъясняет ниже, состоит в том, что они выполняют роль пяти *loci* памяти, и они связаны с пятью колоннами, о которых сказано, что они располагаются напротив.²⁷ Основания пяти колонн изображены на переднем плане рисунка “театра”. Одно круглое, следующее за ним — квадратное, центральное имеет форму шестиугольника, а затем снова квадратное и круглое. “Должно возвести пять колонн, различных по форме и цвету. Крайние имеют форму круглую и цилиндрическую; срединная колонна будет составлять шестиугольную фигуру; и те, что между крайними и центральной, — квадратные”.²⁸ Здесь рисунок также соответствует тексту, поскольку формы колонн расположены в указанном порядке.

Колонны, продолжает Фладд, различаются по цвету и соответствуют “цветам дверей напротив них”. Двери используются как *loci* памяти и должны запоминаться по различию в цвете. Первая дверь будет белой, вторая красной, третья зеленой, четвертая синей, пятая черной.²⁹ На соответствие дверей и колонн, возможно, указывает и зубчатая форма террасы, изображенной на рисунке. Мне непонятно, как это соответствие должно осуществляться в деталях, однако ясно, что главная центральная дверь первого уровня должна соответствовать главной центральной колонне шестиугольной формы, а остальные четыре двери — четырем круглым и квадратным куполам.

²⁶ *Ibid.*, *loc. cit.*

²⁷ *Ibid.*, p. 63.

²⁸ *Ibid.*, *loc. cit.* Хотя Фладд говорит здесь о “полях” (*prata*), он имеет ввиду пять дверей — полей, или мест, памяти.

²⁹ *Ibid.*, *loc. cit.*

Расположение десяти мест, пяти дверей и пяти колонн во всех театрах предназначено для запоминания слов и вещей во фладдовой магической системе памяти. Хотя он не упоминает в этой связи правил *Ad Herennium*, очевидно, что он удерживал их в уме. Промежутки между дверьми оставлены, чтобы удобно было создавать места памяти. Колонны различны по форме, и поэтому они не будут смешиваться в памяти. В *Ad Herennium* не говорится, что запоминание различных по цвету *loci* придаст памяти четкость, однако замечания по этому поводу часто встречаются в трактатах о памяти.

Система работает, будучи сцеплена со звездами, или, вернее, с “принципиальными идеями”, как Фладд называет их в главе об отношении планет со знаками зодиака.³⁰ Эта глава дает системе небесное основание; и она идет сразу за главой о пяти дверях и пяти колоннах в театрах памяти. Небеса действуют вместе с театрами, и театры причастны небесам. Круглое и квадратное искусства соединяются, чтобы скрепить память, то есть необычайно сложную систему памяти, печатью. Фладд никогда не употребляет слова “печать”, однако несомненно, что его система носит бруновский характер.

В тексте даны иллюстрации к еще двум “театрам” (ил. 18a, b). Они не составлены из сцен различных уровней, как главные театры, но больше похожи на комнаты без одной стены, так что наблюдатель может видеть их внутреннее пространство. Параллельно они связаны с главными театрами — башенки на их стенах выполнены в том же стиле, что и зубчатые террасы последних. Эти второстепенные театры также должны выполнять роль мест памяти. В одном из них три двери, в другом — пять; в последнем имеется также похожая система колонн, обозначены их основания, колонны связаны с дверями, как в главных театрах. Второстепенные театры связаны с основными, и посредством них — с небесами.

Мы рассказали о “местах” в системе Фладда; ее основное “место” — это небеса, с которыми, в роли комнат памяти,

³⁰ *Ibid.*, p. 62.

связаны театры. Однако что же со вторым аспектом памяти, с “образами”? Что о них говорит Фладд?

В качестве основных или небесных образов Фладд использовал талисманские или магические образы, подобные тем, которые Бруно поставил в центральный круг “Теней”. На плане небес показаны образы зодиакальных знаков и характеров планет, но здесь отсутствуют образы декад, планет, домов и т. д. Мы, однако, можем предполагать, что Фладд представлял себе непрерывной линией этих образов, когда в той же главе о “порядке начал идей в сферах планет” он, разбирая прохождение Сатурна по зодиаку, приписывает этой планете различные образы в разных знаках и говорит, что то же самое можно проделать и с другими планетами.³¹ То есть в “круглой” части искусства следовало использовать небесные или магически действенные образы.

Вслед за главой об образах “принципов идей” идет глава о “менее принципиальных образах”, которые должны располагаться на дверях и колоннах театров. Эти образы предназначены для использования в “квадратной” части искусства. Создавать их следует в соответствии с правилами построения броских образов *Ad Herennium*, который Фладд цитирует, но в его магической системе эти образы должны наделяться магическими свойствами. Среди ряда театральных образов существует, например, такой: Ясон, изображаемый с золотым руном в руках, Медея, Парис, Дафна, Феб. Другая пятерка, это: Медея, собирающая магические гербы, — на белой двери; Медея, убивающая своего брата, — на красной; и Медея в других ее аспектах — на остальных дверях.³² Есть и другой ряд пяти образов Медеи;³³ так же с образами Цирцеи. Чары этих колдуний призваны оказать системе значительную поддержку.

Как и Бруно, Фладд глубоко погружается в сложноплетения древних трактатов о памяти, которые встраиваются в магическое средоточие системы и делают ее еще более непроницаемой. В алфавитном порядке даются перечни имен и вещей, в манере, напоминающей о книгах Ромберха и

³¹ *Ibid.*, loc. cit.

³² *Ibid.*, p. 65.

³³ *Ibid.*, p. 67.

Росселия, но здесь подобные перечни порождают таинственность, поскольку принадлежат оккультному искусству. В перечнях, которые дает Фладд, перечисляются все основные мифологические фигуры, а также пороки и добродетели — перечни последних сквозь завесу этой невероятной путаницы напоминают нам об искусной памяти Средневековья.

На самом деле, Фладд достаточно отчетливо демонстрирует свою привязанность к традиции древних трактатов о памяти, когда дает образцы иллюстрированных “наглядных алфавитов”.³⁴ Наглядный алфавит был своего рода опознавательным знаком старых трактатов о памяти. В общих чертах разработанный уже, вероятно, Бонкомпаньо в XIII веке, он встречается снова и снова у Публия, Ромберха, Росселия и позднее.³⁵ Бруно, хотя и не изображал наглядных алфавитов, часто ссылался на них или описывал словесно.³⁶ Алфавиты Фладда указывают, что он, как и Бруно, свою необычайную печать памяти рассматривал в преемственности со старой традицией памяти.

Короче говоря, система памяти Фладда очень похожа, как мне думается, на одну из бруновских систем. Это то же самое отчаянное усилие в деталях соединить искусство памяти с небом, и усилие это нацелено на создание всеобщей миро-отражающей системы. Помимо общего плана множество мелких деталей напоминает здесь о системе Бруно. Для обозначения мест памяти Фладд пользуется терминами “покои” и “поля”, которые часто употреблял Бруно. Фладд, однако, не стремится сблизиться с луллизмом,³⁷ и он в отличие от Бруно не захвачен “тридцаткой”. Наиболее близкой ему бруновской системой мне представляется система “образов”, в которой сокрыта та же попытка увязать сложнейшие ряды комнат памяти с небесной структурой. Как Бруно свои

³⁴ Он также приводит примеры образов для запоминания чисел — дань старой традиции. Примеры памятных мест с расположенными на них образами для чисел он дает в разделе “De Arithmetica Memoriali” первого тома книги (*Utrisque Cosmi... Historia*, I, 2, p. 153 ff).

³⁵ См. выше, с. 153 и далее.

³⁶ См. выше, с. 317.

³⁷ Хотя образ Луллия появляется у него как памятный образ, представляющий алхимию (*Utrisque Cosmi... Historia*, II, 2, p. 68).

атрии, Фладд использует “театры” как комнаты памяти, в качестве архитектурного, или “квадратного”, аспекта памяти, совмещенного с “круглыми” небесами.

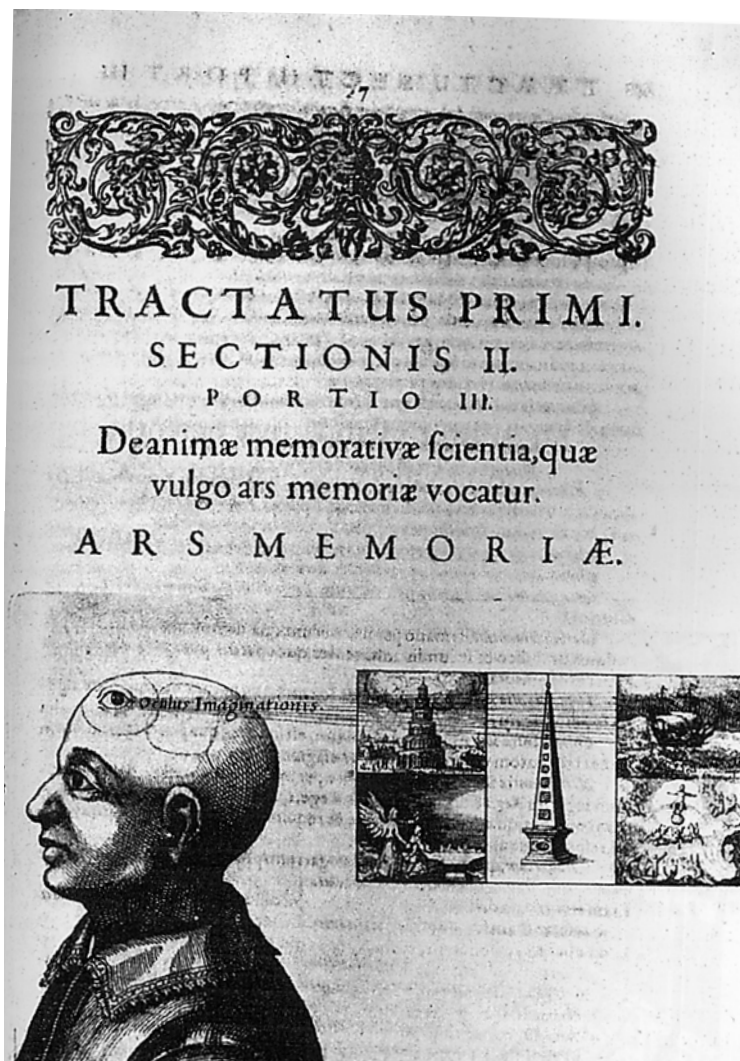
“Театр” или сцена с пятью дверями, которые надлежит использовать как места памяти, это ведущая тема системы в целом. Общий набросок ее мы видим уже в предваряющей всю работу иллюстрации (ил. 15), где изображен человек, оком воображения созерцающий пять мест памяти и пять образов на них.

Фладд вроде бы сам дает понять, что искусству памяти он обучался во Франции. В молодости он побывал в нескольких европейских странах и какое-то время провел на юге Франции. В разделе *Utrisque Cosmi... Historia*, отведенному искусству геомантии, он сообщает, что занимался геомантией в Авиньоне зимой 1601–1602 года, потом покинул этот город и переехал в Марсель, где наставлял Дюка де Гиза и его брата в “математических науках”.³⁸ Видимо, о том же периоде своей жизни Фладд вспоминает в начале главы об искусстве памяти, когда говорит, что впервые заинтересовался этим искусством в Ниме; совершенствовал он владение этим искусством в Авиньоне; когда же в Марселе он преподавал “математические науки” Дюку де Гизу и его брату, этих знатных мужей он обучал и искусству памяти.³⁹

Следовательно, когда Фладд находился во Франции, у него была возможность услышать и о Театре Камилло и о бруновских рабах. Однако “Печати” были опубликованы в Англии, и Диксоно еще долго после отъезда своего учителя преподавал искусство памяти в Лондоне. А значит, в Англии

³⁸ *Utrisque Cosmi... Historia*, I, 2, p. 718–720. В статье С. Н. Josten, *Robert Fludd's theory of geomancy and his experiences at Avignon in the winter of 1601 to 1602*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XXVII (1964), p. 327–335 рассматривается геомантическая теория, которую Фладд излагает в *Utrisque Cosmi... Historia*.

³⁹ *Ibid.*, II, 2, p. 48.

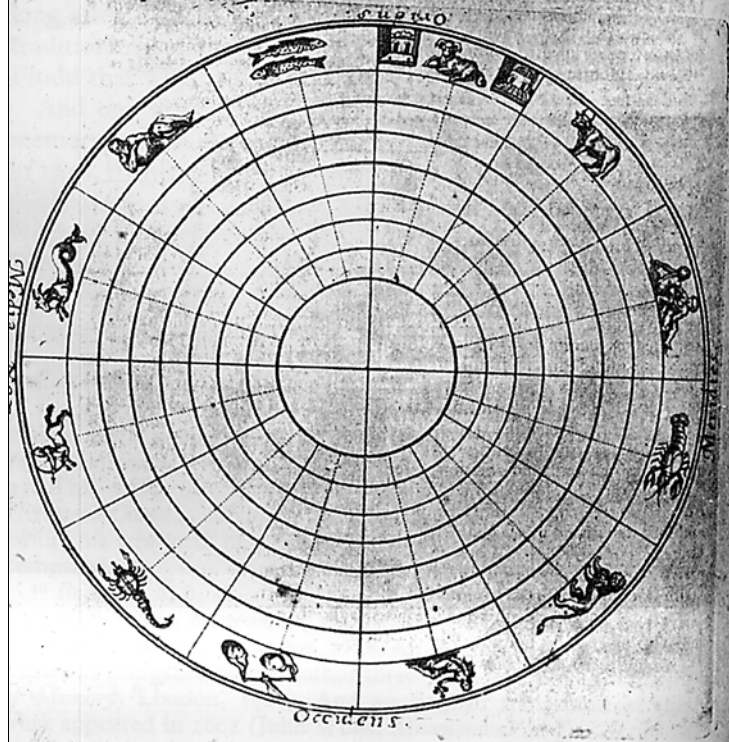


15. Первая страница из *Ars memoriae* книги Роберта Фладда *Utrisque Cosmi... Historia*, том второй, Оппенгейм, 1619.

CAP. IX.

De loco communi artis rotundæ, deque ejus partitione in propriis locis pro vocabulorum recordatione.

Locus communis artis rotundæ est pars mundi æthereæ, scilicet orbis celestes, numerando ab octava sphaera, & finiendo in sphaera Lunæ. Partitionem autem ejus duplicem fecimus; unam scilicet ratione loci & ordinis, qua eum naturaliter primum secundum Zodiaci distinctionem in duodecim æquales partes distribuimus, quas signa cælestia Astrologi vocaverunt; Alteram vero ratione temporis, in qua fit subdivisio: Nam, quia primum mobile, cursum suum raptum uno die naturali perficit (ab oriente nempe in occidentem) idcirco, quælibet diei hora responderet quinque Zodiaci gradibus, quod quidem spatium est dimidia signi pars. Signi autem longitudo delineat motum Solis quantitate unius horæ diei. Peracto Zodiaco vel octava sphaera incipendum cum cælo Saturni, & sic in cæteris peripheria cæli medii versus sphaeram ignis descendendo, ut in figura sequenti explicatur.



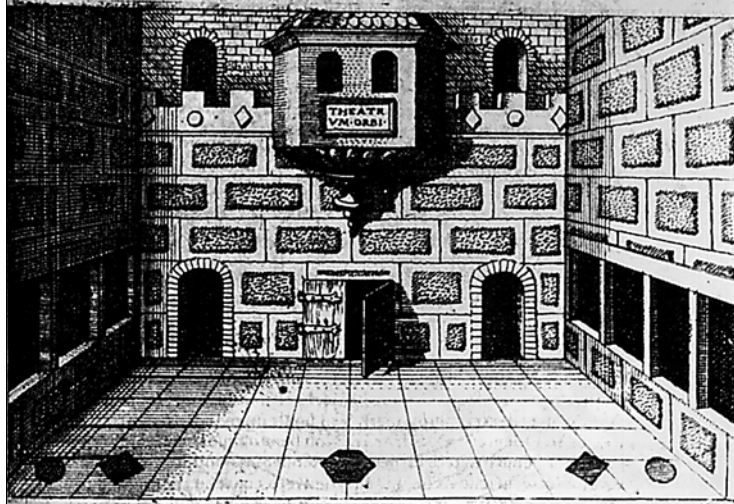
DE ANIM. MEMORAT. SCIENT. ¶

Loci iterum temporales sunt duplices, cum alius sit orientalis, qui scilicet in eodem signo orientalem mundi plagam respicit, atque hunc locum theatro albo impleri imaginabimur: Alius vero occidentalis, sive occidentalis signi portio, in qua ponetur theatro quoddam nigrum, de quo postea dicemus.

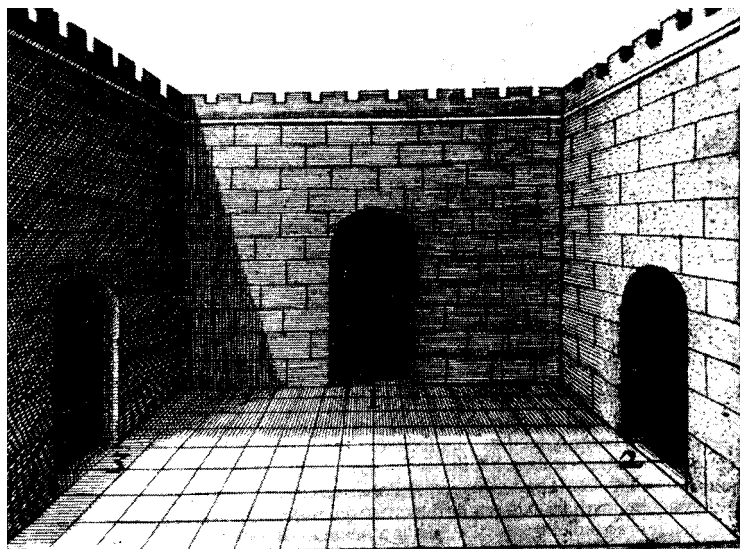
C A P. X.

De theatri orientalis & occidentalis descriptione.

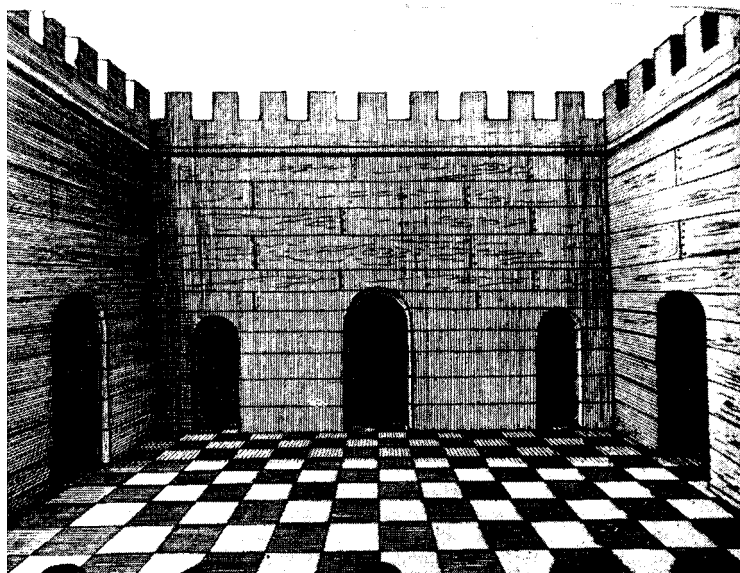
Theatrum appello illud, in quo omnes vocabulorum, sententiarum, particulatum orationis seu subjectorum actiones tanquam in theatro publico, ubi comediae & tragoediae aguntur, demonstrantur. Huiusmodi theatrorum speciem unam in puncto orientis sitam esse imaginabimini, quae realis seu corporea, sed quasi vapore aethereo consideranda erit: Sitque illa theatri umbra similitudinibus spirituum agentium repleta. *Primum* ergo theatrum habebit colorem album, lucidum & splendidum, praeseferens diem, diurnasque actiones. Quare in oriente collocabitur, quia Sol ab Oriente se attollens diem incipit, claritatemque mundo pollicetur. *Secundum* vero fingetur imbutum colore nigro, fusco & obscuro: illudque in Occidente positum imaginaberis, quia Sol in Occidente exiens noctem & obscuritatem brevi venturam denunciat. Quodlibet autem horum theatrorum habebit quinque portas ab invicem distinctas, & fere æquidistantes, quarum usus postea demonstrabimus.



C A P.



18а. *Вспомогательный театр.*



18б. *Вспомогательный театр.*

существовала традиция бруновской искусной памяти и Фладд мог приобщиться к ней и там.

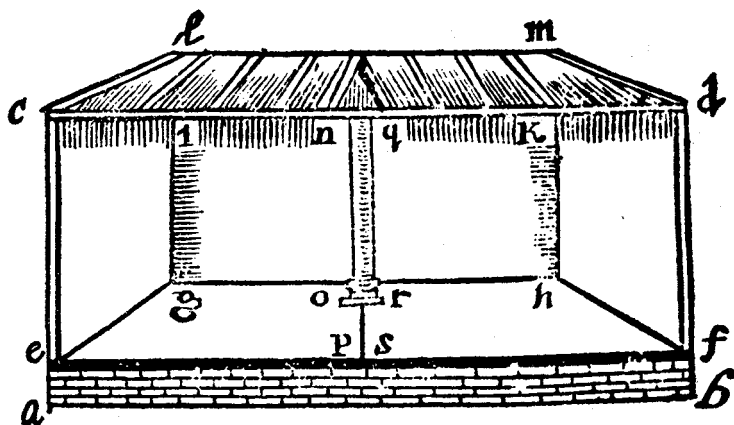


Рис. 10. Театр Памяти или Вместилище.
Из книги Дж. Виллиса Мнемоника, 1618 г.

Не могла ли на систему Фладда оказать непосредственное воздействие работа, вышедшая в Англии в 1618 году, то есть за год перед опубликованием, в 1619-м, той части *Utrisque Cosmi... Historia*, в которой заключена система памяти? Этой работой была *Mnemonicæ; sive Ars reminiscendi* Джона Виллиса,⁴⁰ в которой описана система памяти, сложенная из цепочек одинаковых “театров”. Виллис дает иллюстрацию одного из “театров”, или, как он их еще называет, “вместилищ” (рис. 10). Это одноэтажное строение, в котором отсутствует одна из стен, так что наблюдателю оно видно изнутри; колонной близ задней стены оно поделено на две половины. Такое деление дает Виллису две комнаты памяти, в которых он запоминает *loci*. Представляя в воображении вместилища, их следует различать по цвету, чтобы они не сливались в памяти; и в образах памяти должно быть нечто, что напоминало бы о цвете того театра, которому они принадлежат. Виллис приводит примеры образов, которые нужны в “золо-

⁴⁰ John Willis, *Mnemonicæ; sive Ars Reminiscendi: e puris artis naturaeque fontibus hausta* . . . London, 1621.

том” театре, чтобы напомнить человеку о том, как ему вести себя на рынке:

Перво-наперво ему нужно позаботиться о том, чтобы узнать рыночные цены на зерно. А посему будем считать, что на первом месте первого Вместилища он видит торговцев с мешками пшеницы, а на передней сцене видит крестьянина, одетого в желтовато-коричневую одежду, в сапогах, пересыпающего пшеницу из мешка в бушель, ушки или рукояти которого сделаны из чистого золота; посредством такого представления Идея обретает цвет золотого Вместилища, коему приписывается...

Во-вторых, ему следует позаботиться о покосе лугов. Поэтому на второе место первого Вместилища поставим трех или четырех косарей, заправляющих свои косы с золотыми лезвиями, что согласуется с цветом Вместилища... Связь Идеи с последним соотносится с общей ситуацией, ведь обе идеи располагаются на сцене первого Вместилища...⁴¹

Все это выглядит как исключительно рациональное применение искусства как непосредственной техники запоминания; применение метода будет весьма эффективным, если его использовать как некий внутренний список покупок, когда, как выражается автор, “мы лишены помощи бумаги, чернил или закупочных книг”.⁴² Очевидно, однако, сходство с рядами “театров” Фладда, с их колоннами и комнатами памяти. Кроме того, прямым источником для создания ужасающих театров Дня и Ночи мог стать совет Виллиса: “вещи, которыми загружена была память днем, следует перебрать перед тем как заснуть; вещи, обременявшие ночью, нужно перебрать сразу после сна”.⁴³

Бруно, как правило, брал рациональную систему памяти и “окультуривал” ее в магическую; мы видели, как он проделывал это снова и снова. Возможно, то же самое Фладд сделал с виллисовскими рядами того, что он называет “театрами”, “комнатами памяти”; он наделяет их магическим действием, соединяя с зодиаком. И напротив, когда мы вспоминаем, что примерно в то же время во Франции, Пепп “раскрывал” Шенкеля,⁴⁴ обнаруживая в его явно рациональ-

⁴¹ Willis, *The Art of Memory*, 1621 trans., p. 58–60.

⁴² *Ibid.*, p. 28.

⁴³ *Ibid.*, p. 30.

⁴⁴ См. выше, с. 372 – 374.

ных положениях искусства памяти оккультный подтекст, мы задаемся вопросом, содержалось ли в системе Шенкеля что-то такое, во что не упирался бы взгляд в “Мнемонике” Виллиса? Я не берусь здесь решать эту небольшую проблему, однако на нее следовало указать, учитывая, что искусство памяти, опирающееся на группы “театров” или сцен-комнат памяти, было известно в Англии за год до опубликования системы Фладда, что является немаловажным фактом, который может позволить увидеть, что не только в далеких своих странствиях Фладд мог услышать об искусстве памяти.

Во всяком случае, Фладдова система памяти возвращает нас на много лет назад, в то время, когда развернулась дискуссия о Метродоре из Скепсиса, использовании в искусной памяти зодиака со всем, что в нее входило. Будь Уильям Перкинс жив тогда, когда вышла книга Фладда, он с точностью узнал бы в ней “нечестивое искусство памяти” “Скепсийца”.

Критикуя Фладда, Мерсенн однажды замечает, что два Фладдовых мира основываются на неподтвержденном “египетском” учении (то есть учении *Hermetica*) о том, что человек заключает в себе мир, и на утверждении “Меркурия” (в “Асклепии”), что человек есть величайшее чудо и подобен Богу. Мерсенн справедливо указывает здесь на герметическое основание двух миров Фладда.⁴⁵ Поскольку у Фладда человек как микрокосм потенциально содержит в себе мир, он способен отобразить его внутри себя. Его оккультное искусство памяти есть попытка воспроизвести или воссоздать отношения макрокосма-микрокосма через установление, составление или сотворение в памяти микрокосма осознания мира, который он в себе заключает, мира, который есть образ макрокосма и образ Бога. Попытка осуществить это, посредством астральных образов оккультного искусства памяти перемещая внутри человека звезды, есть основа всех героических усилий Бруно, за которым следует Фладд.

И все же, хотя и Бруно и Фладд выводили свои оккультные системы памяти из герметических философий, эти системы не одинаковы. Точка зрения Фладда, совпадающая с

⁴⁵ Marin Mersenne, *Questiones celeberrimae in Genesim*, Paris, 1623, cols. 1746, 1749. Cf. *G. B. and H. T.*, p. 437.

воззрениями раннего Ренессанса, в соответствии с которыми “три мира”, или плана творения в целом — мир элементов, небесный мир и мир наднебесный — это христианская точка зрения, поскольку наднебесный мир здесь идентифицируется с христианской иерархией ангелов Псевдионисия. Это позволяет в единой системе расположить ангелов христианства и вершину Троицы. Этому воззрению придерживался Камилло. Связи его Театра мира протянуты через звезды к Сфирот и ангелам, в сознании ренессансного герметического философа отождествлявшимися с христианской иерархией ангелов, которая есть образ Троицы.

Бруно, отвергавший христианскую интерпретацию *Hermetica* и жаждавший возвращения чистой “египетской” религии, устранял то, что он называл “метафизической” вершиной данной системы. Для него за небесным миром лежит наднебесное Единое, или интеллектуальное Солнце, объект его устремлений, который постигается через его проявления или следы в природе и через оформление и сочинение их образов в памяти.

Одна из иллюстраций Фладда в наглядной форме выражает то, как три мира отображаются в сознании и памяти микрокосма. Он рисует человека, который сначала получает впечатления от чувственного мира или *mundus sensibilis* через свои пять чувств. Затем он направляет их внутрь себя, как образы или “umbra”, в *mundus imaginabilis*. Описывая ниже этот мир воображения, Фладд включает в него отображение зодиака и звезд.⁴⁶ На этой ступени микрокосм сводит воедино содержимое памяти на небесном уровне. Затем диаграмма указывает на ум (*mens*), интеллектуальный мир, в котором достигается видение девяти небесных иерархий и Троицы. И, наконец, рисунок показывает, в задней части головы местоположение памяти, которая заключает в себя все три мира.

У Бруно интеллектуальное солнце постигалось в процедуре унификации, и оно не имело христианских и тринитарных черт. Кроме того, Бруно стремится обойти, а в “Печатах” действительно упраздняет разделение “способностей души”, которого Фладд склонен придерживаться:

⁴⁶ *Utrisque Cosmi... Historia*, II, p. 205 ff.

прохождение материала чувственных впечатлений через различные “способности”, понимаемые как отделенные друг от друга помещения в душе. Для Бруно существует только одна сила и одна способность, разлитая по всему внутреннему миру постижения, а именно, сила или способность воображения, которая проходит через врата памяти, и составляет некое единство с памятью.⁴⁷

Таким образом, Фладд как герметический философ и психолог не во всем вторит Бруно. В самом деле, возможно, что герметическая традиция, с которой столкнулся Фладд, выражалась не столько в той форме, которую ей придал Бруно, сколько в той, которая уже была установлена в Англии Джоном Ди. Фладд проявлял значительный интерес к механике и механизмам (в герметической традиции они рассматривались как отрасль магии),⁴⁸ что характерно и для Ди, но не было свойственно Бруно. Ди также близок изначально христианской и тринитарной форме традиции, которую Бруно отвергал, но которая присутствует у Фладда.

Однако в своей герметической системе памяти Фладд испытал влияние Бруно, что само по себе понятно, ведь Бруно больше чем кто-либо другой развивал искусство памяти как герметическое искусство. Несмотря на различие между Фладдом и Бруно как герметическими философами, печать памяти Фладда ставит нас перед теми же проблемами, разрешить которые мы пытались вместе с Бруно. Мы в той или иной степени способны постичь общую природу попытки, предпринятой в этой системе, но детали поражают нас. Не чистое ли это безумие — помещать в зодиаке двадцать четыре театра памяти? Или это безумие, потенциально ведущее к методу? И не является ли подобная система печатью или кодом герметической секты или общества?

Нам легче обратиться к историческому аспекту этой проблемы и посмотреть на систему Фладда как на воспроизведение модели, общей, по-видимому, для всего Ренессанса.

⁴⁷ Похожее отрицание представления о различных способностях души есть у Кампанеллы (*Del senso delle cose e delle magia*, ed. A. Vuuets, Bari, 1925, p. 96), когда он, и во многих других отношениях близкий Бруно, говорит, что такое представление “из единой неделимой души делает множество душ”.

⁴⁸ См. *G. V. and H. T.*, p. 147 ff.

Впервые мы столкнулись с ней в Театре Памяти, преподнесенном Джулио Камилло в качестве секрета королю Франции. Мы видим ее снова в Печатах Памяти, с которыми Бруно путешествует из страны в страну. Мы видим ее, наконец, в системе Театра Памяти, в книге, которую Фладд посвятил английскому королю. И в ней, как внутренний ее секрет, скрыта фактическая информация о театре Глобус.

Возможно, что интерес, вызванный этим неожиданным фактом, привлечет внимание многих исследователей к тем проблемам, с которыми мне приходилось бороться в одиночку, и что природа и значение ренессансной оккультной памяти в будущем прояснятся.

Глава XVI

ТЕАТР ПАМЯТИ ФЛАДДА И ТЕАТР ГЛОБУС

Огромные деревянные театры, способные вместить тысячи зрителей и ставшие обителью драмы английского Ренессанса, действовали во времена Фладда. Первый театр Глобус, возведенный на Бэнксайде в 1599 году и служивший приютом для труппы актеров лорда Чемберлена, в которую входил Шекспир и для которой писались его пьесы, сгорел в 1613 году. На прежнем фундаменте Глобус был восстановлен и величием убранства превзошел своего предшественника. О новом театре говорили как о “чудеснейшем из всех, когда-либо существовавших в Англии”.¹ Значительную часть расходов по перестройке здания взял на себя Яков I.² Это не было неожиданностью, поскольку труппу лорда Чемберлена он принял под свою опеку и ее актеры стали теперь людьми короля.³ Вполне естественно, что король был заинтересован в восстановлении театра для своей собственной труппы.

В последние годы было немало по-настоящему интересных попыток реконструкции елизаветинских и яковинских театров, в особенности Глобуса, связанного с именем Шекспира.⁴ Число дошедших до нас наглядных свидетельств, которые позволили бы осуществить такую задачу, весьма скудно; фактически, оно ограничивается единственным грубым наброском интерьера театра Лебедь, известным рисунком де Витта (ил. 19), каждая деталь которого тщательнейшим образом проанализирована исследователями ради информации, которую можно из нее из-

¹ Е. К. Chambers, *Elizabethan Stage*, Oxford University Press (первое издание 1923 г., повторное — 1951 г.), II, p. 425.

² *Ibid.*, *loc. cit.*

³ *Ibid.*, p. 208 ff.

⁴ Основные сведения даются в книге Chambers, *Elizabethan Stage*, II, Book

влекать. Этот рисунок — копия, и, возможно, не очень точная, с оригинала де Витта (который не сохранился). Все же это наиболее полное из столь давних визуальных свидетельств об интерьере публичного театра, и все проекты его реконструкции отталкиваются именно от этого эскиза. На основе рисунка де Витта, изучения контрактов о возведении театральных построек и анализа сценических указаний в пьесах был реконструирован Глобус. Ситуация, однако, неудовлетворительна. Рисунок де Витта рассказывает о Лебеде, а не о Глобусе; строительные контракты относятся к возведению театров Фортуны и Надежды,⁵ а, опять-таки, не Глобуса. Не было использовано ни одного визуального свидетельства об интерьере Глобуса и, по-видимому, таковых не существует. Данные о внешнем виде театра были получены из первых карт Лондона, в которых то, что можно принять за Глобус, изображено на Бэнксайде.⁶ Карты сообщают противоречивые сведения, было ли это строение круглым или многоугольным.

И все же сделан большой шаг к тому, чтобы выяснить, как выглядел Глобус. Нам известно, что задняя стена сцены граничила с “уборной”, пристройкой, где актеры меняли костюмы и хранили реквизит. Стена уборной разбита на три яруса. На нижнем, уровень которого совпадает со сценой, располагались двери или проемы, их, вероятно, было три, центральная дверь, вероятно, граничила с двумя боковыми проходами. Одна из этих дверей могла открываться так, что становилась видна внутренняя сцена. На втором ярусе находилась терраса, служившая для изображения

⁵ Приводятся в Chambers, *Elizabethan Stage*, II, p. 436 ff.

⁶ Фрагменты карт, на которых изображен Глобус, воспроизведены в: Irwin Smith, *Shakespeare's Globe Playhouse* Pl. 2–13.

IV “The Play-Houses”. Среди многочисленных исследований можно назвать: J. C. Adams, *The Globe Playhouse*, Harvard, 1942, 1961; Irwin Smith, *Shakespeare's Globe Playhouse*, New York, 1956, London, 1963 (основана на адамсовской реконструкции); C. W. Hodges, *The Globe Restored*, London, 1953; A. M. Nagler, *Shakespeare's Stage*, Yale, 1958; R. Southern, *On Reconstructing a Practicable Elizabethan Playhouse*, Shakespeare Survey, XII (1959), p. 22–34; Glynn Wickham, *Early English Stages*, II, London, 1963; R. Hosley, *Reconstitution du Thetre du Swan in Le Lieu Thtral a la Renaissance*, ed. J. Jacquot, Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1964, p. 295 —

штурмов и баталий, скорее всего, она была оснащена зубчатыми башенками, которые упоминаются в театральных документах и в пьесах.⁷ На том же ярусе была комната и окна. Выше располагался третий ярус и “хижины”, где размещались механизмы сцены. Сцена, вместе с задней стеной или *frons scaenae*, несколько возвышалась и выдавалась вперед, во “двор” — открытое, без крыши, пространство, где стояли “донники”, непритязательные зрители с дешевыми билетами на стоячие места. Те же, кто мог позволить себе кресло, располагались в галереях, огибавших все здание по кругу. Общий план представлен на де Виттевском рисунке Лебеда; здесь сцена, имеющая общую стену с артистической уборной и выступающая во двор; здесь изображены и идущие по кругу галереи. На сцене мы видим только две створчатые двери на первом ярусе и никакого признака двери, которая вела бы во внутреннюю сцену. На верхнем ярусе нет “комнаты” и нет окон, но лишь галерея, в которой, по-видимому, располагались зрители, но которая иногда, возможно, служила и сценической площадкой. Но сцена, которую мы видим на рисунке, это не сцена Глобуса.

В попытках реконструкций этих театров была выявлена одна деталь — часть сцены была прикрыта полотном, которое крепилось к задней стене и поддерживалось колоннами, или, как их называли, “столбами”.⁸ Две такие колонны, поддерживающие полотно, видны на рисунке де Витта. Таким образом, только внутренняя часть сцены была защищена; внешняя сцена, как показано на рисунке, не закрыта. Нижняя сторона полотна была выкрашена так, что выполняла роль небесной декорации. В адамсовой реконструкции Глобуса показано, что верхняя часть полотна расписана знаками зодиака и несколько звезд находятся внутри зодиакального круга.⁹ Естественно, это современная попытка воссоздать роспись на потолке; ни одно из тех театральных полотен не дошло до нас. Потолок, конечно, не был расписан неясными декоративными небесами с рассыпанными по ним звездам. На полотнах должны были изображаться две-

⁷ Chambers, *Elizabethan Stage*, I, p. 230–231; III, p. 44, 91, 96; IV, p. 28.

⁸ *Ibid.*, II, p. 544–545; III, p. 27, 38, 72, 108, 141, 144.

⁹ Irwin Smith, *Shakespeare's Globe Playhouse*, Pl. 31.

надцать знаков зодиакального круга и семи сфер планет внутри него, изображения, или совершенно простые или не слишком сложные.¹⁰ Эта деталь театральной обстановки в строительных контрактах или где бы то ни было называется “небесами”,¹¹ или иногда “теньями”.¹²

В статье, опубликованной в 1958 году, Рихард Бернхаймер воспроизводит гравюру *Theatrum Orbi* из книги Фладда. Из его замечаний о ней я процитирую следующее:

То, что на иллюстрации представлена общая елизаветинская структура, хотя и необычная стилистически, ясно с первого взгляда. Шекспироведы узнают на рисунке нижнюю и верхнюю сцены, две двери, открывающие внутреннюю сцену, бойницы, пригодные для батальных сцен и окно эркера, из которого, вероятно, Джульетта склонялась к сладким словам своего возлюбленного — всего этого никто никогда не видел, но штрихи эти были известны благодаря исследованию сценических указаний и ремарок в драматических текстах.¹³

Бернхаймер смог увидеть некоторые из тех вещей, что недоступны, по его словам, взгляду нашего современника, хотя мы и знаем из пьес, что они должны были существовать. К сожалению, он не использовал блестящую находку, допустив фундаментальные просчеты в интерпретации гравюры и текста Фладда.

¹⁰ Так называемая *English Wagner Book*, изданная в 1592 году, которой Чэмберс придает некоторое значение как источнику по истории английского театра, приводит описание одного магического театра, со столбами и артистической уборной, украшенного “небесным сводом, окрапленным золотыми слезами, которые зрители называли звездами. То были словно живые изображения всего величественного воинства прекрасных обитателей неба” (Chambers, *Elizabethan Stage*, III, p. 72).

¹¹ Chambers, *Elizabethan Stage*, II, p. 466, 544–546, 555; III, p. 30, 75–77, 90, 108, 132, 501.

¹² Например, в контракте о строительстве Фортуны; Chambers, *Elizabethan Stage*, II, p. 437, 544–545.

¹³ Richard Bernheimer, *Another Globe Theatre*, *Shakespeare Quarterly*, IX, (Winter 1958), pp. 19–29.

Быть может, позволительно будет упомянуть о том, что именно я обратила внимание профессора Бернхаймера на гравюру Фладда, когда он собирал материал о театре в Варбургском институте в 1955 году. Я сама не имела тогда никакого представления о связи этой гравюры с театром Глобус.

Первая ошибка состояла в том, что он принял изображение на гравюре за изображение всего театра. Получился очень маленький театр с помещениями для зрителей по бокам, похожими на те, что пристраивались к теннисным кортам XVI века, тогда как гравюра не изображает всего театра. Здесь показана сцена, или, скорее, часть сцены.

Вторая ошибка заключалась в том, что Бернхаймер, не пройдя строгой школы бруновских “Печатей” памяти, был, естественно, сбит с толку “квадратным” и “круглым” искусствами. Он видел, что Фладд с особым вниманием относится к “круглому” и много говорит о нем, и решил, что это означает, будто строение, изображенное на гравюре, было круглым. Поскольку ничего, что имело бы круглую форму, не изображено на гравюре, Бернхаймер пришел к заключению, что гравюра никак не связана с текстом. Он посчитал, что немецкий издатель воспользовался неким оттиском, оказавшимся у него под рукой, дабы проиллюстрировать темную мнемонику Фладда; этот оттиск (попросту выдуманный Бернхаймером) якобы воспроизводил интерьер маленького театра где-то в Германии, который наспех был перестроен из теннисного корта и имел елизаветинские черты, чтобы прибывающая труппа английских артистов чувствовала себя более по-домашнему. Изобретая этот миф, Бернхаймер позволил замечательному своему наблюдению о шекспировском характере сцены, изображенной на гравюре, рассыпаться в прах. Станный способ, каким он заглушил и разрушил то, что интуитивно открыл, указывает, мне кажется, на причину, почему реконструкторы Глобуса вовсе не приняли во внимание его статью и иллюстрацию к ней.

Теперь, если Фладд использует, как он сам заявляет, “реальные” публичные театры в качестве сцен своей всемирной системы памяти (Бернхаймер просмотрел это заявление), то что могло быть для этого приемлемее Глобуса, известного из лондонских публичных театров, само имя которого означает мир? Кроме того, если первый его том был посвящен Якову I, то не удачный ли это способ привлечь интерес монарха ко второму тому — привязать систему памяти к заново отстроенному Глобусу, на возведение которого Яков выделил немалые средства и который был театром его собственной труппы, королевских людей?

Единственная деталь в гравюре *Theatrum Orbi*, о которой Фладд упоминает в тексте и которую включает в свою мнемонику, это пять дверей или проходов в стене на сцене и пять колонн “напротив” них; на гравюре отмечены лишь их основания. Нигде в тексте Фладд не упоминает и никак не задействует в своей мнемонике других деталей, ясно изображенных на гравюре, — эркер, терраса с бойницами, боковые стены с проемами в нижней их части. И хотя *cinque portae* на сцене упоминаются часто и являются основой для схемы пяти памятных *loci*, он никак не отличает одну от другой те *cinque portae*, которые изображены на рисунке, и нигде не говорит, что центральный проход оснащен массивными дверями, которые, как мы видим, приотворены и открывают внутреннюю сцену. Что выражают не используемые и не упомянутые в тексте о мнемонике детали гравюры, хотя они были “реальными” чертами “реальной” сцены, к которой он хотел привязать свою систему?

Помимо того, в “реальных” сценах существовала деталь, послужившая основой для *ars rotunda*, — “небеса”, нарисованные на нижней стороне полотна внутренней сцены. Откроем еще раз книгу и приглядимся к диаграмме небес на левой странице, которая, когда книга закрыта, накрывает сцену на правой. Стоит ли за таким расположением только магическая мнемоника, в которой сцены, подобные этой, располагаются по всему небесному кругу, слева и справа от зодиакальных знаков, или оно имеет отношение и к устройству “реального” театра? Приняв такую возможность, мы встаем на путь, ведущий к выявлению связи между гравюрой *Theatrum Orbi* и театром Глобус.

Когда мы смотрим прямо на заднюю стену, мы видим стену артистической уборной Глобуса, не всю ее, но только два нижних яруса, первый — с тремя проходами, и второй — с террасой и комнатой. Нам не виден третий ярус, поскольку мы находимся под небесами, невидимо натянутыми над нами на уровне третьего яруса стены артистической уборной. На сцене пять выходов; три на нижнем уровне, большие центральные ворота, открывающие внутреннюю комнату? и два по бокам, остальные два — на верхнем. Это *cinque portae*, используемые как *loci* в системе памяти. Но Фладд не использует “воображаемых мест”, а

лишь “реальные”. Эти пять выходов реальны, они расположены так, как они действительно располагались на сцене Глобуса. И выступающее окно реально, это окно верхней “горницы” с террасой и бойницами по обе стороны от нее.

Но что такое боковые стены, изображенные на гравюре, с квадратными проемами у их основания? Они закрывают сцену изнутри, делая невидимым для зрителей сценическое пространство. И что такое те пять колонн, только основания которых отмечены, ведь если указано их истинное местоположение, они будут закрывать сцену от зрителей спереди?

Я думаю, эти детали свидетельствуют об искажении реальной сцены, совершенном с мнемоническими целями. Фладду нужна была “комната памяти”, внутри которой следовало осуществлять запоминание с помощью пяти дверей и пяти колонн. Ему нужна была “комната памяти”, основу которой составляла бы реальная сцена, но закрытая с боков и превращенная в закрытый “театр памяти”, похожий, скорее, на театры памяти или вместилища Виллиса. Рассматривая гравюру как изображение реальной сцены Глобуса, мы, следовательно, должны убрать боковые стены. Эти сцены производят странное впечатление. Структура их выглядит как-то нелепо, они как будто недостаточно устойчивы, поскольку высятся над пустыми проемами. К тому же они не совсем согласуются с величественной задней стеной, по сравнению с которой выглядят будто бумажные. Их следует устранить как произведенные в мнемонических целях искажения действительной сцены. Однако воображаемые боковые стены указывают на подлинную деталь в театре, на места, или “комнаты джентльменов”, которые располагались на галереях, сбоку от сцены и предоставлялись высоким персонам и друзьям актеров.¹⁴

Пяти колонн не было в реальном театре, они введены сообразно с задачами мнемоники. Фладд сам говорит, что они “вымышлены”.¹⁵ Они, однако, также наделены “реальным” аспектом, поскольку расположены на линии, на ко-

¹⁴ Chambers, *Elizabethan Stage*, II, p. 531

¹⁵ См. выше, с. 408.

торой на реальной сцене располагались не пять, а две поддерживающие “небеса” колонны.

Если, таким образом, выяснены основные моменты — что на гравюре изображена стена артистической уборной Глобуса до кромки “небес” и что сцена превращена в “комнату памяти” — мы можем, сочетая гравюру Фладда с рисунком де Витта, определить, отталкиваясь от магической системы памяти, как выглядела сцена в Глобусе.

На нашем эскизе сцены Глобуса, как она обрисовывается Фладдом (ил. 20), устранены мнемонические искажения. Убраны неправдоподобные боковые стены и оставлены только две колонны, или “столбы”, поддерживающие “небеса”. Столбы скопированы с колонн в “Храме Музыки” из первого тома *Utrisque Cosmi... Historia*. На “небесах” изображен зодиак и сферы планет, как в диаграмме на соседней с театром памяти странице, но зодиакальные знаки представлены только иерограммами. Мы и не пытались передать их образы, поскольку очерчен может быть только общий план того, как выглядели “небеса” в Глобусе. “Комнаты джентльменов” занимают свое собственное место по обе стороны от сцены. Свободная от искажений, превративших ее в “комнату памяти”, сцена теперь открыта на всем своем протяжении от стены артистической уборной до “площади”, хорошо просматривается с боков, а два столба поддерживают небеса над ней. Если этот эскиз сравнить с рисунком де Витта, мы видим, что они совпадают в таких существенных чертах, как стена артистической уборной, выступающая сцена, столбы и галерея для зрителей. Единственное различие — и оно велико — здесь изображена не сцена Лебеда, а сцена Глобуса.

Гравюра Фладда, таким образом, становится для шекспировской сцены документом первостепенной значимости. Конечно, речь здесь идет о втором, восстановленном после пожара 1613 года, Глобусе, о котором Фладд хотел напомнить в такой замысловатой форме Якову I. Большинство пьес Шекспира было поставлено в первом Глобусе. Он умер в 1616 году, спустя лишь три года после пожара. Но новый театр был возведен на фундаменте старого и, по общему мнению, сцена и интерьер прежнего Глобуса были достаточно точно воспроизведены в новом. Я не забываю о том, что

гравюра показывает нам сцену второго Глобуса в преломляющих отражениях магической памяти. Но в наброске устранены, как мне кажется, основные искажения. Фладд намеревался использовать “реальный театр” в своей системе памяти; он неоднократно подчеркивает, что использует “реальные”, а не “воображаемые” места. И то, что он показывает, нам либо уже известно, либо мы предполагаем, что это имело место, хотя точное расположение входов, горницы и террасы и неизвестно нам. Фладд показывает, что на сцену было пять выходов, три на нижнем уровне и два, ведущих на террасу, на верхнем. Это разрешает проблему, занимавшую некоторых исследователей, полагавших, что число выходов на сцену должно было превосходить три, тогда как на нижнем уровне не было свободного пространства для требуемых выходов. Чэмберс указывал, что должно было быть пять выходов, соответствующих пяти выходам к *frons scaenae* классического театра.¹⁶ Классическая сцена не имела ярусов. Здесь перед нами классические пять выходов на *frons scaenae*, перенесенные на разноуровневую *frons scaenae*, которая в Глобусе смежна со стеной артистической уборной, три выхода располагаются внизу и два — наверху. Это удовлетворительно разрешает также сомнения тех, кто указывал, что, несмотря на новизну таких элементов, как терраса с бойницами и эркер, в интерьере Глобуса могли присутствовать также классические и витрувианские черты. Вопрос о “внутренней сцене” вызывал у специалистов немало споров. Крайняя форма концепции “внутренней сцены” была предложена Адамсом, который полагал, что большая “внутренняя сцена” открывалась из центра нижнего яруса, а верхняя сцена находилась непосредственно над ней. Такая схема расположения внутренних сцен мало кем принималась, однако Фладд изображает большие ворота в центре сцены слегка приоткрытыми, а прямо над ними изображает “горницу”. Единственное изменение или исправление Фладдовой гравюры, допущенное в эскизе, это предположение, что окно эркера (часть которого закрыта на гравюре надписью) могло открываться двумя различными способами: либо оно открывалось, в то время как ниж-

¹⁶ Chambers, *Elizabethan Stage*, III, p. 100.

няя часть его оставалась закрытой, либо окно распахивалось целиком. Эркер мог выполнять, таким образом, сценическую функцию либо только в “оконных” сценах (при этом открывалась только верхняя часть окна), или же двери полностью открывали “верхнюю внутреннюю сцену”. Верхняя и внутренняя сцены могли проходить через всю уборную до задней части строения, откуда они освещались через окна.

Показанное Фладдом положение горницы разрешает один из наиболее сложных вопросов относительно шекспировской сцены. Было известно, что на верхнем ярусе находилась терраса и полагали, что она занимает его полностью, но было известно и о существовании верхней комнаты. Предполагалось, что комната находилась за террасой, перила или балюстрада (или, как мы теперь видим, бойницы) которой закрывали бы комнату от зрителей.¹⁷ Фладд показывает, что терраса проходит за передней частью комнаты, нависающей над сценой. Терраса проходила через комнату, в которую можно было попасть с обеих сторон (проходы отделялись занавесом, когда вся комната задействовалась как верхняя внутренняя сцена). Никому и в голову не приходило такое решение проблемы взаиморасположения комнаты и террасы, хотя оно, очевидно, является правильным.

Выдвинутое окно, нависающее над большими воротами — черта, свойственная тюдоровской архитектуре. К примеру, в Хенгрейв Холле (1536) мы видим выступающее окно с пояском в сторожевой башне с бойницами.¹⁸ Для английских архитектурных построек шестнадцатого века характерна сторожевая башня с воротами;¹⁹ эта деталь унаследована от укрепленных оборонительных башен, которые часто оборудовались бойницами. Еще один пример ворот особняка, подобных крепостным, с нависающим над ними эркером, это Брэмсхилл, Хантс (1605–1612),²⁰ ко-

¹⁷ Более подробно эта проблема рассматривается в Irwin Smith, *Shakespeare's Globe Playhouse*, p. 124 ff.

¹⁸ См.: John Summerson, *Architecture in Britain 1530 to 1830*, Pelican History of Art, London, 1953, Pl. 8.

¹⁹ *Ibid.*, p. 13.

торый своими тремя воротами и террасой по обе стороны от выступающего окна напоминает сцену на гравюре Фладда. Эти сопоставления указывают, что Фладдова сцена имеет общие черты с фронтоном особняков того времени, она также легко сравнима с укрепленным входом в крепость или замок. Мы провели эти сравнения еще и для того, чтобы указать, что в обоих приведенных случаях нижний пояс эркера доходит до вершины ворот, что заставляет нас предположить, что центральные двери или ворота изображены Фладдом недостаточно высокими и что их следует продолжить до основания выступающего окна, как показано на эскизе. Бернхаймер полагал, что пояс под эркером на гравюре свидетельствует о германском влиянии.²¹ Обращение к английским примерам делает такое предположение излишним, хотя возможность некоторого влияния, сказавшегося в гравюре, поскольку она была выполнена в Германии, нельзя полностью исключить.

Внешняя отделка стен на гравюре Фладда дополнена модным итальянским эффектом “рустикации” (на эскизе он показан штриховкой). Известно, что большие деревянные театры драпировались росписным холстом. Показанный здесь эффект был схож с тем, который был придан деревянному дому банкетов, построенному в Вестминстере в 1581 году, стены которого были “покрыты росписным холстом, внешние стены были той же изящной работы, называемой рустик, так что больше походили на каменные”.²² Думается, что “работа, называемая рустик”, эффект которой Фладд отображает в гравюре, была одним из дорогостоящих усовершенствований, произведенных в заново отстроенном Глобусе. Использование рустикации в сочетании с бойницами и эркером создает в целом необычный смешанный эффект, и еще раз указывает на то, что сцена должна была походить на особняк тех времен, по виду напоминавший укрепленный замок или крепость.

Хотя мнемонические искажения, германские наслоения и роскошное великолепие нового Глобуса могут обуслови-

²⁰ *Ibid.*, Pl. 26.

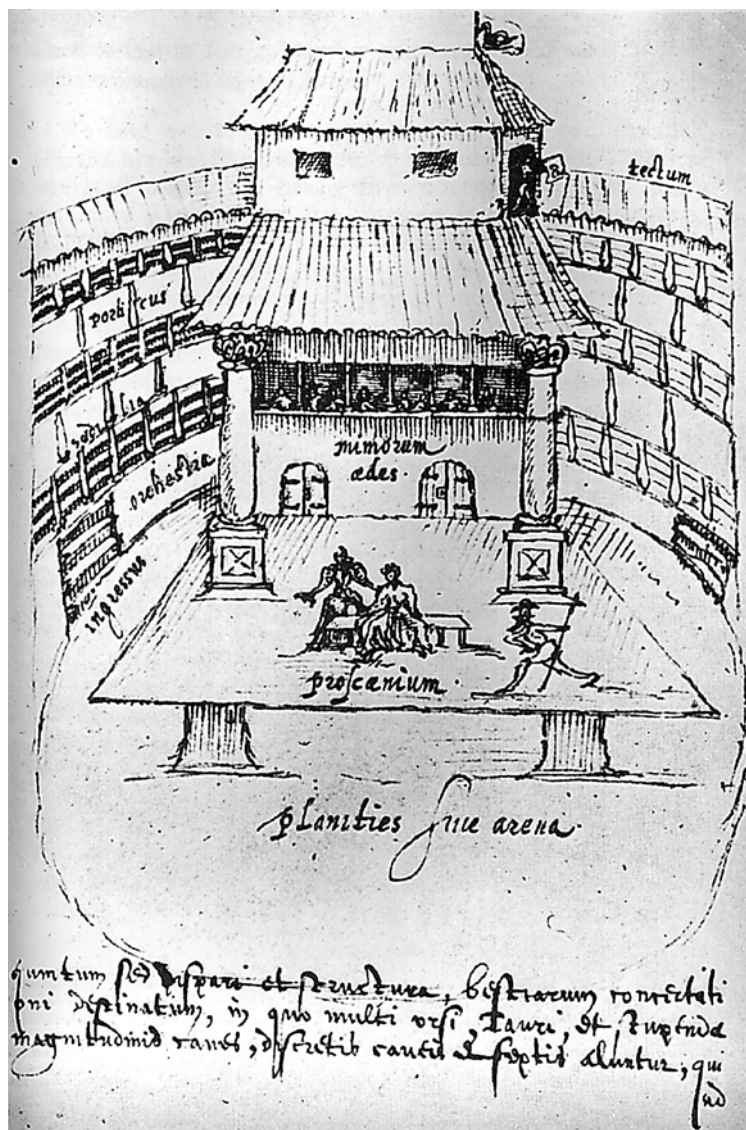
²¹ *Article cit.*, p.25.

²² Chambers, *Elizabethan Stage*, I, p.16, note.

вать некоторое несоответствие между гравюрой Фладда и подлинным театром Шекспира, несомненно, что герметический философ дает нам уникальную возможность зримо себе его представить. Фактически Фладд единственный, кто помог нам составить визуальное представление о сцене, на которой играл величайший в мире драматург. Поэтому мы можем попробовать наполнить общее сценическое пространство. Двери на нижнем уровне использовались в уличных сценах, в эти двери стучались, здесь разыгрывались сцены “у порога”. Выступающее окно образует навес, дающий защиту от дождя. Здесь есть стена замка или города, с бойницами и выдвинутым бастионом (в который могут входить с террасы защитники) и под ним — центральные ворота, все это пригодно для исторических или батальных сцен. Если же мы находимся в Вероне, то это дом Капулетти, где в нижней комнате готовится банкет, а Джульетта, склонившись из верхнего окна, глядит на “такую ночь, как эта”. Если же мы в Эльсиноре, то это крепостной вал, на котором беседовали Гамлет и Горацио, и где Гамлету явился призрак. Если же дело происходит в Риме, это трибуна, с которой Марк Антоний обращается к своим друзьям, римским гражданам, стоящим на сцене внизу. Или, если мы в Лондоне, — это верхняя комната в Таверне Свиного Рыла в Истшипе. Если же мы в Египте, — подобающим образом убранная комната и терраса, обнимающие склеп, в котором умерла Клеопатра.²³

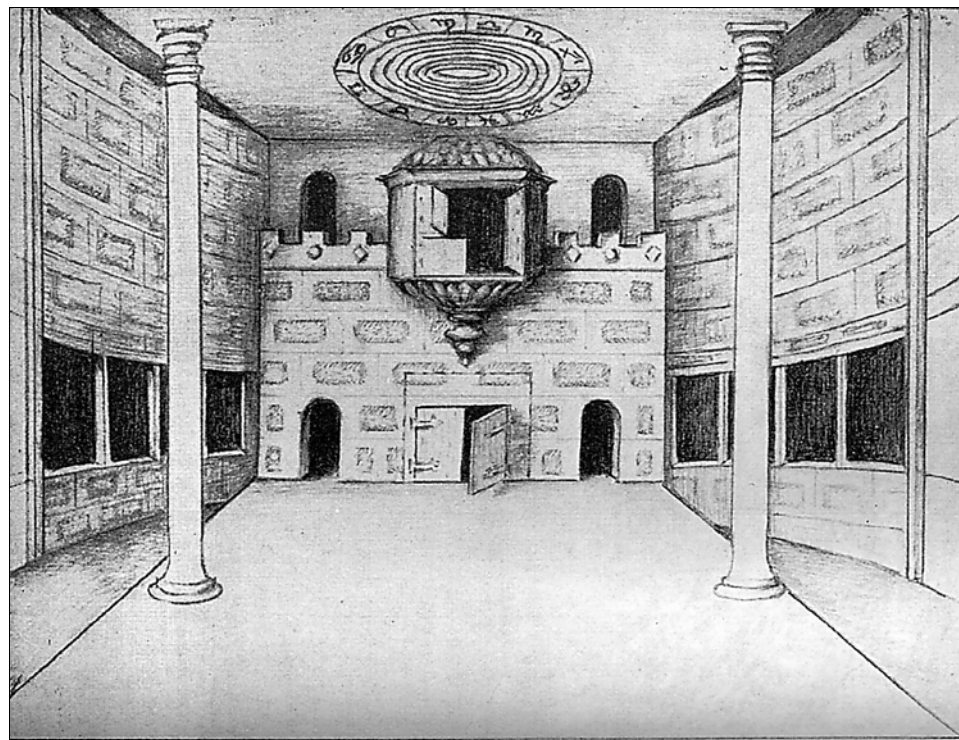
Теперь нам предстоит обратить свои взоры к двум другим “театрам”, которые Фладд иллюстрирует в своей системе памяти (ил. 18а, б). Сцены в них одноярусные, на одной пять выходов, на другой три. В той, где пять выходов, напротив них располагаются основания пяти воображаемых колонн, как в главном театре. Вспомогательные театры должны были использоваться в памяти вместе с главным театром, с которым они соотносятся благодаря

²³ Почти с полной уверенностью можно сказать, что все сценические произведения, о которых идет речь, разыгрывались в это время на подмостках Глобуса, хотя некоторые из них, возможно, были впервые поставлены в других театрах. Разумеется, шекспировская драма была также поставлена при дворе и после 1608 года в Черном Монахе.



19. Набросок де Витта плана театра Лебедь.
Библиотека университета Утрехта.

Глобус по Фладду
20. Набросок сцены театра



бойницам на их стенах, схожим с теми, что расположены по-
верх террасы. Театры также задрапированы полотном,
раскрашенным в одном случае, под камень, в другом, где
нарисованы плотно пригнанные доски, под дерево. Здесь
мы должны вспомнить, что в трактатах о памяти говорится,
что места памяти лучше запоминаются, если учитывать, из
какого они сделаны материала.²⁴ Фладд разделил свои те-
атры, применив рустикацию в главном театре, а второсте-
пенные составив из каменных блоков и деревянных балок.
Все же, как и всегда, Фладд настаивает, что второстепенные
театры также являются “реальными”, а не фиктивными мес-
тами. О них говорится как о “фигурах подлинного те-
атра”.²⁵ Вспомогательные театры, следовательно, как и
главный, не только магические театры памяти, но и
отображают нечто “реальное” или подлинное в Глобусе.
Шекспироведам было иногда не совсем понятно, как
пространство, описываемое в пьесах, соотносилось с глав-
ной сценой. Для примера можно вспомнить, что Ромео
перепрыгивал через ограду фруктового сада Капулетти,
чтобы подойти к окну Джульетты. Чэмберс справедливо от-
мечал, что нужна была стена, чтобы через нее перепрыги-
вать, и указывал на некоторые другие сцены, где, к примеру,
рассказывается о лагерях враждующих армий и требуется,
чтобы они были отделены один от другого стеной или чем-
то еще. Он высказывал предположение, что на сцену вы-
ставлялись в таких случаях какие-нибудь перегородки.²⁶
Глинн Вискэм отыскал в театральных документах множест-
во упоминаний о “бойницах” как сценических элементах.²⁷

Я полагаю, что Фладдовы вспомогательные театры па-
мяти отображают подобные сценические конструкции, или
перегородки, похожие на стены с бойницами. Они должны
были изготавливаться из легких деревянных решеток,
задрапированных выкрашенным холстом и легко
убирались. Фладд указывает, что эти перегородки имели

²⁴ Например: Ромберх, *Congestorium artificiosae memoriae*, p. 29 verso–30 recto; Bruno, *Op. lat.*, II, II, p. 87.

²⁵ “Sequitur figura vera theatri”, *Utrisque Cosmi... Historia*, II, 2, p. 64.

²⁶ Chambers, *Elizabethan Stage*, II, p. 97–98.

²⁷ Wickham, *Early English Stages*, II, p. 223, 282, 286, 288, 296, 305, 319.

проходы и могли использоваться в соответствующих игровых сценах. Они выставлялись на сцену в качестве реквизита, необходимого по ходу действия, когда нельзя было обойтись условиями, предоставляемыми основной *frons scaenae*. Например, дополнительных сценических средств требует эпизод в “Ромео и Джульетте”, где сад Капулетти и монашеская келья располагаются в одной местности, и посетитель, проделав некоторый путь, входит в келью через дверь. Или, например, сцена с двумя враждующими армиями в “Ричарде III”, перемены на которой происходят так быстро; вопрос, как подобные эпизоды могут быть поставлены на сцене, решается, если представить, что, например, в этом эпизоде с двумя лагерями использовались конструкции, какие Фладр воспроизводит в своих вспомогательных театрах.

И снова Фладр показывает нам то, наглядных свидетельств чему не сохранилось. То, что Фладр создает свои вспомогательные театры с бойницами в пару к основному театру с террасой и бойницами на ней, указывает, что эти сценические конструкции мыслились как неотъемлемая часть сцены в целом. Эти иллюстрации, как и обнаруживаемое в них соотношение террасы и комнаты, помогают более четко представлять изменения, происходящие на сцене в пьесах Шекспира.

Не может ли Фладр, который так много рассказывает нам о сцене, рассказать также и о форме и плане всего театра Глобус? Я думаю, что если мы будем осторожны и методичны, нам удастся добыть из Фладдовых свидетельств достаточно информации, чтобы составить план всего театра, конечно, не подробный план, который показывал бы расположение лестниц и других архитектурных тонкостей (деталей), но план основных геометрических форм, использованных в конструкции театра. Я думаю, что Фладр предоставляет сведения о плане всего театра двумя способами: во-первых, через формы оснований пяти колонн, о которых он упоминает, во-вторых, поскольку он твердо настаивает на пяти выходах к *frons scaenae*. Основания пяти колонн, показанных на гравюре *Theatrum Orbi*, таковы: круглое, квадратное, шестиугольное, квадратное, круглое. Их

формы не только изображены на гравюре, о них сказано и в тексте.

Единственное наглядное свидетельство о внешней форме Глобуса обнаружено, как уже было сказано, на тех старых картах Лондона, на которых маленький театрик помещен на Бэнксайде. На некоторых картах Глобус изображен многоугольным; на других он круглый. Всматриваясь в нечеткие линии карт, Адамс пришел к убеждению, что на одной из них ясно различима восьмиугольная форма, и поэтому свою дальнейшую реконструкцию он строит на восьмиугольнике. Остальные исследователи предпочитают концепцию круглого Глобуса. В действительности свидетельства карт совершенно неубедительны.

Но все же мы располагаем высказыванием очевидца о форме Глобуса, хотя некоторые ученые считают этот источник ненадежным. Подруга д-ра Джонсона, Хестер Трейл, жила в середине XVIII века неподалеку от местоположения Глобуса, который был снесен в 1644 году, во времена Республики, но останки которого все еще можно было видеть в ее время, — останки, которые, по ее словам, выглядели как “черная грудa мусора”. Миссис Трейл проявляла романтический интерес к театру, о котором она заметила: “Это были и вправду странные останки Глобуса, театра, хотя и шестиугольного по форме снаружи, но круглого изнутри”.²⁸

Прислушиваясь к подсказке миссис Трэйл, я полагаю также, что Фладд, изображая пять форм оснований колонн, сообщает о геометрических формах, заложенных в конструкции Глобуса, то есть о шестиугольнике, круге и квадрате.

Присмотримся повнимательнее к тому, что Фладд так настоятельно подчеркивает, — что было именно пять выходов на сцену, как показано на гравюре. Это его свидетельство полностью разрешает проблему, поднятую Чэмберсом, который указывал, что на сцене Глобуса должны были располагаться пять выходов, как в классическом театре. Она действительно имела пять выходов, но не на одном уровне, как в классическом театре, а три на нижнем и два на

²⁸ Цит. по: Chambers, *Elizabethan Stage*, II, 428.

верхнем, пять выходов классической сцены перенесены в многоярусный театр. Несмотря на то, что Глобус фундаментальным образом отличен от классического театра благодаря многоярусной сцене, возможно ли, чтобы пять его выходов никак не сочетались с витрувианскими и классическими чертами театрального интерьера.

В римском театре, как он описан у Витрувия, расположение *frons scaenae*, пяти выходов к сцене и четырех проходов зрительного зала задается четырьмя вписанными в круг равносторонними треугольниками. Эти треугольники показаны в реконструированном Палладио витрувианском театре. Впервые эта его работа опубликована в 1556 году, она дополнена комментариями к Витрувию Барбаро и иллюстрирована диаграммой²⁹ (ил. 9а). Здесь мы видим, что основание одного из треугольников задает линию *frons scaenae*, а его вершина указывает направление основного прохода в аудитории. Вершины треугольника определяют расположение трех основных выходов, или дверей на *frons scaenae*. Вершины двух других треугольников совпадают с двумя боковыми выходами на сцену. Остальные шесть вершин треугольников задают направление шести проходов в зрительном зале (седьмой, основной проход — центральный, он задан треугольником, основание которого определяет положение *frons scaenae*). Витрувий говорит о связи этих четырех треугольников с треугольниками, которые астрологи вписывают в зодиакальный круг для получения *trigona* знаков (геометрические соотношения треугольников связывают между собою знаки зодиака).³⁰ Классическая сцена, таким образом, была спланирована в соответствии с *fabrica mundi*, дабы отображать мировые пропорции. Можем ли мы предположить, что Глобус, с его “небесами”, накрывающими сцену, также планировался соответственно *fabrica mundi*, как и классическая сцена и что

²⁹ Некоторые современные авторы интерпретируют слова Витрувия в том смысле, что треугольники были вписаны в окружность оркестры. Палладио же в своей диаграмме считает, что треугольники вписаны в круг всего театра. Мы придерживаемся диаграммы Палладио, которая могла быть известна строителям Глобуса.

³⁰ См. выше, с. 222 – 224.

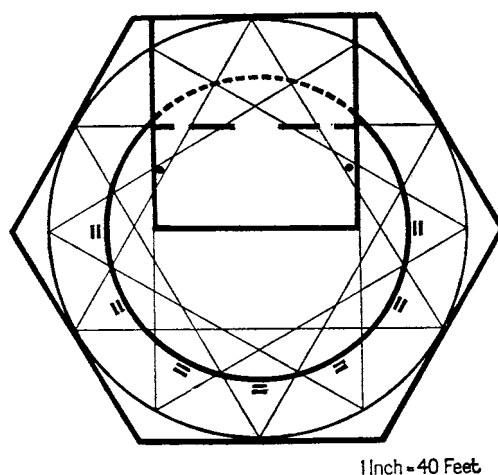
четыре треугольника, вписанные в круг, здесь также играют роль в задании положения *frons scaenae* и проходов?

Наша попытка нарисовать предполагаемый план Глобуса основывается на допущении, что этот театр является преобразованным театром Витрувия. А здесь действительно должны быть преобразования, поскольку сцена Глобуса, в отличие от классической сцены, многоярусна; аудиторий также не представляет собой возвышающихся рядов, но составлен из располагающихся одна над другой галерей. Второе допущение — что Фладд изображает основные геометрические формы театра, то есть шестиугольник, круг и квадрат.

И, в-третьих, в плане используются размеры, которые указаны в контракте на постройку театра Фортуна.³¹ Этот контракт служил основным источником для тех, кто пытался воссоздать формы Глобуса, поскольку в нем дважды повторяется, что некоторые его детали должны воспроизводить созданное в Глобусе. Однако это все же достаточно темный документ с точки зрения воссоздания Глобуса, поскольку, во-первых, Фортуна была квадратным театром и не могла в точности походить на Глобус; во-вторых, его параграфы порой неопределенны и не совсем понятно, по крайней мере, мне, какие именно части Фортуны были созданы по подобию Глобуса. Все же указанные в нем размеры нельзя не принимать во внимание. В проекте Фортуны говорится, что размер сцены составляет 43 фута и она “должна выдаваться на половину ярда”; 80 футов равна сторона квадрата, объемлющего все здание театра, и 55 футов составляет сторона внутреннего квадрата, не захватывающего ширину галерей. В нашем плане предполагается, что протяженность сцены такая же, 43 фута, но 80 футов квадрата Фортуны увеличены до 86, которым равен диаметр круга, совпадающий с внешней стеной галерей; Глобус, как нам представляется, был круглым внутри и шестиугольным снаружи. Основу нового плана Глобуса составляет шестиугольная внешняя форма театра. В шестиугольник вписан круг (задняя стена галерей). В кругу — четыре

³¹ Приводится в Chambers, *Elizabethan Stage*, II, p. 436 ff.

ложение *frons scaenae*, его вершина отмечает противоположную сторону аудитория; шесть других вершин треугольников задают остальные стороны зрительного зала. Во внутреннем круге, то есть границей между галереями и “двором”, показаны семь выходов, напротив вершин семи треугольников. Предполагается, что они отмечают проходы между местами на галереях, и их расположение задается треугольниками, как в классическом театре. Два таких прохода показаны на рисунке де Витта, там они названы “*ingressus*” (ил. 19), вероятно, они не вели к нижнему ярусу галереи, где, как и наверху, было, видимо, значительно больше входов со стороны задней стены: эти точки, обозначают, скорее всего, семь проходов между рядами.



1 дюйм = 40 футов

Рис. 11. Предполагаемый план театра Глобус.

Другие три вершины треугольников задают положение трех дверей на нижнем уровне *frons scaenae* по примеру классического театра. Однако классическая схема театра здесь нарушена, так как остающиеся две вершины не отмечают расположения выходов к сцене; в классическом театре это были два боковых входа, а в Глобусе они располагаются на верхнем ярусе, непосредственно над двумя входами слева и справа от главных ворот на нижней сцене. Таким образом,

здесь для задания положения пяти выходов требуется только три точки. Этому отклонению от классической схемы Глобус обязан разноуровневой сцене.

Квадрат объемлет актерскую уборную со сценой и граничит со стороной шестиугольника — внешней стеной. Поскольку в постановках задействовалось и пространство уборной, можно сказать, что сцена целиком совпадает с квадратом. Часть его образует прямоугольник, выступающий к центру двора. Передняя кромка сцены идет вдоль диаметра “двора”, подобно тому как проскениум классической сцены совпадает с диаметром оркестры. Два круглых “столба” отмечают то место, где заканчивалось полотно, накрывающее сцену, или “небеса”. Точки оснований колонн, указывающие реальное положение “столпов”, указывают также, какая часть театра изображена на гравюре Фладда.

Мы не стали указывать ни предполагаемого места входной двери или ворот театра, ни каких-либо архитектурных деталей. На плане отображены лишь основные геометрические формы. Но я думаю, что витрувианские зодиакальные треугольники и Фладдова символическая геометрия вернее и надежнее ведут к основному плану Глобуса, чем неопределенные линии карт и неясные положения контрактов, на которые исследователям приходилось полагаться до сих пор.

Интересно, в какой степени Глобус сохранил витрувианские черты. Если наш план сравнить с палладиевским планом театра Витрувия (ил.9а), мы увидим, что оба они решают задачу размещения сцены и сценических строений по отношению к кругу, и решают ее одним и тем же способом. За исключением того, что публика в Глобусе располагалась на двухъярусных галереях, а сцена имеет несколько уровней. К тому же внешний шестиугольник Глобуса дает возможность разместить внутри него квадрат, который никак не вписывается в круг витрувианского театра.

Этот квадрат имеет огромное значение, поскольку он придает шекспировскому театру сходство с храмом и церковью. В своей третьей книге о храмах Витрувий описывает, как фигура человека с расставленными руками и ногами точно прилаживается к кругу и квадрату. В итальянском

Ренессансе образ человека внутри круга или квадрата стал излюбленным выражением отношения микрокосма к макрокосму, или, как говорит о том Рудольф Виттквер, “поддержанная христианским положением, что человек есть образ Бога, воплощающий гармонию универсума, витрувианская фигура, вписанная в квадрат или круг, стала символом математического подобия микрокосма и макрокосма”. Можно ли было лучше выразить связь человека с Богом, чем введя его в Божью обитель, в согласии с фундаментальной геометрией квадрата и круга?³² Об этом заботились все великие архитекторы Возрождения. Та же установка, несомненно, была и у зодчих театра Глобус.

Старинное мнение, будто постоянные дворы были предшественниками деревянных театров английского Ренессанса, оказывается изначально неверным,³³ хотя это предположение может иметь силу в отношении некоторых элементов, быть может, в отношении галереи или употребления самого слова “двор” применительно к оркестре. Само стремление построить большие театры из дерева выдает влияние классической традиции, поскольку у Витрувия сказано, что множество “публичных театров” строились в Риме деревянными.³⁴ И замечания иностранцев, осматривавших лондонские публичные театры, показывают, что в этих постройках им виделись классические черты. Де Витт упоминает об “амфитеатрах” Лондона.³⁵ Путешественник, побывавший в 1600 году в Лондоне, рассказывает, что ему случилось посмотреть английскую комедию в театре, “построенном из дерева в античной романской манере”.³⁶ И конструкция Глобуса, как она раскрыта у Фладда, предполагает знакомство не только с Витрувием, но с интерпретациями Витрувия итальянским Ренессансом.

³² Rudolf Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, London, Warburg Institute, 1949, p. 15.

³³ Теория “постоялых дворов” уже уходит со сцены; см. Wickham, *Early English Stages*, II, p. 157 ff.

³⁴ *De architectura*, Lib. V, cap. V, 7.

³⁵ Chambers, *Elizabethan Stage*, II, p. 362.

³⁶ *Ibid.*, p. 366.

Первым деревянным театром английского Возрождения был “Театр”, выстроенный Джеймсом Бербедрем в 1576 году в Шордиче.³⁷ “Театр” стал прототипом всех деревянных театров нового стиля. Кроме того, он отчасти связан с рождением Глобуса — лесоматериал из “Театра” был переправлен через реку и использовался при постройке первого Глобуса на Бэнксайде в 1599 году.³⁸ И если мы проследим влияние итальянского Ренессанса, возрождавшего Витрувия, на зарождение Глобуса, это уведет нас во времена, предшествующие 1576 году, когда был построен “Театр”. Наряду с книгой Шута источником такого влияния в Англии могло стать учение герметического философа Джона Ди, наставника Филиппа Сиднея и авторитетной фигуры в его окружении.

В 1570 году (то есть за шесть лет до постройки “Театра”) Джон Дэй напечатал в Лондоне одну очень важную книгу. Это был первый перевод Евклида на английский язык, выполненный лондонцем Х. Биллингслеем.³⁹ Перевод предваряется большим предисловием Джона Ди,⁴⁰ в котором он обозревает все математические науки, как с точки зрения платонической и мистической теории числа, так и с целью практического их применения в искусствах. Ди приводит много цитат из Витрувия. Рассуждая о человеке как о “меньшем мире”, он указывает: “Обратись к Витрувию” и отсылает к первой главе третьей книги Витрувия,⁴¹ где тот говорит о человеке внутри круга и квадрата. В той части предисловия, которая отведена архитектуре, Ди, вслед за Витрувием, представляет архитектуру как благородней-

³⁷ *Ibid.*, p. 384 ff.

³⁸ *Ibid.*, p. 399.

³⁹ “*The Elements of Geometrie . . . With a very fruitfull Praeface made by M. I. Dee...*”. Imprinted at London by John Daye (предисловие датировано 3 февраля 1570 г.).

⁴⁰ О цитациях в этом предисловии из Пико дела Мирандолы см. *G. V. and H. T.*, p. 148.

⁴¹ *Elements of Geometrie*, Preface, sig. c. IV, *recto*. Несколько далее Ди советует читателю “обратиться к Альберту Дюреру, *De Symmetria humani Corporis*. Смотри 27 и 28 главы второй книги, *De occulta philosophia*.” В этих книгах “Об оккультной философии” Агриппа приводит Витруевы изображения человека, вписанного в круг и квадрат.

шую из наук и архитектора как наделенного универсальным знанием мастера, которому близки не только практические и механические аспекты его профессии, но и все остальные отрасли знания. Кроме того, Ди опирается не только на “римлянина Витрувия”, но также и на “Леона Баттиста Альберти, флорентийца”. Их общество позволяет ему утверждать, что совершенная архитектура имматериальна. “Рука плотника есть инструмент архитектора”, воплощающий то, что создает архитектор “в уме и воображении”. “Мы способны предписывать уму и воображению цельные формы, опуская всякое материальное содержание”.⁴²

Довольно странно, что это предисловие, пламенно выражающее идеалы Возрождения, так редко упоминается. Вероятно, такое невнимание можно приписать предвзятому отношению к Ди как к “окультистному философу”. Тем не менее, понятно, по каким причинам Р. Виттковер включил Ди в свою знаменитую книгу по английской архитектуре.

Ди не описывает деталей архитектурных проектов, но, когда он говорит о музыке как об одной из наук, в которых должен быть сведущ архитектор, он упоминает о тех таинственных музыкальных усилителях звука, о которых у Витрувия сказано, что они располагались под сиденьями:

И надлежит ему (архитектору) знать музыку: должен он понимать как обычную, так и математическую музыку... Ведь бронзовые чаши, что в театрах располагаются... под рядами... в соответствии с математическим законом... и усиливают звуки, сопричастны музыкальным гармониям и симфониям, расставляются по законам диатессарона, диапента и диапазона. Голоса актеров, попадая в эти изготовленные по законам гармонии приспособления, усиливаются, и усиливаясь, становятся чище и приятнее для слуха зрителей.⁴³

Этот поэтический отрывок о музыкальности актерских голосов может подвести нас к зарождению шекспировского театра. Ведь Джеймс Бербедж был по профессии плотником. Когда он приступал к постройке своего “амфитеатра”, не мог ли ему придать вдохновения этот перевод Евклида, в предисловии к которому слышен отзвук музыкальности

⁴² Preface, sig. d III, *recto*.

⁴³ *Ibid.*, sig. d III *verso*. Cp. Vitruvius, Lib. V, cap. V.

античного театра, и сказано, что “рука плотника” выражает идеальные формы, скрытые в мысли архитектора?

Здесь мы вышли на обширную тему, которую я берусь лишь кратко описать в небольшом параграфе. В предисловии Ди представляет ренессансную теорию числа; он нацелен на практическое приложение математических наук, и речь его обращена к знатокам ремесел. Ди не раз указывает, что этот предмет не входил в университетские дисциплины. А значит, должно было случиться так, чтобы это знание попало в руки ремесленников, таких как Джеймс Бербедрж, чтобы смогла проявиться подлинно ренессансная архитектура елизаветинской эпохи, архитектура деревянных театров. Не был ли Бербедрж и тем, кому впервые удалось (возможно, с подачи Ди) соединить черты витрувианского классического театра с особенностью религиозного театра Средневековья, многоярусной сценой?⁴⁴ Именно такое соединение позволило проявиться удивительному свойству шекспировского театра — органическому синтезу непосредственного контакта актеров со зрителями классического театра с

⁴⁴ Другим средневековым пережитком, сохранившимся в театре Шекспира, были те описанные Фладром вспомогательные театры, которые использовались для одновременного указания на различные места, по примеру средневековых “дворцов”.

Как теперь ясно, шекспировский театр представляет собой одну из самых интересных и значительных линий развития витрувианского театра в эпоху Ренессанса.

Мне кажется, из предисловия Ди явствует, что он был знаком с комментарием к Витрувию Даниэле Барбаро, содержащим выполненную Палладио реконструкцию романского театра (ил. 9а). Упомянув о том, что Витрувий посвятил свой труд императору Августу, Ди добавляет: “во дни которого родился наш Божественный Учитель” (Preface, sig. D III *recto*). В начале своего комментария Барбаро говорит, в частности, о всеобщем мире, наступившем во времена Августа, когда родился Господь наш, Иисус Христос”.

Быть может, небезынтересно будет узнать, что, согласно Энтони Вуду (*Athenae Oxonienses*, London, 1691, cols. 284–285), Биллингслею в его работе над математическими трудами Евклида помогал остинский монах по имени Уайтхед, изгнанный во времена Генриха VIII из монастыря в Оксфорде и проживавший в доме Беллингслея в Лондоне. Среди членов сложившегося круга был, таким образом, и знаток чисел и их символического значения, знакомый со старой дореформационной традицией.

атмосферой разноположенности духовных уровней, наполнившей старые религиозные театры. Хотя первый Глобус находился в русле тех традиций, начало которым положил “амфитеатр”, это был новый театр, и он был воспринят как наиболее удачная и лучшая из театральных построек. Его владелец взял в труппу Шекспира, не исключено, что тот принимал участие и в работах по оформлению здания. Строение Глобуса (судя по тому, как Фладд изображает второй Глобус) указывает, что шекспировский театр был не подражанием, а активным восприятием витрувианского типа. Помимо того, что *frons scaenae* превратилась в особняк с эркером и бойницами, в нем было совершено и более фундаментальное преобразование — сцена стала многоуровневой. Старый религиозный театр демонстрировал духовную драму человеческой души, которая разыгрывается на уровнях Ада, Чистилища и Рая. Подобный Глобусу ренессансный театр также представлял духовную драму, но она разворачивалась уже внутри ренессансного способа постижения религиозной истины — через мир, через *fabrica mundi*.

Театр Шекспира был театром величественным, общий вид сцены он унаследовал от витрувианского театра, сцена вставлена в арку просцениума, которая, однако, уже утратила свое былое назначение. Ко времени, когда Фладд опубликовал свою гравюру, тот вид сцены, который будет сохраняться на протяжении веков в театрах глобусовского типа, уже устоялся. Фладд в своих театральных вкусах был довольно-таки старомоден, поскольку еще задолго до 1619 года, в 1604-м, представленные Индиго Джонсом ко двору короля эскизы сцен уже имели вид, схожий со сценой Глобуса.

“Весь мир — театр”. Фладд приглашает нас еще раз поразмыслить над этими знакомыми словами. Никто даже не подозревал, что строители этого величественного деревянного здания были искушены в знании космологических пропорций. Впрочем, Бен Джонсон, без сомнения, знал об этом: созерцая после случившегося пожара обуглившиеся останки первого Глобуса, он воскликнул: “Вот руины мира!”⁴⁵

⁴⁵ Цит. по Chambers, *Elizabethan Stage*, II, p. 422.

“Вера в сообщение микрокосма и макрокосма, в гармоническое устройство универсума, в возможность постижения Бога посредством математических символов... все это тесно соотносится с идеей, корни которой уходят в античность и которая входила в число непререкаемых догматов средневековой философии и теологии, идеей, получившей в Ренессансе новую жизнь и зримое выражение в архитектуре ренессансных соборов”.⁴⁶ Так, Рудольф Виттковер описывает применение формы круга в храмах Возрождения. Он вспоминает слова Альберти, который был убежден, что к круглой форме природа наиболее благосклонна, что видно по ее собственным порождениям, и что природа наилучший учитель, поскольку “природа есть Бог”.⁴⁷

Для постройки храмов Альберти предлагает девять основных форм, в том числе шестиугольник, восьмиугольник, десятиугольник и двенадцатиугольник, все фигуры вписаны в круг.⁴⁸ Строители Глобуса избрали для своего религиозного театра шестиугольную форму. Фладд сообщает нам еще об одном — о том, как Театр мира был сориентирован по сторонам света. Стороны света указаны на диаграмме “небес” (ил. 16), соседствующей с гравюрой — “восток” вверху, “запад” внизу. Когда “небеса” накрывают сцену, мы узнаем, что она располагалась в восточной части театра подобно алтарю в церкви.

Видится еще одна возможность использования фладдовых указаний — не только для прояснения сценического действия в пьесах Шекспира, но и для постижения духовного значения эпизодов, которые игрались на разных уровнях. Шекспировская сцена была преобразована из старой религиозной сцены. Являются ли ее уровни (над “небесами” существовал еще третий уровень, о котором Фладд умалчивает) выражением отношения божественного и человеческого, понятого через трехчастное устройство мира?

Элементарный поднебесный мир должен представляться на квадратной сцене, где свою роль исполняет человек.

⁴⁶ Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, p. 27.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 4.

⁴⁸ См. диаграммы, *ibid.*, p. 3.

Над ним нависает круглый небесный мир, но не как астрологически предписанная судьба, а как “тень идей”, след божественного. А над небесами располагается наднебесный мир идей, из которого вниз, через небеса, истекают его эманации и путь восхождения к которому лежит по тем же ступеням, что и путь нисхождения через мир природы.

Вероятно, сцены, исполненные высокого духовного смысла, в котором тени менее плотны, игрались наверху. Джульетта предстала перед Ромео в горнице. Египетский саркофаг принял Клеопатру наверху. Просперо однажды появляется “на вершине”, закрытый от актеров на сцене “небесами”, но явленный зрителям.⁴⁹ Неизвестно, где впервые была поставлена “Буря”, в Глобусе или в Черном Монахе, театре, устроенном в здании старого доминиканского монастыря, куда королевская труппа переехала в 1608 году. Но несомненно, что в Черном Монахе были “небеса” и поэтому, увидели ли Просперо впервые “на вершине” здесь или в Глобусе, его появление однозначно выражало апофеоз благого Мага, пробившегося сквозь тени идей к высшему видению.

Завершая эту главу, мне хотелось бы подчеркнуть, что ее содержание я рассматриваю лишь как первую попытку обработки материала, до сих пор не использовавшегося в реконструкциях театра шекспировского типа. Материал этот представлен, прежде всего, гравюрой из системы памяти Фладда, и, во-вторых, предисловием Ди к биллингслеевскому переводу Евклида, которое взято как свидетельство того, что Ди (а не Иниго Джонс) был первый “Витрувиус Британикус”, и что, следовательно, Витрувий оказал влияние на строителей первого елизаветинского театра и их преемников. Эта глава, конечно, подвергнется критике специалистов, и предмет, таким образом, будет исследован глубже, чем это удалось мне. Нужно произвести более подробные изыскания, особенно относительно публикации гравюры Фладда в Германии (которые, возможно, выяснят, кто же перенес театр на гравюру), а также исследования влияния Витрувия на Ди и Фладда.

⁴⁹ The Tempest, III, III; ср. Irwin Smith, Shakespeare's Globe Playhouse, p. 140.

Мне приходилось сокращать, насколько возможно, эту главу, чтобы наша книга, посвященная искусству памяти, не уклонилась от названной темы. И все же глава должна была войти в настоящую книгу, поскольку только в контексте истории искусства памяти можно было раскрыть связь системы памяти Фладда с реально существовавшим театром. Следуя строго за историей искусства памяти, мы оказались перед шекспировским театром. Кому мы обязаны этим удивительным опытом? Симониду Кеосскому и Метродору из Скепсиса; “Туллию” и Фоме Аквинскому; Джулио Камилло и Джордано Бруно. Бессмысленным оказалось бы наше долгое путешествие в глубь веков за искусством памяти, если бы мы, обнаружив нечто поразительное в гравюре Фладда (как это случилось с Бернхаймером), не смогли объяснить найденного. Добытый в изучении истории искусства памяти инструментарий позволил нам добраться до театра Глобус, укромно схороненного во Фладдовой *Utrisque Cosmi... Historia*.

Он был хорошо и надежно укрыт на протяжении трех с половиной веков. Здесь снова встает вопрос, который каждый раз ставил нас в тупик при изучении бруновских “Печатей памяти”: не были ли эти умопомрачительные системы памяти намеренно непроницаемы и непостижимы, дабы скрыть секрет? Не является ли Фладдова система двадцати четырех театров в зодиаке искусной работы ларцом, в котором ее связь с театром Глобус скрыта от всех, кроме посвященных, к числу которых мы должны отнести Якова I?

Как уже говорилось, мне думается, что хотя ренессансная герметическая традиция в период позднего Возрождения становилась все более тайной, оккультную систему памяти нельзя целиком рассматривать как некий шифр. Оккультная память всецело принадлежит Ренессансу. Бруно привез с собой в Лондон весь герметический Ренессанс, все его внутренние секреты стимуляции воображения, и в визите Бруно, как и в “скепсийской” дискуссии, разгоревшейся вокруг его “Печатей”, я склонна усматривать основной фактор, сказавшийся на становлении Шекспира. Я также полагаю, что всякий, кого интересует английский Ренессанс, не должен обходить вниманием двух герметических

философов, Джона Ди и Роберта Фладда. Выпустив из поля зрения эти фигуры, можно утратить и секрет Шекспира.

Обретение Глобуса под последней из Печатей памяти неподготовленному наблюдателю может показаться непостижимым и невероятным, однако история искусства памяти вписывает такое открытие в достаточно отчетливый исторический контекст, который является исключительным предметом нашего интереса на заключительных страницах этой главы.

Театр Камилло во многом аналогичен Фладдовой системе театра. В обоих случаях в “реальный” театр вносятся изменения, сообразно задачам герметической системы памяти. Камилло трансформирует театр Витрувия, когда обычай расписывать образами пять выходов к сцене переносит на семь врат каждого из семи проходов зрительного зала. Фладд, став спиной к залу, заполняет образами пять дверей на сцене и тоже переделывает ее в комнату памяти. В обоих случаях есть искажения реального театра, хотя это искажения различного рода.

Театр Камилло высится в самом центре венецианского Возрождения и выходит непосредственно из движения, начало которому положили Фичино и Пико. Вызывая неподдельный интерес и восхищение, он естественным образом сообщается с могучими проявлениями творческого воображения, имевшими место на сценах итальянского Ренессанса. Его архитектурный замысел, вдохновлявший Ариосто и Тассо, был родствен неоклассической архитектуре, которая вскоре породит величественный “реальный” театр, Театро Олимпико. Фладдова система памяти возникла внутри философии, напрямую связанной с раннеренессансной традицией. Но за ней стоит тот тип театра, который станет обителью высочайших достижений позднего Ренессанса. Когда мы всерьез принимаем это обстоятельство, становится ясно, что все историческое положение вещей приводило герметическую систему памяти Фладда к тому, чтобы в ней был отображен Глобус.

Вопрос, на который я не могу дать ясного или сколько-нибудь удовлетворительного ответа, таков: чем была искусная память? Действительно ли переход от создания телесных подобий умопостигаемого мира к попыткам постичь

этот мир с помощью невероятных операций воображения, каким Джордано Бруно посвятил всю свою жизнь, стал стимулом, заставившим человеческую душу подняться до уровня творческого воображения, который никогда еще не бывал достигнут? Состоял ли в этом секрет Ренессанса и открывает ли оккультная память этот секрет? Я оставляю эту проблему для будущих исследователей.

Глава XVII

ИСКУССТВО ПАМЯТИ И РОСТ НАУЧНОГО МЕТОДА

Задача этой книги состояла в том, чтобы указать место искусства памяти среди нервных узлов европейской цивилизации. В Средних веках искусство находилось в центре внимания, его теория формировалась схоластами, а практика его была связана со всем образным строем искусства и архитектуры того времени, а также великих памятников литературы, таких как “Божественная комедия” Данте. В эпоху Возрождения его значимость уменьшается в гуманистическом движении, но необычайно возрастает в герметической традиции. И теперь, когда мы уже добрались по ходу нашей истории до XVII века, окажется ли оно окончательно исчезнувшим, будет ли занимать лишь маргинальное положение, и никогда — центральное? Роберт Фладд — это последний оплот цельной герметической традиции Ренессанса. Он находится в конфликте с представителями нового научного движения, Кеплером и Мерсенном. Не является ли его герметическая система памяти, опирающаяся на шекспировский Глобус, которая также — последнее прибежище искусства памяти как такового, знаком того, что древнее искусство Симонида следует убрать как анахронизм с пути новых начинаний XVII века.

Любопытно и вместе с тем значительно, что искусство памяти в XVII веке было изучаемо и обсуждаемо не только, как мы могли бы ожидать, такими авторами, как наследующий ренессансной традиции Роберт Фладд, но и такими обратившимися к новым направлениям мыслителями, как Френсис Бэкон. В течение этого столетия искусство памяти претерпело еще одно из своих преобразований, превратившись из метода запоминания энциклопедии знания,

отображения в памяти мира, во вспомогательное средство при создании энциклопедии и постижении мира с целью получения нового объективного знания. И необыкновенно заманчива возможность проследить, как в новом столетии искусство памяти сохраняется в качестве фактора, способствующего росту научного метода.

В настоящей, заключительной главе книги, как бы постскрипуме к основной части работы, я могу лишь кратко остановиться на значении искусства памяти в этой новой для него роли. И хотя этого, очевидно, недостаточно, все же следует попытаться написать эту главу, поскольку в XVII веке искусство памяти сохраняет за собой все еще значимое место в европейской истории. Наша же история, начавшаяся с Симонида, не должна быть окончена, пока мы не дойдем до Лейбница.

Слово “метод” обрело свою популярность благодаря Рамусу. В одной из предшествующих глав¹ мы видели, что между рамизмом и искусством памяти существует тесная связь, и уже одно это может заставить нас предположить существование связи между историей памяти и историей метода. Но это слово также использовалось в луллизме и каббализме, которые разрослись пышным цветом в тесном соседстве с искусной памятью. Один из многих возможных здесь примеров — это “циклический метод” всеобъемлющего познания, описанный Корнелием Геммой в его “*De arte cyclognomica*”,² составленный из луллизма, герметизма, каббализма и искусства памяти. На эту работу мог повлиять Бруно, который также называл свои процедуры “методом”,³ а употребление этого слова для тех способов мышления, которые, по-видимому, имели мало общего с новым математическим методом, было широко распространено в семнадцатом веке, что может продемонстрировать следующий случай.

Когда, приблизительно около 1632 года, члены небольшой частной парижской академии собрались на свое первое заседание, предметом их обсуждения стал “метод”.

¹ См. гл. X.

² Cornelius Gemma, *De arte cyclognomica*, Antwerpen, 1589.

³ См. гл. XI.

Собрание началось весьма кратким сообщением о “методе каббалистов”, которые из мира архетипов нисходят к интеллектуальному миру, а затем к миру элементов; потом участники перешли к столь же скорому упоминанию о “методе Рамона Луллия”, основанному на божественных атрибутах, а затем — к тому, что они называли “методом ординарной философии”. Отчет, суммирующий их общие усилия, был опубликован под заголовком “*De la methode*”.⁴ Несколько страничек, которыми исчерпывалось обсуждение этого обширного предмета, сохранились как свидетельство того, насколько мало удивления могло вызвать заглавие книги “*Discours de la methode*”, опубликованной Декартом пятью годами позже.

Среди многочисленных “методов”, имевших хождение в начале XVII века, искусство памяти было заметно, так же как и искусство Раймонда Луллия. Два этих великих искусства Средневековья, которые Ренессанс попытался соединить, в XVII веке превратились в методы и выполняли свою роль в методологической революции.⁵

Фрэнсис Бэкон имел весьма обширное представление об искусстве памяти и сам практиковал его.⁶ В бэконовском жизнеописании, составленном Обри, мы можем найти одно из нескольких свидетельств действительного предназначения архитектурного сооружения для нужд “локальной

⁴ *Recueil general des questions traitees es Confereces du Bureau d'Adresse*, Lyons, 1633–1666, I, p. 7 ff. Об этой академии в “Buroeau d'Adresse”, которой руководил Теофраст Рено, см. мою книгу *French Academies of the Sixteenth Century*, p. 296.

⁵ В полезной книге Neal W. Gilbert, *Renaissance Concepts of Method* (Columbia, 1960) речь идет о классических источниках употребления слов “искусство” и “метод”. Однако под “ренессансными представлениями о методе” понимаются прежде всего рамистское и аристотелевское. Методы, о которых мы будем говорить в этой главе, не упоминаются.

Он, видимо, прав (Ramus, *Method and the Decay of Dialogue*, Cambridge, Mass., 1958, p. 231 ff.), устанавливая жесткую связь между возрождением идей Гермогена и особым вниманием к термину “метод”. Этому оживлению был причастен и Джулио Камилло (прим. 19, к главе X).

⁶ О Бэконе и искусстве памяти см. K. R. Wallace, *Francis Bacon on Communication and Rhetoric*, North Carolina, 1943, p. 156–214; W. S. Howell, *Logic and Rhetoric in England*, Princeton, 1956, p. 206; Paolo Rossi, *Francesco Bacon*, Bari, 1957, p. 480 ff.; *Clavis universalis*, 1960, p. 142 ff.

памяти”. Обри рассказывает, что в одной из галерей дома Бэкона в Джорхэмбри были разрисованные стеклянные витражи, “и на каждой створке по несколько изображений животного, птицы и цветка: вероятно, его светлость мог употреблять их как топики для локального использования”.⁷ То, что Бэкон придавал искусству памяти немало-важное значение, явствует из того, что в *Advancement of Learning* он однозначно говорит о нем как об одном из искусств и наук, которые необходимо преобразовать как в отношении их методов, так и в отношении того, на что они направлены. Ныне существующее искусство памяти можно улучшить, говорит Бэкон, и это следует сделать, не просто ради пустого хвастовства, но для полезного его применения. Основное направление “усовершенствования” наук и искусств и обращения их на полезные цели берет свое начало в памяти, из которой, говорит Бэкон, составлено искусство, “но мне видится, что существуют лучшие приемы, чем те, которые дает это искусство, и практика более совершенная, нежели та, которую оно предлагает”. Ныне существующее искусство может “дать повод к бахвальству чудовищному”, но оно бесплодно и не применяется в серьезных “делах и ситуациях”. Он определяет искусство как основанное на “пренотациях” и “эмблемах”, бэконовская версия мест и образов состоит в следующем:

Это искусство памяти строится исключительно двумя способами; один суть пренотация, другой — эмблема. Пренотация освобождает нас от бесконечных поисков того, что именно нам нужно вспомнить, и направляет их в какую-либо определенную область, то есть ту, что сочетается с нашим местом памяти. Эмблема сводит мыслительное содержание к чувственным образам, которые оживляют память; из каких аксиом может быть извлечено больше полезного, чем доньше...⁸

Места затем определяются в *Novum Organonum* как

порядок или распределение общих мест в искусной памяти, которые могут быть либо местами в собственном смысле слова, как дверь, угол, окно и тому подобное; либо близким человеком, ко-

⁷ John Aubrey, *Brief Lives*, ed. O. L. Dick, London, 1960, p. 14.

⁸ F. Bacon, *Advancement of Learning*, II, XV, 2; *Works*; ed. Spedding, III, p. 398–399.

того мы хорошо знаем; или это может быть чем-нибудь еще, по нашему усмотрению (если наделено каким-либо порядком), таковы животные, гербы; также слова, буквы, характеры, исторические персонажи...⁹

Подобное определение различных типов мест прямо вытекает из текстов по мнемонике. Определение образов как эмблем расширено в *De augmentis scientiarum*:

Эмблемы низводят интеллектуальное к чувственным вещам; ведь то, что можно почувствовать, всегда сильнее возбуждает память и скорее запечатлется, нежели интеллектуальное... Поэтому легче удержать в памяти образ охотника, стреляющего в зайца, аптекаря, расставляющего свои коробочки, оратора, произносящего речь, мальчика, заучивающего стихотворение, актера, произносящего свою речь, чем соответствующие понятия изобретения, расположения, элокуции, памяти, действия.¹⁰

Бэкон полностью разделяет древнее воззрение, что действительные образы наилучшим образом сами себя запечатляют, и согласен с томистским представлением, что интеллектуальные вещи скорее всего запоминаются посредством вещей чувственных. Между прочим, такое восприятие образов памяти показывает, что Бэкон, хотя и испытывал влияние рамизма, рамистом не был.

То есть Бэкон воспринимал и использовал в общем-то обычное искусство памяти, строящееся на местах и образах. Как именно он намеревался улучшить его, неясно. Но одной из новых функций искусства стало запоминание предметов в таком порядке, чтобы их можно было удерживать в уме в процессе исследования. Это должно было способствовать научному изысканию, ведь выделяя из общего массива естественной истории какие-то части и располагая их в определенном порядке, суждение легче распоряжается ими.¹¹ Здесь искусство памяти находит свое применение в естественнонаучном исследовании, а его принципы порядка и расположения превращаются в нечто подобное классификации.

⁹ *Novum Organonum*, II, XVI; Spedding, I, p. 275.

¹⁰ *De augmentis scientiarum*, V,V; Spedding, I, p. 649.

¹¹ *Partis Instaurationis Secundae Delineatio et Argumentum*; Spedding, III, p. 552. Ср. Rossi, *Clavis*, p. 489 ff.

Искусство памяти действительно здесь отделено от “показного” искусства раторов, стремившихся прежде всего поразить слушателей своими удивительными способностями и становится серьезной деятельностью. В число прочих показных занятий, которые должно упразднить, по-новому применяя искусство, для Бэкона входили, конечно, и оккультные меморативные системы магов. “Древнее мнение, будто человек — это микрокосм, абстракция или модель мира, было фантастически перетолковано Парацельсом и алхимиками”, говорит он в *Advancement*.¹² На этом мнении основывались “метродорианские” системы памяти, такие, например, как Фладдова. Бэкону такие схемы должны были казаться “чародейскими зеркалами”, вместилищем искажающих идолов, далекими от провозглашенного им скромного подхода к природе в наблюдении и эксперименте.

Хотя следует согласиться с Росси, что бэконовская реформа искусства памяти в целом была направлена на устранение оккультной памяти, все же его высказывания о памяти имеют уклончивый характер, а в *Sylva Sylvarum* есть место, где об искусстве памяти говорится в контексте использования “силы воображения”. Он рассказывает историю о фокуснике, который, показывая карточный фокус, силой воображения “связывал духи” зрителя и называл определенную карту. Комментируя этот трюк с использованием “силы воображения”, он говорит следующее:

Мы находим в искусстве памяти, что действенные и наглядные образы превосходят любые другие, даже самые причудливые: если ты хочешь запомнить слово “философия”, у тебя это лучше получится, если ты представишь себе человека (поскольку для человека это лучшее место), читающего “Физику” Аристотеля; потом, чтобы вновь вызвать его в воображении, скажи себе: “Я буду изучать философию”. И потому это вот наблюдение следует перенести на предмет, который мы теперь обсуждаем (карточный фокус): ведь чем более развита способность воображения, тем легче какое-то определенное представление наполняется и удерживается в памяти.¹³

Несмотря на то что Бэкон трактует предмет научным образом, он глубоко пропитан классическим убеждением,

¹² *Advancement*, II, X, 2; Spedding, III, p. 370.

¹³ *Sylva sylvarum*, Century X, 956; Spedding, II, p. 659.

что мнемонический образ наделяется энергией посредством возбуждения деятельности воображения, и он увязывает все это с фокусом с “силой воображения”. Это один из ходов мысли, благодаря которому искусство памяти в эпоху Ренессанса оказало поддержку магической практике. Бэкону такие связи все еще открыты.

Декарт также упражнял свой выдающийся ум в искусстве памяти и размышлял о способах его усовершенствования; а подтолкнул его к этим размышлениям не кто иной, как Ламберт Шенкель. В *Cogitationis privatae* есть следующее замечание:

За чтением шенкелевских полезных мелочей (в книге *De arte memoria*) мне пришел на ум способ, каким легко можно сделаться настоящим знатоком всего, что я открываю с помощью воображения. Этого можно достичь, сводя все вещи к их причинам. Поскольку и причины можно свести к одной, ясно, что нет необходимости запоминать все науки. Когда мы знаем причины всех ускользающих образов, легко снова обнаружить их в своей голове через запечатление причины. Это есть подлинное искусство памяти, и оно прямо противоположно его (Шенкеля) туманным замечаниям. Не то, что бы его (искусство) вовсе не эффективно, но он стремится объять сразу слишком много вещей и притом не придерживается правильного порядка. А правильный порядок состоит в том, что образы должны создаваться в зависимости друг от друга. Он (Шенкель) упускает то, что является ключом ко всей тайне.

Я представил себе другой способ; помимо бессвязных образов следует составить новые образы, общие для всех них, или что один образ должен быть создан так, чтобы он имел отношение не только к ближайшему к нему, но ко всем, так, пятый соотносился бы с первым посредством воткнутого в землю копья, средний — посредством лестницы, по которой они могут восходить, второй через вонзенную в лестницу стрелу, и таким же реальным или вымышленным способом должен соотноситься со всеми третий образ.¹⁴

Любопытно, что предлагаемая Декартом реформа памяти ближе к “окультурным” принципам, чем бэконовская, ведь оккультная память тоже сводит все вещи к их предполагаемым причинам, образы которых, запечатлеваясь в памяти, призваны организовывать вспомогательные образы. Декарт, знакомый с “проверяемым” Шенкелем Пеппом,¹⁵ дол-

¹⁴ Descartes, *Cogitationes privatae* (1619–1621); in *Oeuvres*, ed. Adam and Tannery, X, p. 230. Cp. Rossi, *Clavis*, p. 154–155.

жен был знать об этом. Фраза о “запечатлении причины”, посредством которого можно отыскать все ускользающие образы, с равным успехом могла принадлежать и художнику оккультной памяти. Конечно, мысль Декарта двигалась своими путями, но его новая блестящая идея построения памяти на основании причин выглядит как рационализация оккультной памяти. Его же замечания о составлении связанных образов и вовсе далеки от откровения, в той или иной форме их можно обнаружить почти в каждом учебнике по искусству памяти.

Выглядит неправдоподобным, судя по цитациям, помещенным в жизнеописании Байлета, чтобы Декарт хоть как-нибудь применял локальную память, которой он пренебрегал в своем уединении и которую отвергал в качестве “телесной” и “внешней нам” в отличие от внутренней “интеллектуальной памяти”, которая не способна ни к возрастанию, ни к убыванию.¹⁶ Обособленность и незавершенность декартовского проекта вполне объяснима недостаточностью его интереса к воображению и принципу его функционирования. Росси полагает, однако, что на Декарта, как и на Бэкона оказали влияние принципы порядка и расположения памяти.

Оба, и Бэкон, и Декарт, знали об искусстве Луллия, их отзывы о нем весьма уничижительны. Рассуждая в *Advancement* о ложных методах, Бэкон говорит:

Была также создана и применялась на деле метод не только не обладающий какой-либо законностью, но вовсе обманчивый; при его посредстве знания обретаются так, что всякий способен выказать свою ученость, какой на деле не обладает. Таков был плод усилий Раймонда Луллия в создании искусства, носящего его имя...¹⁷

В “Рассуждении о методе” Декарт также суров к Луллиеву искусству, которое служит лишь тому, чтобы давать возможность “безнаказанно говорить о вещах, будучи в них совершенным невежей”.¹⁸

¹⁵ См. гл. XIII.

¹⁶ Descartes, *Oeuvres, ed. cit.*, X, p. 200, 201 (отрывки из *Studium bonae mentis, circa, 1620*, приводятся в “Жизнеописании” Байлета).

¹⁷ *Advancement*, II, XVII, 14; *Spedding*, III, p. 408.

Таким образом, ни создатель индуктивного метода, который не ведет к особо ценным научным результатам, ни создатель метода аналитической геометрии, которому суждено было перевернуть мир в качестве первого систематического применения математики к познанию природы, не могли сказать ничего доброго о методе Раймонда Луллия. Да и с чего бы? Какая, хоть малейшая связь может существовать между “возникновением современной науки” и средневековым искусством, что так рьяно возрождалось и “окультуривизировалось” Ренессансом, с его комбинаторной системой, основанной на “божественных именах” или атрибутах? И все же “Искусство” Раймонда Луллия имеет нечто общее с целями, поставленными Бэконом и Декартом. Оно предназначалось для создания универсального искусства, или метода, которое, поскольку основано на реальности, может быть применимо для разрешения всех проблем. Помимо того, с его треугольниками, квадратами и комбинаторными кругами оно было неким родом геометрической логики; оно использовало буквенные символы для обозначения тех понятий, которыми оперировало.

В письме к Бекману, написанном в марте 1619 года, Декарт, рассказывая о своем новом методе, говорит, что предметом его размышлений было не *Ars brevis* Луллия, а новая наука, которая оказалась бы способной решать все вопросы, касающиеся количества.¹⁹ Центральное слово здесь, конечно, “количество”, оно обозначает коренное отличие от качественного и символического применения числа. Математический метод занял в конце концов господствующее положение, но чтобы проникнуться той атмосферой, в которой он был обретен, нам необходимо было узнать о людях, неистово одержимых искусством памяти, комбинаторным, каббалистическим искусствами, которые Возрождение оставило в наследство XVII веку, и в изменившихся обстоятельствах начались поиски рационального метода.

¹⁸ *Discours de la methode*, part II, *Oeuvres*, ed. cit., VI, p. 17.

¹⁹ *Oeuvres*, ed. cit., X, p. 156–157. См. также мою статью *The Art of Ramon Lull*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XVII (1954), p. 155.

Значительную роль в трансляции ренессансных способов и процедур мышления в век XVII сыграл один немец, Иоганн-Генрих Альстед (1588–1638), немецкий энциклопедист, луллист, каббалист, рамист и автор *Sistema mnemonicum*,²⁰ книги, разместившей на своих страницах обширный репертуар из искусства памяти. Подобно Бруно и луллистам Ренессанса Альстед был убежден, что псевдо-Луллиева работа, *De auditu kabbalístico*, которая помогала ему уподобить луллизм каббализму, принадлежит самому Луллию.²¹ Лулия Альстед описывает как “математика и каббалиста”.²² Метод он определяет как мнемонический инструмент в продвижении от родового к видовому (очевидно, что дефиниция также навеяна рамизмом), и Луллиевы круги он называет местами, соответствующими местам искусства памяти. Пытаясь соединить разнородные методы, дабы отыскать универсальный ключ, Альстед проявляет себя в как ренессансный энциклопедист, и, вообще, типичный человек Возрождения.²³

Он также был захвачен реакцией против ренессансного оккультизма. Ему хотелось освободить луллизм от тщетных мечтаний и фантазий, которыми тот был засорен, и возратить луллистской доктрине чистоту, согласно учению Лавинхетты. В предисловии к своему *Clavis artis lulliane*, датированном 1609 годом, Альстед поносит комментаторов, упоминая Агриппу и Бруно, обезобразивших божественное искусство фальсификациями и темнотой.²⁴ Хотя после смерти Бруно он же и опубликовал одну из его рукописей

²⁰ J.-H. Alsted, *Systema mnemonicum duplex... in quo artis memorativae praecepta plene et metodice traduntur*, Frankfurt, 1610.

²¹ *Systema mnemonicum*, p. 5–21.; цитируется у Росси, *Clavis*, p. 182. Авторитет *De auditu cabalístico*, видимо, способствовал распространению слова “метод”, которое встречается в предисловии к ней (*De auditu cabalístico* in R. Lull, *Opera*, Strasburg, 1598, p. 45).

²² См. Т. и J. Carreras y Artau, *Filosofía Cristiana de los siglos, XIII al XV*, Madrid, 1943, II, p. 244.

²³ Одна из его работ озаглавлена *Methodus admirandorum mathematicorum novem libris exhibens universam mathesim*, Herborn, 1623. См. Carreras y Artau, *Filosofía Cristiana*, II, p. 239.

²⁴ J.-H. Alsted, *Clavis artis Lulliane*, Strasburg, 1633, предисловие; см. Carreras y Artau, *Filosofía Cristiana*, II, p. 241.

(действительно, не луллистского толка).²⁵ По всей видимости, в окружении Альстеда, сохраняющем память о Бруно, имело место стремление к реформированию того образа мыслей, который сам Бруно так расточительно поощрял на почве герметического неистовства. Более полное исследование трудов Альстеда поможет продемонстрировать, как семена, посеянные Бруно во время его путешествий на германскую почву, взошли, но принесенные ими плоды более удовлетворяют запросам новой эпохи. Потребовалась бы, однако, целая книга, чтобы должным образом оценить обширное наследие Альстеда.

Еще один интересный пример возникновения рационального метода из ренессансного оккультизма дан в *Orbis pictur* Комения (первое издание — в 1658 году).²⁶ Это первое детское пособие с картинками для обучения языкам — латинскому, немецкому, итальянскому и французскому. Расположение картинок отвечает порядку мироздания: изображены небо, звезды и небесные явления, затем животные, птицы, камни и тому подобное, также человек и все виды его деятельности. Глядя на картинку с изображением солнца или театра,²⁷ ученик запоминал соответствующие слова на всех языках. Для нас сейчас вполне привычно, что рынок заполнен красочными детскими книжками, но в те времена это было поразительным и оригинальным педагогическим методом, который, должно быть, доставил детям немало удовольствия при изучении иностранных языков после нудной зубрежки в рамках традиционного образования, сопровождавшегося частой поркой. Было отмечено, что во времена Лейбница мальчики Лейпцига воспитывались на “книжке с картинками Комения” и лютеровском катехизисе.²⁸

²⁵ *Artificium perorandi*, написанная Бруно в Виттенберге в 1587 году, была опубликована Альстедом во Франкфурте в 1612-м. См. Salvestrini-Firpo, *Bibliografia di Giordano Bruno*, Florence, 1958, numbers 213, 285.

²⁶ *Orbis sensualium pictus*, Nuremberg, 1658. У Комения есть другая работа, учебное пособие по языку, *Jamma linguarum*. Комений был учеником Альстеда.

²⁷ Воспроизводится в: Allardyce Nicoll, *Stuart Masques and the Renaissance Stage*, London, 1937, fig. 113.

Теперь нет сомнений, что *Orbis pictus* вырос прямо из “Города Солнца” Кампанеллы,²⁹ этой магической астральной утопии, где расписанный образами звезд круглый центральный храм Солнца был окружен концентрическими кругами городских стен, на которых весь мир творений, а также человек и все роды его занятий были представлены в образах, зависимых от центральных каузальных образов. Как было уже сказано, Город Солнца мог использоваться в качестве оккультной системы памяти, с помощью которой можно было быстро постичь все сущее, постигая мир “как книгу” и как “локальную память”.³⁰ Детей Города Солнца составляли солярианские священнослужители, водившие их по городу и показывавшие картинки, по которым дети изучали алфавиты всех языков и вообще все что бы ни было посредством настенных образов. Педагогический метод сведущих в оккультизме солярианцев, также как и план города и его образов, был формой локальной памяти, с ее местами и образами. Перенесенная в *Orbis pictus* магическая система памяти Города Солнца превратилась в совершенно рациональное, чрезвычайно оригинальное и ценное языковое пособие. Можно добавить, что утопический город, описанный Иоганном Валентином Андреа — таинственным человеком, которого молва связывала с манифестом розенкрейцеров — был также весь расписан рисунками, предназначавшимися для обучения молодежи.³¹ Однако и в “Христианополисе” Андреа также заметны следы влияния “Города Солнца”, который, вероятно, и является подлинным источником нового метода обучения образами.

Одной из забот XVII века был поиск универсального языка. Побуждаемый бэконовским требованием выражать понятия в “реальных характерах”³² — характерах, или знаках, реально связанных с понятиями, которые они

²⁸ См. R. Latta, introduction to Leibniz's *Monadology*, Oxford, 1898, p. 1.

²⁹ См. Rossi, *Clavis*, p. 186.

³⁰ См. гл. XIII.

³¹ J. V. Andreae, *Republicae Christianopolitanae Descriptio*, Strasburg, 1619. Об Андреа и Кампанелле см. G. B. and H. T., p. 413–14.

³² *The Advancement of Learning*, II, XVI, 3; Spedding, III, p. 399–400. Ср. Rossi, *Clavis*, p. 201 ff.

выражают, — Комений работает в этом направлении, а глядя на его пример, целая группа авторов — Бистерфилд, Эльгарно, Уилкинс и другие — занялись созданием универсальных языков на основании “реальных характеров”. Как показал Росси, эти занятия ведут свое происхождение от меморативной традиции, с ее поиском знаков и символов, пригодных в качестве образов памяти.³³ Универсальные языки были задуманы как опора для памяти, и во многих случаях их создатели напрямую обращаются к трактатам о памяти. И тут можно прибавить, что сам поиск “реальных характеров” происходит из оккультной традиции в искусстве памяти. Те, кто в семнадцатом веке с воодушевлением воспринимал идею универсального языка, просто выражают в рациональных терминах сходное с бруновским стремление обосновать универсальную мнемоническую систему на магических образах, которые, по мысли Бруно, непосредственно связаны с реальностью.

Ренессансные методы и намерения становятся методами и намерениями семнадцатого века, и читатель того времени не склонен был выделять новейшие черты так резко, как это обычно делаем мы. Для него метод Бэкона и метод Декарта были двумя очень схожими вещами. Интересным примером в этом отношении может послужить монументальный труд *Pharus Scientiarum*³⁴ испанского иезуита Себастьяна Изкуердо.

Изкуердо составляет обзор тех усилий, что были направлены на обоснование универсального искусства. Значительное внимание он уделяет “циклическому методу” или “Циклогномике” Корнелия Геммы (если кто-то попытается вникнуть в циклогномическое искусство, которое может обладать большим историческим значением, немалую помощь здесь окажет Изкуердо); затем он переходит к *Notum Organum* Фрэнсиса Бэкона, искусству Раймонда Луллия и искусству памяти. У Паоло Росси есть ценные страницы, посвященные Изкуердо,³⁵ где он раскрывает значение, которая

³³ О проектах “универсальных языков” в их отношении к искусству памяти см. интересные замечания Росси, *Clavis*, chapter VII, p. 201 ff.

³⁴ Sebastian Izquierdo, *Pharus Scientiarum ubi quidquid ad cognitionem Humanam humanitatis acquisibilem pertinet*, Leyden, 1659.

имела настойчивость иезуитов в требовании универсальной науки, пригодной во всех областях энциклопедического познания; в требовании логики, которая включала бы в себя память, в требовании точных метафизических процедур, моделируемых по образцу математических наук. В последнем проекте, возможно, присутствует картезианское влияние, однако очевидно также, что Изкуердо мыслил как луллист и ему не чуждо стародавнее стремление соединить Луллия с искусством памяти. Он настаивает на математизации луллизма, и, действительно, несколько страниц отводит тому, чтобы продемонстрировать возможность замены луллистских буквенных комбинаций на числовые отношения. Росси отмечает, что здесь предвосхищается лейбницевское применение принципов *combinatoria* в качестве исчисления. На “математизации” луллизма настаивал и более известный представитель иезуитского ордена, Афанасий Кирхер.³⁶

Если увидеть в сочинении Изкуердо влияние Бэкона и, возможно, Декарта, идущее рука об руку с луллизмом и искусством памяти, увидеть, как увлечение того века математикой находит себе применение среди старинных искусств, становится все более и более ясно, что зарождение в семнадцатом столетии методического мышления следует изучать в контексте продолжающегося влияния этих искусств.

Именно Лейбниц дает нам достойнейший пример того, как в сознании великого мыслителя семнадцатого века сохраняются влияния, исходящие и от искусства памяти, и от искусства Луллия. Общеизвестно, что Лейбниц интересовался луллизмом и написал работу *De arte combinatoria*, основу которой составляет адаптированный луллизм.³⁷ Менее известно, хотя на это указывает Паоло Росси, что Лейбниц был также весьма осведомлен в классическом искусстве памяти. Лейбницевские попытки создать универсальное исчисление, использующее комбинации определенных знаков или характеров, вне всякого сомнения, можно рассматривать как исторически происходящее из Ренессанса

³⁵ Rossi, *Clavis*, p. 194–195.

³⁶ A. Kircher, *Ars magna sciendi in XII libros digesta*, Amsterdam, 1669. Ср. Rossi, *Clavis*, p. 196.

³⁷ См. L. Couturat, *La logique de Leibniz*, Paris, 1901, p. 36 ff.

стремление соединить луллизм с искусством памяти, выдающимся образцом чему служит Джордано Бруно. Однако определенные знаки или характеры лейбницевской “характеристики” были математическими символами, и их логическое комбинирование привело к исчислению бесконечно малых.

В неопубликованных ганноверских рукописях Лейбница встречаются замечания об искусстве памяти и упоминается имя Ламберта Шенкеля (о нем упоминал в свое время и Декарт), а также хорошо известный трактат о памяти, *Simonides Redivivus* Адама Бруксия, опубликованный в 1610 году в Лейпциге. Вслед за Кутюра, Паоло Росси обращает внимание, что рукописи однозначно говорят о немалом интересе Лейбница к искусству памяти.³⁸ Множество свидетельств тому мы найдем и в опубликованных трудах Лейбница. В работе *Nova methodus discendae docendaeque jurisprudentia* (1667) содержится долгое разбирательство относительно памяти и искусства памяти.³⁹ Мнемоника, утверждает Лейбниц, предоставляет материал для суждения; методология придает ему форму; и логика есть то, что соединяет форму с материей. Затем он определяет мнемонику как увязывание образа какой-либо чувственно воспринимаемой вещи с тем, что нужно запомнить, и такой образ он называет знаком (*nota*). “Чувственно воспринимаемый” знак должен быть как-то связан с тем, что необходимо удержать в памяти, — либо в силу сходства, либо по несходству, либо потому что между ними существует какая-то связь. Таким способом можно запоминать слова, хотя это довольно трудно, а также вещи. В этом пункте мысль великого Лейбница возвращает нас к трактату *Ad Herennium*, где говорится об образах для вещей и более трудных и сложных образах для слов; он также воспроизводит три аристотелевских закона ассоциации, которые, благодаря схоластам, очень тесно связаны с традицией памяти. Затем он упоминает, что вещи

³⁸ См. L. Couturat, *Opuscles et fragments inédits de Leibniz*, Hildesheim, 1961, p. 37; Rossi, *Clavis*, p. 250–253. Упоминания о математических проектах есть в Фил. VI.19 и Фил. VII. В. III.7 (неопубликованные рукописи Лейбница в Ганновере).

³⁹ Leibniz, *Philosophische Schriften*, ed. P. Ritter, I (1930), p. 277–279.

увиденные легче запомнить, чем те, о которых мы только слышали, почему мы и применяем знаки для запоминания, и добавляет, что египетские и китайские иероглифы являются естественными образами памяти. Он также указывает на “правила мест”, замечая, что распределение вещей по нишам или местам способствует запоминанию, и называет авторов работ по мнемонике, у которых можно подробнее узнать об этом, Альстеда и Фрея.⁴⁰

Этот отрывок является маленьким мнемоническим трактатом Лейбница. Мне думается, что изображенные на титульном листе *Disputatio de casibus in jure* (1666)⁴¹ фигуры со множеством эмблем предназначены для использования их в качестве локальной системы для запоминания законоположений (вполне классическое применение искусства памяти), и можно привести еще немало свидетельств того, что Лейбниц был знаком с уловками искусной памяти. Об одном из таких свидетельств мы уже упоминали — это замечание (в работе 1678 года), что *Ars memoriae* предлагает запоминать идеи такими рядами, когда идеи последовательно связываются с рядами персон, таких как патриархи, апостолы или императоры,⁴² — замечание это возвращает нас в прошлое, к наиболее характерной и прославленной временем практике запоминания, возросшей на почве классических правил.

Итак, Лейбниц прекрасно осведомлен в мнемонической традиции; он изучал трактаты о памяти и почерпнул в них не только знание основных черт классических правил, но и тонкости, которыми эти правила обросли в традиции памяти. Предметом его интереса являлись также принципы, составляющие фундамент классического искусства.

О Лейбнице и луллизме написано много, и достаточное свидетельство влияния на него луллисткой традиции представлено в *Dissertatio de arte combinatoria* (1666). Открывающая эту работу диаграмма,⁴³ на которой квадрат четырех эле-

⁴⁰ В J. C. Frey, *Opera*, Paris, 1645–1646 содержится раздел, посвященный памяти.

⁴¹ Leibniz. *Philosophische Schriften*, I, p. 267.

⁴² Couturat, *Opuscles*, p. 281.

⁴³ Leibniz. *Philosophische Schriften*, p. 166.

ментов сравнивается с логическим квадратом противоположностей, демонстрирует, что Лейбниц воспринимал луллизм как естественную логику.⁴⁴ На первых страницах он упоминает современных ему луллистов, среди них Агриппу, Альстеда, Кирхера, не обойден и “Иорданус Брунус”. Бруно, говорит Лейбниц, называл искусство Луллия “*combinatoria*”⁴⁵ — слово, которое Лейбниц сам употребляет применительно к своему новому луллизму. В лейбницевской интерпретации луллизм сопрягается с арифметикой и “изобретающей логикой”, которую желал усовершенствовать Бэкон. Здесь уже присутствует идея использования комбинаторики в математике, идея, которую, как мы видели, развивали в то время Альстед, Изкуердо и Кирхер.

В этом новом математико-луллистском искусстве, говорит Лейбниц, знаки (*notae*) будут использоваться как алфавит. Все знаки должны быть как можно более естественны, образуя всеобщее письмо. Они могут быть подобны геометрическим фигурам или “рисункам” египтян и китайцев, хотя новые лейбницевские *notae* будут более подходить памяти.⁴⁶ Мы уже встречались с лейбницевскими *notae* в другом контексте, где они совершенно определенно были связаны с мнемонической традицией и где говорилось о необходимости чего-то подобного образам классического искусства. Здесь они также связаны с памятью. Очевидно, что Лейбниц ведет свое происхождение из ренессансной традиции — из ее бесконечных усилий связать луллизм с классическим искусством памяти.

Dissertatio de arte combinatoria — это ранняя работа Лейбница, написанная еще до пребывания в Париже (1672–1676), где он совершенствовал свои математические познания, узнавая от Гюйгенса и других о последних достижениях в области высшей математики. Этот труд положил начало его собственным успехам, и тогда же возникло исчисление бесконечно малых, к которому Лейбниц

⁴⁴ См. гл. VIII.

⁴⁵ Leibniz. *Philosophische Schriften*, p. 194. Лейбниц ссылается на предисловие Бруно к работе *De Specuerum scrutinio*, Prague, 1588 (Bruno, *Op. lat.*, II (II), p. 333).

⁴⁶ Leibniz. *Philosophische Schriften*, p. 302, cf. Rossi, *Clavis*, p. 201 ff.

пришел независимо от Исаака Ньютона, работавшего примерно над теми же проблемами и в то же время. Мне нечего сказать о самом Ньютоне, но контекст возникновения лейбнического исчисления бесконечно малых принадлежит истории, прослеженной в нашей книге. Лейбниц сам указывал, что зародыш его будущего учения содержался уже в *Dissertatio de arte combinatoria*.

Хорошо известно, что Лейбниц разработал проект под названием “характеристика”.⁴⁷ Перечни должны быть составлены из всех существенных понятий мышления, а этим понятиям должны быть определены символы или “характеры”. Влияние на эту схему ведущихся еще со времен Симонида поисков “образов для вещей” очевидно. Лейбниц знал о широко распространенном в его времена интересе к созданию универсального языка символов или знаков⁴⁸ (проекты Бистерфилда и других), но такие проекты, как уже было указано, сами находились под воздействием мнемонической традиции. И “характеристика” Лейбница должна была стать чем-то большим, нежели универсальный язык, она должна была стать “исчислением”. “Характеры” использовались в логических комбинациях так, что в итоге формировалось универсальное искусство, пригодное для разрешения всех проблем. Зрелый Лейбниц, великий математик и логик, все еще прямо исходит из ренессансных попыток объединить классическое искусство памяти и лулизм, размещая образы классического искусства на комбинаторных кругах Луллия.

Совместно с “характеристикой” или исчислением Лейбниц задумывал и проект “энциклопедии”, которая могла бы собрать воедино все известные человеку науки и искусства. Когда все виды познания будут систематизированы в энциклопедии, “характеры” будут определены ко всем понятиям, для решения всех проблем в конечном счете будет создано универсальное исчисление. Исчисление, полагал Лейбниц, применимо во всех областях познания и деятельности. Оно способно разрешать даже религиозные затруд-

⁴⁷ Couturat, *La Logique de Leibniz*, p. 51 ff. ; Rossi, *Clavis*, p. 201 ff.

⁴⁸ Couturat, *Logique*, p. 51. ff.; Rossi, *Clavis*, pp. 201 ff.

нения.⁴⁹ В случае разногласий, к примеру, на Трентском совете, не нужно больше затевать войну, но просто следует сесть рядом, сказав: “Давайте посчитаем”.

Раймонд Луллий верил, что его “Искусство”, с его буквенными обозначениями и вращающимися геометрическими фигурами приложимо ко всем составным элементам энциклопедии и что оно способно убедить магометан и иудеев в истине христианства. Джулио Камилло создал “Театр Памяти”, в котором посредством образов должны быть синтезированы все знания. Джордано Бруно, приводя в движение образы на комбинаторных кругах Луллия, объехал со своим фантастическим искусством памяти всю Европу. В семнадцатом веке эту традицию унаследовал Лейбниц.

К своим проектам Лейбниц пытался привлечь внимание многих академий и власть имущих, однако безуспешно. Энциклопедия так и не была составлена; закрепление определенных “характеров” за понятиями так и не было завершено, универсальное исчисление не было создано. Как тут не вспомнить Джулио Камилло, который так и не смог завершить постройку грандиозного Театра Памяти, получавшего лишь нерегулярную и недостаточную помощь от французского короля. Или Джордано Бруно, лихорадочно испытывавшего одну за другой мнемонические схемы, пока не встретил свою смерть на костре.

Все же Лейбниц сумел привести некоторые направления своего тотального проекта к завершению. Он был убежден, что его достижения в математике фундаментальны благодаря успешному изобретению символов, представляющих количественные изменения и их отношения. “И в самом деле”, говорит Кутюра, “очевидно, что самое знаменитое из его изобретений, исчисление бесконечно малых, произошло в ходе его настойчивых поисков новых и более общих символических систем и что, наоборот, это открытие утвердило его во мнении, что для дедуктивных наук крайне важное значение имеет заданность точной характеристики”.⁵⁰ Абсолютная оригинальность Лейбница — продол-

⁴⁹ Couturat, *Logique*, p. 98; см. также статью “Лейбниц” в *Enciclopedia Filosofica* (Venice, 1957).

жает Кутюра — состоит в изображении посредством определяющих сущностные свойства знаков, понятий и процедур, по отношению к которым до тех пор еще никакого обозначения не существовало.⁵¹ Короче говоря, именно благодаря изобретению новых “характеров” он получил возможность оперировать исчислением бесконечно малых, которое, однако, было лишь фрагментом, или образчиком его так и не завершенной “универсальной характеристики”. Если согласиться с нашим предположением, что лейбницевская “характеристика” происходит из мнемонической традиции, то это означает, что перенесенный в сферу математических символизаций поиск “образов для вещей” привел к открытию новых и более точных математических, или логико-математических, обозначений, сделавших возможными новые типы исчисления. Для Лейбница в исследовании “характеров” всегда было принципиально важно, чтобы характеры как можно более точно отображали реальность, или реальную природу вещей, и некоторые места из его работ проливают свет на основу его поиска. Так, в *Fundamenta calculi ratiocinatoris* он определяет “характеры” как знаки, написанные, нарисованные или высеченные. Знак тем пригоднее, чем ближе он к определяемой вещи. Однако Лейбниц замечает, что характеры, употребляемые химиками или астрономами, к примеру, те, которые Джон Ди предлагает в своей *Monas hieroglyphica*, бесполезны, как и китайские и египетские изображения. Язык Адама, которым тот именовал творения, был близок к реальности, но мы не знаем его. Слова обычных языков несут на себе печать проклятия, и их использование приводит к ошибке. Единственно наилучшими для точного исследования и исчисления являются *notae* арифметиков и алгебраистов.⁵²

⁵⁰ Couturat, *Logique*, p. 84.

⁵¹ *Ibid.*, p. 85. См. также примечание Кутюра в *Opuscles*, p. 97.

⁵² Leibniz, *Opera philosophica*, ed. J. E. Erdman, Berlin, 1840, p. 92–93. Очень похожий отрывок мы найдем в *Philosophische Schriften*, ed. C. J. Gerhardt, Berlin, 1880, VII, p. 204–205.

Об интересе Лейбница к “*lingua adamica*”, магическому языку, на котором Адам называл творения, см. Couturat, *Logique*, p. 77.

Это и другие, подобные ему, рассуждения показывают, что Лейбниц ведет свое исследование, вдумчиво продвигаясь по миру прошлого, среди магических “характеров”, знаков алхимиков, образов астрологов, монады Ди, оформляющей характеры семи планет, мифического языка Адама, магически соприкасающегося с реальностью, таящих истину египетских иероглифов. Он исходит из всего этого, как его столетие исходит из ренессансного оккультизма, находя истинные *notae*, то есть ближайшие к реальности характеры, в математических символах.

Лейбниц хорошо знаком с этим прошлым, возможно даже, что, предупреждая обвинения в том, что его “универсальная характеристика” слишком тесно с ним связана, он называет свой проект “невинной магией” или “истинной каббалой”.⁵³ В других местах он прямо будет использовать язык прошлого, говоря о “характеристике” как о величайшем секрете, универсальном ключе. Во введении к “*arcana*” его энциклопедии утверждается, что основана будет всеобщая наука, новая логика, новый метод, *Ars reminiscendi*, или Мнемоника, *Ars characteristica*, или Символика, *Ars Combinatoria*, или Луллиана, Каббала мудрости, Натуральная магия, короче, все науки будут содержаться в ней, как в океане.⁵⁴

Мы имели уже возможность вчитаться в пространный титул бруновских “Печатей”,⁵⁵ или же в послание, в котором он знакомит докторов Оксфорда с той безумной мнемонической системой, что ведет к открытию новой религии Любви, Искусства, Магии и Матезиса. Кто мог предположить, что в этом тумане напыщенного старого стиля Лейбниц действительно отыщет Великий ключ? Истинный ключ, говорит он в наброске “характеристики”, до сих пор не был найден, и это доказывает бессилие магии, переполнившей все книги.⁵⁶ К свету истины способна привести только математика.⁵⁷

⁵³ Leibniz, *Saemliche Schriften und Briefe*, ed. Ritter, I, vol. II, Darmstadt, 1927, p. 167–169.

⁵⁴ *Introductio ad Encyclopaediam arcanum*, in Couturat, *Opuscles*, p. 511–512.

⁵⁵ См. гл. IX.

Возвратимся несколько назад и посмотрим еще раз в странную диаграмму (ил. 11), извлеченную нами из “Теней” Бруно. На ней магические образы, вращающиеся в центральном круге, управляют образами остальных кругов, содержание их составляет элементарный мир и самого внешнего круга, на котором представлены все виды человеческой деятельности. Или вспомним “Печати”, где всякий мыслимый метод запоминания, знакомый бывшему доминиканцу, неустанно встраивается в различные комбинации, действенность которых покоится на предполагаемой магической силе мнемонических образов. Перечитаем еще раз то место в конце “Печатей” (аналог ему можно обнаружить во всех бруновских книгах о памяти), где искусник оккультной памяти перечисляет различные виды образов, которые можно разместить на Луллиевых комбинаторных кругах, и среди них особо выделяются знаки, *notae*, характеры, печати.⁵⁸ Или обратим взгляд к статуям приравненных к звездам богов и богинь, что в качестве магических образов реальности, равно как и образов памяти, охватывают все возможные понятия, к статуям, вращающимся на кругах в “Статуях”. Или еще представим себе безнадежно запутанный лабиринт мнемонических комнат в “Образках”, комнат, заполненных образами всех вещей элементарного мира, подвластных важнейшим образам олимпийских богов.

Это безумие содержало в себе чрезвычайно сложный метод; на что он был нацелен? На достижение универсального знания посредством комбинирования наиболее значимых образов реальности. Нас не покидало чувство, что в этих усилиях присутствовал неистовый научный импульс, устремленность по векторам герметического проекта к какому-то будущему методу, проглядывающему и полускрытому грезой, пророчески предсказанному бесконечно сложными их образованиями, нацеленными на исчисление образов, на согласование мнемонических порядков, в ко-

⁵⁶ Leibniz, *Philosophische Schriften*, ed. C. J. Gerhardt, Berlin, 1880, VII, p. 184.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 67 (Initia et specimeva novae generalis).

⁵⁸ Bruno, *Op. lat.*, II (II), p. 204 ff.

торых Луллиев принцип движения должен быть как-то совмещен с мнемоническим использованием магических характеров реальности.

“Enfin Leibniz vient”, можем мы сказать, перефразируя Бойля. И оглядываясь теперь назад, с высоты, на которую мы поднялись вместе с Лейбницем, можем мы увидеть Джордано Бруно как пророка герметического Ренессанса, провозвестника научного метода, указывающего нам на значение соединенного с луллизмом классического искусства памяти, в приуготовлении пути, ведущего к Великому ключу.

Но тема на этом не исчерпана. У нас уже были намеки и догадки, что существовала таинственная сторона мнемонических систем Бруно, что они были модусом передачи религии или этики, или какого-то послания универсальной важности. Также и в лейбницеvских проектах универсального исчисления или характеристики заключено послание всеобщей любви и братства, веротерпимости, милосердия и благоволения. Планы воссоединения церквей, примирения сектантских различий, основания Ордена милосердия составляли фундамент его построений. Лейбниц был убежден, что развитие наук приведет к всеохватывающему познанию универсума, а следовательно, к глубочайшему постижению Бога, его создателя, и распространению милосердия, источника всех добродетелей.⁵⁹ Мистицизм и филантропия тесно переплетены с идеей энциклопедии универсального исчисления. Когда мы смотрим на эту сторону лейбницеvского учения, вновь возникает сравнение с Джордано Бруно. Религия Любви, Искусства, Магии и Матезиса была скрыта за печатями памяти. Универсальное исчисление призвано осуществить или стать манифестом религии любви и всеобщего человеколюбия. Если мы вычеркнем “магию”, подставим чистую математику вместо “матезиса”, истолкуем “искусство” как исчисление и сохраним любовь, лейбницеvские устремления окажутся необыкновенно близкими бруновским, хотя и проявят формы XVII столетия.

⁵⁹ Couturat, *Logique*, p. 131–132, 135–138 etc.

К фигуре Лейбница цепляется “розенкрейцеровская” аура, смутные догадки часто возникают и гаснут, не получив подтверждения и не вызывая обсуждений, не исследуются и упоминания в лейбницеvских работах “христианских розенкрейцеров”, Валентина Андреа, или те высказывания Лейбница, в которых он прямо или косвенно ссылается на розенкрейцеровские манифесты.⁶⁰ Мы не имеем здесь возможности исследовать эту проблему, но можем высказать допустимое предположение, что достойные любопытства связи между Бруно и Лейбницем — связи, несомненно, существовавшие — возможно, указывают на посредничество некоего герметического общества, основанного Бруно в Германии и позже развивавшегося в качестве розенкрейцеровского. Связь “Тридцати Печатей”, опубликованных в Германии,⁶¹ со здесь же изданными латинскими поэмами может послужить отправной точкой для изучения этой проблемы со стороны Бруно. Распутывание этого клубка со стороны Лейбница должно быть подкреплено полным опубликованием рукописей Лейбница и прояснением настоящего неудовлетворительного положения дел с изданием его работ. Поэтому нет сомнений, что данной проблеме еще долго ожидать своего разрешения.

В тех курсах по истории новой философии, в которых всякий раз повторяется, что термин “монада” Лейбниц заимствовал у Бруно, речь никогда не идет о герметической традиции, из которой Бруно и другие герметические философы эпохи Возрождения извлекали это слово. Хотя Лейбниц как философ XVII века принадлежал иной атмосфере и новому миру, лейбницеvская монадология несет на себе ясный отпечаток герметической традиции. Основная функция лейбницеvских монад, поскольку они суть души и наделены памятью — выражение или отображение универсума,

⁶⁰ То, что Лейбниц был розенкрейцером, безоговорочно принимается замечательным ученым, Кутюра (*Logic de Leibniz*, p. 131, note 3). Лейбниц сам намекает на то, что он, возможно, был членом этого общества (*Philosophische Schriften*, ed. P. Ritter, I, S. 276). Законы задуманного им Ордена милосердия (Couturat, *Opuscles*, p. 3–4) — это цитация из *Fama* розенкрейцеров. Можно обнаружить и другие тому свидетельства в его работах, однако это тема требует более тщательной проработки.

⁶¹ См. выше, гл. XIII.

которого они являются живыми зеркалами⁶² — образ, очень хорошо знакомый читателю этой книги.

Детальное, с совершенно новых позиций проведенное сопоставление Бруно и Лейбница могло бы стать наилучшей стартовой позицией в исследовании того, как семнадцатый век выростал из герметической традиции Ренессанса. И такое исследование показало бы, что все наиболее возвышенные и человеколюбивые устремления науки семнадцатого столетия уже присутствовали в герметическом замысле, у Джордано Бруно, который передал их будущему зашифрованными в секрете своего искусства памяти.

* * * * *

Для завершения моей истории я выбрала Лейбница, поскольку должно где-то и остановиться, и поскольку, видимо, именно здесь искусство памяти перестает быть фактором, воздействующим на основные направления европейского развития. Но последующие столетия сохранили множество отголосков его влияния. Книжки по искусству памяти продолжали появляться, в них все еще можно было распознать классическую традицию, едва ли были утрачены и оккультные традиции, их влияние на значительные движения не прекратилось. Развернуть эту тему на материале позднейших веков, вероятно, могла бы еще одна книга.

Хотя в этой работе мы попытались каким-то образом представить историю искусства памяти во всех ее периодах, ее ни в каком смысле нельзя воспринимать как завершенную или окончательную историю. Мною задействована лишь часть полезного или могущего оказаться полезным материала в ходе дальнейшего исследования этого обширного предмета. Серьезное исследование этого забытого искусства, можно сказать, только началось. За подобными предметами все еще не стоит аппарат современной устоявшейся учености; они не входят в обычные учебные курсы и, таким образом, остались без внимания. Искусство

⁶² Лейбниц Г. В. *Соч. в 4-х тт.*, т. 1: Монадология, с. 422, 424 и далее.

памяти — это чистый случай маргинальной темы, которая не стала частью ни одной из обычных дисциплин и была забыта, поскольку до нее просто никому не было дела. Но мы обратились к ней, дабы это искусство стало в определенном смысле делом каждого. История формирования памяти соприкасается с жизненными точками истории религии и этики, философии и психологии, искусства и литературы, научной методологии. Искусная память как часть риторики принадлежит риторической традиции; память как способность души принадлежит теологии. Когда мы отдаем себе отчет в том, насколько глубоки корни предмета нашего исследования, уже не вызывает удивления, что оно открывает нам новый вид на многие величайшие проявления нашей культуры.

Оглядываясь теперь назад, я осознаю, насколько мало мне удалось постичь значение общего пути истории искусства, которое Симонид, как полагали, изобрел после того легендарного гибельного пира.