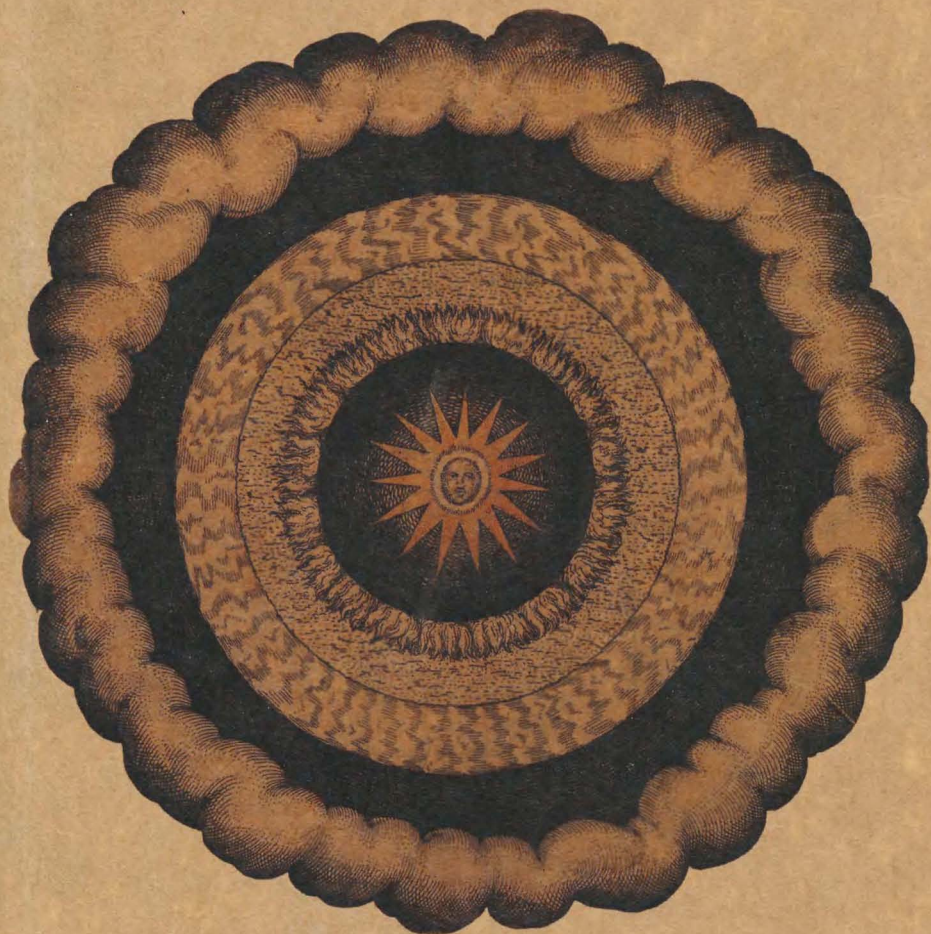


ФРЭНСИС
ЙЕЙТС



Театр Мира

ФРЭНСИС
ЙЕЙТС

Театр Мира

ИЗДАТЕЛЬСТВО
КНИЖНОГО МАГАЗИНА
«ЦИОЛКОВСКИЙ»
МОСКВА 2019

УДК 141.33(4)*15*

ББК 87.3(4Ита)42-416

Й30

ISBN 978-5-6041822-1-5

В книге «Театр Мира» английский историк и культуролог Фрэнсис Йейтс (1899-1981) продолжает исследовать темы, начатые ею в предыдущих работах: «Искусство памяти» и «Джордано Бруно и герметическая традиция». Центральной идеей данной книги является исследование влияния, которое смог оказать на развитие английского публичного театра столь поразительный и до сих пор неоднозначно трактуемый человек, как математик, учёный, маг, изобретатель и просветитель Джон Ди.

© ООО «Книгократия», 2019

© Александр Дементьев, перевод и комментарии

О Г Л А В Л Е Н И Е

	<i>Предисловие</i>	7
ГЛАВА 1.	<i>Джон Ди и эпоха Елизаветы</i>	15
ГЛАВА 2.	<i>Джон Ди и Витрувий</i>	53
ГЛАВА 3.	<i>Роберт Фладд и Витрувий</i>	97
ГЛАВА 4.	<i>Роберт Фладд и эпоха Якова I</i>	143
ГЛАВА 5.	<i>Иниго Джонс в новой перспективе</i> ...	181
ГЛАВА 6.	<i>Лондонские театры</i>	207
ГЛАВА 7.	<i>Английский публичный театр как адаптация античного театра</i>	247
ГЛАВА 8.	<i>Сцена английского публичного театра и сцена в системе памяти Роберта Фладда</i>	293
ГЛАВА 9.	<i>Театр как этический символ</i>	347
ГЛАВА 10.	<i>Публичный театр и маска. Иниго Джонс о театре как храме</i>	263
	<i>Заключение</i>	395
	<i>Приложения</i>	403

ПРЕДИСЛОВИЕ

В своей последней книге «Искусство памяти» я посвятила одну главу доказательству того, что изображение сцены в мнемонической системе Роберта Фладда может пролить свет на природу шекспировского театра «Глобус». Та работа была посвящена исключительно истории искусства памяти. Главу же о Фладде и «Глобусе» пришлось включить в неё потому, что только через эту историю можно понять и объяснить образ реального «публичного театра» во фладдовской мнемонике. Однако требовалось проделать ещё много работы и применить другие подходы к этой захватывающей теме, чтобы дополнить и подтвердить метод анализа через искусство

памяти. И как я уже говорила там: «Предстоит ещё очень многое выяснить, особенно о том, что касается истории публикации работы Фладда в Германии... и витрувианских влияний в творчестве Ди и Фладда». В настоящей работе я попытаюсь представить свои дальнейшие изыскания по этим вопросам.

Центральными фигурами исследования здесь станут Джон Ди и Роберт Фладд как представители ренессансной философской мысли в Англии, при этом особый акцент будет сделан на имеющихся в их работах свидетельствах ренессансного возрождения интереса к Витрувию. О наличии сильного витрувианского влияния в Британии до Иниго Джонса известно очень мало. И в этой книге я буду отстаивать тезис о том, что именно маг и математик Джон Ди был главным распространителем витрувианских идей в тюдоровской Англии. Его опубликованное в 1570 г. предисловие к английскому переводу Евклида содержит пространные цитирования Витрувия и Альберти в защиту главенства архитектуры над другими математическими науками. «Предисловие» Ди имело непосредственную связь с научным движением той эпохи, которое было многим обязано данному им стимулу к новому прочтению Витрувия. Опубликованная в 1617-1619 гг. в Германии «История двух миров» Роберта Фладда продолжала исследо-

вание тем, поднятых в предисловии к евклидовым «Началам», и разобрала «витрувианские предметы», которые с таким энтузиазмом рекомендовал изучать Ди. Через Фладда елизаветинское витрувианское движение приходит к Иниго Джонсу, который, как предполагается, мог вынести часть своих передовых идей из традиции Ди и Фладда.

Движение английских публичных театров в этой книге я рассматриваю именно как один из результатов витрувианских влияний, берущих своё начало от Джона Ди. Этот новый подход позволит найти ответы на долго не дававшие всем покоя вопросы истории английской сцены. Он поможет нам взглянуть на лондонские публичные театры, включая «Глобус», как на адаптации описанного Витрувием античного театра, созданные под влиянием идей Джона Ди, обращавшего их главным образом к среднему и ремесленному классам того времени. И поскольку круг интересов Фладда демонстрирует преемственность с интересами Ди, мы увидим, что его работы являются вполне ожидаемым и естественным источником сведений о театре. Таким образом, гравюра с изображением сцены публичного театра из фладдовского «*Argv metodiae*» являет собой очень убедительное свидетельство, исходящее от человека, находившегося непосредственно

внутри английского театрального движения. Изучив обстоятельства издания книг Фладда фирмой де Брай, мы увидим, что факт её публикации в Германии также имеет большое значение.

И я хотела бы снова подчеркнуть, как уже делала это выше, что открывшиеся перспективы потребуют ещё много усилий и труда. Я должна чётко заявить, что данная книга не является попыткой исчерпывающей реконструкции театра «Глобус». Она предлагает новый взгляд на его базовый план через историю витрувианства в Англии и, используя гравюру Фладда, пытается пролить свет на устройство его сцены. Обе этих темы были подняты в «Искусстве памяти». Настоящее исследование подкрепляет и расширяет их представление в той работе.

Центральным моментом или нитью этой книги, однако, является не история театра как таковая, а история мысли, или, если точнее, витрувианских влияний в тюдоровской и яковианской Англии и их отношения к ренессансной философии и мировоззрению. Именно из этого мира мысли предположительно вышел адаптированный к английской ситуации ренессансный феномен публичных театров, выражающий новый, отличный от средневекового, взгляд на человека и мир. И я, прежде всего, пыталась через помещение в новые контексты истолко-

Предисловие

вать саму «идею Глобуса», смысл и значение этого театра.

Эта книга является третьей в серии работ по данной тематике. В работе «Джордано Бруно и герметическая традиция» я предприняла попытку исследования герметических влияний в ренессансном неоплатонизме; Джон Ди и Роберт Фладд появляются в ней как представители этой традиции в тюдоровской и стюартовской Англии. В «Искусстве памяти» театральная система памяти Фладда была представлена как воплощение Ренессанса. Работа «Театр Мира» родилась из этих двух предшествующих книг. Её отличает ограниченность конкретными историческими рамками, и она направляет темы моих ренессансных исследований в сторону английского театра, делая ещё один шаг к Шекспиру.

Со стороны истории архитектуры, я очень многим обязана, как это можно будет заметить, работе Рудольфа Витквера. Мне очень хочется надеяться, что, хотя «сам великий “Глобус”» давным давно исчез, его идея, в том виде, как я попыталась её сформулировать, займёт своё место в европейской традиции, и изучение шекспировского театра получит новый импульс, благодаря привлечению внимания историков архитектуры.

Со стороны истории науки, меня сильно мотивировал интерес, проявляемый к Ди и Фладду за-

рождающимися школами молодых исследователей в этой игнорируемой прежде области. Им я бы предложила обратить внимание на то, что витрувианские влияния и развитие театральной механики в значительной степени относятся к сфере их интересов. И здесь также есть надежда, что история ренессансного театра значительно обогатится через связь с историей научной и магической мысли той эпохи.

Часть материала первых пяти глав была использована в лекциях, прочитанных в колледже Святого Петра в Оксфорде, в институте Варбурга и Колумбийском университете при содействии Учёной Ассоциации истории искусства. Тема влияния Витрувия на Ди и Фладда явилась основой лекции «Наука и искусства в ренессансной Англии», прочитанной мною в качестве действительного члена Общества гуманитарных наук Корнельского университета в октябре 1968 г.

Из тех, кто мне помогал, я более всего обязана своей сестре Руби Йейтс, которая и сама глубоко интересовалась данным предметом и с которой я обсуждала каждую деталь своей работы. Без её постоянной поддержки и помощи эта книга была бы невозможна.

Как и прежде я в неоценимом долгу перед институтом Варбурга. Я постоянно пользовалась их биб-

Предисловие

лиотекой, а также коллекцией фотографий и хочу выразить особенную благодарность хранителям этой коллекции за советы и помощь в подборе иллюстраций. Кроме того, большое содействие в этом вопросе мне оказали сотрудники музея Wellcome, а также попечители Музея Эшмола в Оксфорде и Девонширской коллекции в Чатсуорте, разрешившие привести в книгу произведения из их собраний. Я также благодарю попечителей Британского музея за позволение сфотографировать и воспроизвести иллюстрации из книг их библиотеки.

Отдельно я хочу поблагодарить сотрудников Лондонской библиотеки за их неизменную любезность и содействие.

Книга может вызвать определённые возражения ввиду нетрадиционности предлагаемого в ней подхода к истории театра. Она не является коллективным трудом и принадлежит перу только одного автора, который абсолютно в одиночку пытался представить аргументы, отчасти расходящиеся с общепринятой точкой зрения. Поэтому вся ответственность за это лежит только на мне одной.

Фрэнсис А. Йейтс
Институт Варбурга,
Лондонский университет



AT LONDON

Printed by Iohn Daye, dwelling

Джон Ди и эпоха Елизаветы

Накануне своего отъезда в Польшу по приглашению польского князя Альбрехта Лаского, доктор Джон Ди составил опись книг и рукописей своей библиотеки. Существует два оригинальных экземпляра этого каталога, датированных 6 сентября 1583 года. Один хранится в библиотеке Тринити-колледжа в Кембридже, а второй в Британском музее.¹

¹ Trinity College, Cambridge, MS. 0.4.20; British Museum, MS. Harley, 1879. Я пользовалась экземпляром Harley. В Британском музее есть и третий, более краткий список принадлежавших Ди книг, Additional MSS. 35213. MS. Ashmole 1142 в библиотеке Бодли является рукописной копией Элиаса Эшмола списка из Тринити-колледжа. — *Здесь и далее примечания автора. Примечания переводчика выделены отдельно.*

 Джон Ди в возрасте сорока лет.

Титульный лист предисловия к «Началам» Евклида, 1570 г.

Каталог (Илл. 1) содержит более четырёх тысяч позиций; сначала идут печатные издания, затем рукописи. Список рукописей был впервые опубликован более ста лет назад Дж. О. Халливеллом² и второй раз М. Р. Джеймсом в более критическом издании 1921 года.³ Таким образом, рукописи из собрания Ди попадали в сферу внимания исследователей дважды, в то время как список принадлежавших ему печатных изданий на момент написания этой книги не публиковался ни разу. Кажется довольно странным, учитывая огромный интерес к елизаветинской эпохе, что такой базовый источник, как каталог библиотеки одной из наиболее заметных её фигур, остался незамеченным. В этой вступительной главе я попытаюсь дать общий обзор жизни и деятельности Джона Ди, который по необходимости будет беглым и поверхностным, прежде чем во второй приступить к разбору отдельных их сторон, важных для данной книги. Я предполагаю сделать библиотеку Ди центральным сюжетом в моей попытке представить и раскрыть читателю эту неординарную личность как универсального человека эпохи Возрождения.

2 *The Private Diary of Dr. John Dee and the Catalogue of his Library of Manuscripts*, ed. J. O. Halliwell, Camden Society, 1842.

3 M. R. James, *Lists of Manuscripts formerly owned by Dr. John Dee*, Bibliographical Society, 1921.

- T — Mastlini ephemerides ab anno 1577. —
annu 1590. ꝑ Tubingæ. 1580 —
- T — Jritheij polygraphia ꝑ Jraçforth 1550 —
- T — Erasmus Leinholdi tabula prutemice ꝑ sub 1551 —
- Fr — Alexadri acrylli de furoribꝫ Corfolaciensi liber unꝫ;
Ejusdem Corvici. ꝑ Londini 1575. —
- Fr — Alfragani rudimenta astronomica. de Alfragano
astronomus ꝑ. Corib. 1577. —
- Fr — Lazarꝫ Bayfig de re navali; de re vestitaria,
de navesibus Sic. ꝑ. Jraçforth. 1577 —
- T — Joachimi Struppꝫ Anchora famis, sicut,
valentinis moribus ꝑ. Jraçforth 1577 —
- T — Gasspar. vaticorꝫ cõfura in Berol. ꝑ. Roma 1565 —
— Gualth. Dyff in plimã de magia ꝑ. Heribopolis 1568 —
- Fr — Evinc cleri chronica herbare ꝑ. Jraçforth vindelicor 1571 —
- T — Leovig de amõdionis magnis Sic ꝑ. Langiye 1564 —
- Fr — Maxfolij Ficing de religione christiana ꝑ. Jraçforth 1580 —
- Fr — Joh. verneti canones de mutacione univ ꝑ. Corvici. 1595 —
- T — Algorithmus demonstratꝫ, anonymi ꝑ. Corvici 1557 —
- Fr — Microzumi mercurialis variari lectionu 1671
quatuor ꝑ. ven. 1571. —
- Fr — Munsteri. molographia. ꝑ. Basilæ. 1593 —
Licalai Simi ephemerides ab anno 1559. in
annu 1568. ꝑ. ven. 1559. —
- I — Jithari supplementꝫ ephemeridꝫ ꝑ. ven. 1594 —
- Alph — Alberti motu signifi. caeli. ꝑ. Venetie 1789. —
Fr — Eusebii quæstiones de motu signifi. caeli ꝑ. Londini
Johann. Jraçforthia pira principia de Jraçforth de
Martino expõsitiõ in octo libris Jraçforth
Jraçforth. —
Jraçforth Aquinas Jraçforth de ente & Jraçforth
ꝑ. Jraçforth. 1490. —

Илл. 1. Страница каталога библиотеки Джона Ди.

Джон Ди родился в 1527 году.⁴ Его отец, Роланд Ди, занимал невысокую должность при дворе короля Генриха VIII и большого состояния своей семье не оставил. Однако дом в Мортлейке, с которым связана значительная часть жизни Ди и где хранилась его библиотека, был фамильной собственностью. Несмотря на бедность, Ди, тем не менее, претендовал на происхождение от древних британских королей и дальнее родство с королевой Елизаветой. В 1542 году он поступил в Колледж Святого Иоанна в Кембридже, где с жадностью постигал все преподававшиеся там науки. О годах в колледже он писал:

*«Я настолько горячо тянулся к знаниям, что все те годы придерживался одного нерушимого порядка: четыре часа в день на сон, два часа на еду и питьё (с приведением себя в порядок после), а все остальные восемнадцать часов (кроме времени, проводимого на церковной службе) уходили на учёбу».*⁵

4 Об основных этапах жизни Ди см. статью в *Dictionary of National Biography*; Charlotte Fell Smith, *John Dee*, London, 1909; G. M. Horst, *Dr. John Dee*, London, 1922. Много материала содержится в неопубликованной диссертации I. R. F. Calder, *John Dee Studied as an English Neoplatonist*, London University, 1952.

5 John Dee, *Compendious Rehearsall*, 1592, из *Autobiographical Tracts of Dr. John Dee*, ed. J. Crossley, Chetham Society, 1851, p. 5.

1. Джон Ди и эпоха Елизаветы

Ди тяготел к точным наукам, и, хотя Кембридж не отказывался от них, общий дух тюдоровской Англии не приветствовал этого. Отчасти предубеждение к таким наукам было связано с отношением к ним как в некоторой мере папистским, а отчасти с представлением об их связи с магией. И вся дальнейшая жизнь и деятельность Ди только усилила это подозрение. Быстрое продвижение и успешную карьеру в Англии времён Елизаветы обеспечивал только гуманистический тип учёности, основанный на хорошем знании древних языков и риторики. Не лишним будет напомнить себе о разрыве, существовавшем между наукой, средней школой и университетским образованием в елизаветинской Англии, и о том, что путь к успеху и деньгам лежал совсем не через демонстрацию неуместного интереса к математике, механике и магии. Роджер Эскем⁶ серьёзно предостерегал графа Роберта Лестера от увлечения наукой такими словами:

*«Я думаю, ты сильно навредил себе, променяв мудрость Цицерона на евклидовы точки и прямые».*⁷

Ди тоже в житейском смысле навредил себе пристрастием к евклидовым точкам и прямым, и, хотя

6 Roger Ascham (1515-1568) – английский гуманист, писатель и педагог, в 1548-1550 гг. обучавший латыни и греческому будущую королеву Елизавету I. — Прим. переводчика.

7 Roger Ascham, *Works*, ed. Giles, 1864, II, p. 103.

он и был чистым математиком и меньше интересовался практическим применением математической магии в механике, его технические достижения не всегда служили к его пользе. Театральная машина, которую он создал для представления комедии Аристофана, вызвала переполох, когда взлетела на крышу Тринити-колледжа, неся человека с корзиной провизии.⁸ Именно в связи с этой произведшей ужас демонстрацией к имени Джона Ди впервые приклеилось страшное слово «колдун».

Чтобы удовлетворить свою тягу к запретным знаниям, Ди отправился за границу и посетил Нидерланды, Францию, Италию. Целью его путешествия было «пообщаться с учёными людьми» и собрать книги. В этих странствиях он познакомился с ведущими математиками Европы, а в 1550 году его лекции о Евклиде в Париже собирали толпы людей. С восшествием на трон Елизаветы Ди вступил в наиболее важный и значимый период своей жизни, годы выросшего на его энтузиазме великого Ренессанса точных наук в Англии.

По свидетельству самого Ди, королеве Елизавете его представил Роберт, граф Лестер,⁹ и с того момента, как она взошла на трон и до его отъезда на

8 Dee, *Compendious Rehearsall*, ed. cit., pp. 5-6; см. ниже на с. 76-77.

9 *Compendious Rehearsall*, ed. cit., p. 12.

1. Джон Ди и эпоха Елизаветы

континент в 1583 году в сомнительной компании Эдварда Келли, Ди пользовался её покровительством, хотя и не получил открытого признания или награды. Благосклонность королевы и Лестера обеспечивала ему защиту; они пользовались его знаниями и, вероятно, негласно спонсировали Ди. Иначе откуда этот бедный человек брал деньги на путешествия и собирание огромной библиотеки?

Королева не единожды навещала Ди в Мортлейке, так же, как и Лестер со своим племянником Филипом Сиднеем. Биограф Сиднея утверждает, что тот учился под руководством Ди.¹⁰ И нам, конечно, важно иметь представление о библиотеке человека, которого уважала королева Елизавета, которому покровительствовал Лестер, который передал свои знания Филипу Сиднею и его кругу, ставшим вождями елизаветинского Ренессанса.

В 1937 году Ф. Р. Джонсон написал о Ди и его библиотеке:

«В третьей четверти столетия Джон Ди, его друзья и ученики составляли научное сообщество Англии. Через личное знакомство и переписку Ди со всеми наиболее выдающимися учёными на континенте, англий-

¹⁰ Thomas Moffet, *Nobilis, or A View of the Life and Death of a Sydney*, ed. Virgil B. Heltzel and Hoyt H. Hudson, Huntington Library, California, 1940, pp. 13, 75.

ские люди науки имели возможность быть в курсе всех последних идей и открытий, рождавшихся за границей. Широко известна проигнорированная королевой Марией просьба Ди о том, чтобы старинные книги и рукописи, рассеянные после роспуска монастырей, были собраны воедино для основания большой Национальной библиотеки. Когда он понял, что из этого предложения ничего не выйдет, то стал собирать свою библиотеку научных книг и манускриптов, которая к 1583 году выросла до более чем четырёх тысяч томов. Это без сомнения была крупнейшая научная библиотека в Англии, а может быть и в Европе, поскольку Ди не только собрал обширную коллекцию важнейших средневековых научных рукописей (которые было достать легче, поскольку они меньше ценились грабителями монастырских обителей), но и следил за тем, чтобы на его полках были все новейшие издания по точным наукам. . . Эта великая библиотека всегда была открыта для других учёных из числа друзей и учеников Ди». ¹¹

Из приведённых слов видно, как высоко оценивал значение и важность библиотеки Ди этот виднейший историк науки. И хотя прошло тридцать лет с момента публикации работы Джонсона, она так и не послужила толчком к тому, чтобы сделать доступ-

11 F. R. Johnson, *Astronomical Thought in Renaissance England*, Baltimore, 1937, p. 138.

1. Джон Ди и эпоха Елизаветы

ным в печатной форме каталог этой библиотеки. Кроме того, из слов Джонсона можно заключить, что мы имеем дело с чисто математической и научной библиотекой, в то время как каталог представляет нам собрание книг универсального человека.

Ди много писал, но печатался мало. Его труды ходили в рукописях среди друзей и учеников. Две самые известные его опубликованные работы — предисловие к Евклиду и спиритические дневники — иллюстрируют две стороны репутации Джона Ди.

В 1570 году была издана одна из наиболее важных и знаковых книг елизаветинского периода — перевод на английский «Начал» Евклида, сделанный Генри Биллингсли со вступительной статьёй Джона Ди. На титульном листе статью представили, как *«очень полезное предисловие магистра Ди, определяющее основные математические искусства, что они есть и в чём их польза, а также открывающее некоторые новые неизвестные доселе секреты математики и механики»*. В этом предисловии Ди классифицирует все математические науки и настоятельно призывает к их поощрению и развитию. В качестве манифеста научного прогресса математическое предисловие Ди имеет гораздо большее значение, чем опубликованный тридцать пять лет спустя трактат Фрэнсиса Бэкона «О прогрессе учёности», поскольку Ди пол-

ностью осознавал и подчёркивал базовое значение математических исследований для развития науки, в то время как Бэкон их недооценивал. Это явилось главной причиной, почему методы последнего не принесли значимых научных результатов.¹² Математическое предисловие Ди имело огромное влияние. Им долго зачитывались и восхищались ещё и в семнадцатом столетии. Через этот текст, учение и личный авторитет Ди выросла целая школа математиков и учёных, сделавших позднюю елизаветинскую эпоху очень важным периодом в развитии науки.

Другая известная, или неизвестная книга Ди это «Правдивый и честный рассказ о многолетнем общении доктора Джона Ди и некоторых духов», изданная Мериком Казабоном с рукописного дневника Ди в 1659 году, через полвека после смерти автора. Эта необычная работа описывает попытки Ди и Эдварда Келли вызвать с помощью кабалистических нумерологических заклинаний ангелов. Она представляет Ди человеком, одержимым суевериями и подпавшим под влияние обмана Келли, и наложила на его репутацию клеймо глупого фанатика, державшееся на протяжении XVIII и XIX веков и сделавшее его

¹² О Ди и Бэконе см. моё эссе *The Hermetic Tradition in Renaissance Science* (Герметическая традиция в ренессансной науке) в книге *Art, Science and History in the Renaissance*, ed. Charles S. Singleton, Baltimore, 1968, pp. 255-274.

1. Джон Ди и эпоха Елизаветы

объектом насмешек. Джон Ди спиритических дневников полностью заслони́л собой Джона Ди математического «Предисловия», забытого вместе со всей остальной научной работой автора.

И только в нынешнем столетии историки науки начали реабилитировать Ди, оставив спиритические дневники в сторону и заново открыв его как учёного и автора знакового труда по математике. Первой в этом ряду была Ева Тэйлор, которая в своём опубликованном в 1930 году труде по географии времён Тюдоров¹³ исследует географические представления Ди и его работу по консультированию стремившихся к новым открытиям мореплавателей елизаветинской эпохи. Она убедительно показала, что своими познаниями в географии и работой по созданию научных инструментов «колдун» оказал неоценимые услуги смелым морским первооткрывателям тех времён. Тэйлор использовала каталог библиотеки и в приложении к книге привела список имевшихся в нём трудов по географии, воспроизведя на полях даже маленькие треугольники, которыми Ди помечал наиболее важные издания.

Следующим в ряду исследователей Ди следует назвать Ф. Р. Джонсона, книга которого уже цитировалась здесь. Ди интересовал его в первую очередь как

¹³ E. G. R. Taylor, *Tudor Geography*, 1485-1583, London, 1930.

астроном. Он пишет, что «заслуга в распространении новой коперниковской астрономии среди английских учёных принадлежит главным образом Роберту Рекорду и Джону Ди. Эти два человека больше всех преуспели в том, чтобы сделать глубокое изучение математических наук доступным для широкого круга студентов в третьей четверти XVI века».¹⁴ Джонсон, конечно, был знаком с каталогом библиотеки, но, к сожалению, не последовал примеру мисс Тэйлор и не сделал приложения со списком книг по астрономии в собрании Ди. Это прискорбно, поскольку наилучшим способом изучения каталога был бы его анализ экспертами во всех областях, которые охватывает библиотека. Необходима кооперация команды историков по множеству разных дисциплин.

В своей книге «Практикующие математики в Англии эпохи Тюдоров и Стюартов» (1954) Е. Тэйлор повествует о создателях и производителях новых и модернизированных научных инструментов, множество которых появилось в Англии в конце XVI века, и снова выделяет Джона Ди как лидера этой волны. Я приведу следующие строки из её краткой характеристики Ди: «Приоритетом для него всегда было практическое применение астрономии и геометрии, для составления ли гороскопов или разви-

¹⁴ Johnson, *Astronomical Thought*, p. 120.

1. Джон Ди и эпоха Елизаветы

тия навигации, реформирования календаря или создания карт подземных шахт. Во время своих поездок в Лёвен, Брюссель и Париж (1547-1550) он познакомился с ведущими европейскими математиками, для которых разработка, описание и применение инструментов в геодезии, картографии, горном деле, артиллерии и т.д. было естественной частью их работы. По возвращении в Лондон он был представлен придворным кругам, одержимым идеей расширения господства Англии на море. И в течение следующих тридцати лет Ди давал советы и указания лоцманам и штурманам, а также собрал огромную библиотеку научных книг и коллекцию математических инструментов. Его предисловие к английскому изданию Евклида оказало огромное влияние на молодых людей из среднего класса, сыновей купцов и ремесленников, определив способы, которыми геометрия может двигать вперёд технику и способствовать изобретениям... В 1574 году в письме к графу Лестеру его астролог и врач доктор Ричард Фостер описал Ди как атланта, несущего на своих плечах всю тяжесть возрождения в Англии математических искусств, а в 1590 г. Тихо Браге направил Ди и Томасу Диггесу приветствия как "самым выдающимся, блестящим и учёным математикам".¹⁵

15 E. G. R. Taylor, *The Mathematical Practitioners of Tudor and Stuart England*, London, 1954, pp. 170-171.

Таким образом, современные историки науки реабилитировали Ди, сбросив с него маску нелепого и глупого колдуна из легенды XIX века и показав под ней учёного-практика, идущего в ногу с последними достижениями научной мысли и переводящего их в плоскость практических достижений к пользе своих соотечественников. Теперь Ди видится человеком, стоящим в авангарде главных движений елизаветинской эпохи, расширения морского владычества, научной деятельности всех видов и, сверх того, особенно отражающим её дух своей обращённостью к набирающему силу среднему классу. Его учёность относилась к новому, современному типу, сочетавшему абстрактные спекуляции с технологией, что делало её привлекательной для новых социальных страт, а не только для королевы и придворных. И в этом отношении нельзя найти другого человека, в котором эпоха Елизаветы нашла бы более полное воплощение, чем в Джоне Ди.

Историки науки сделали большой шаг вперёд в сторону так необходимого нового взгляда на Ди, но нарисованная ими картина однобока. Сфокусировавшись на интересующих их моментах, они создали впечатление, что Ди и его библиотека не представляют интереса для историка литературы или искусств. Однако учёность этого человека нельзя

1. Джон Ди и эпоха Елизаветы

свести к набору отдельных дисциплин. Её следует рассматривать в религиозном, философском и магическом контекстах, в которых она зарождалась. Маг-каббалист из спиритических дневников, учёный-практик, консультировавший мореплавателей, и главный пропагандист изучения математических наук, интересующий историка науки, были одним и тем же человеком. Это был один человек, действовавший, или скорее страстно пытавшийся действовать на разных уровнях.

В своей неопубликованной докторской диссертации в 1953 году И. Кальдер сделал глубокий разбор жизни и творчества Ди,¹⁶ попытавшись охватить в нём математику и естественные науки, астрологию и алхимию, спиритизм, магию, неоплатоническую философию и религию. Эта работа на сегодняшний день — лучшая попытка взглянуть на наследие Джона Ди как единое целое, хотя с момента её написания научная мысль значительно продвинулась в понимании ренессансной герметической традиции, к которой он принадлежал. Автор, однако, не стал глубоко исследовать математическое предисловие и каталог библиотеки Ди, поскольку рассматривал диссертацию, как подготовительный этап к дальнейшим изысканиям.

16 См. примечание 4.

История мысли не должна выделять в наследии личности только те элементы, которые кажутся важными в свете последующего развития. Это искажает и передёргивает её. Мысль следует рассматривать во всей её совокупности, включая не только те аспекты, которые вызывают восхищение у современного человека, но и те, что кажутся ему трудными для понимания. Историки науки доказали, что XIX век был неправ, отказавшись всерьёз изучать Ди за его «колдовство». Но смотреть на него только как на учёного, исключив все остальные стороны деятельности, тоже неправильно. Человека нужно рассматривать как единое целое, и в этом, я полагаю, нам может помочь каталог библиотеки Ди.

В дальнейшем изложении я практически не буду упоминать о тех позициях в каталоге, которые интересовали историков науки: трудах по географии, выделенных Е. Тэйлор, по астрономии, которые имеют отношение к изучению Ф. Р. Джонсоном Ди как астронома, по прикладной математике, показывающих его значение для бурного развития производства инструментов в Лондоне в конце XVI века. Я выберу из каталога те труды, которые позволяют взглянуть на Джона Ди как единое целое и нарисовать картину контекста, в котором он сам видел свою научную деятельность. Попытка эта будет фрагмен-

1. Джон Ди и эпоха Елизаветы

тарной и поверхностной, но, по крайней мере, она поможет привлечь внимание к этому важнейшему базовому документу для понимания не только самого Ди, но и придворных, аристократов, поэтов и учёных елизаветинской эпохи, которые считали его библиотеку лучшей в стране.

Первой, я остановлюсь на «Оккультной философии» Агриппы Неттесгеймского, экземпляры которой значатся в каталоге.¹⁷ Эта книга даёт представление о том, как один и тот же человек может быть одновременно учёным-математиком и «колдуном». Агриппа делит Вселенную на три каббалистических мира: природный или элементарный, в котором маг оперирует с помощью естественной магии, небесный, где он действует с помощью магии математической, и интеллектуальный, в котором работают числовые заклинания. Это и была схема, по которой мыслил Ди. Его сосредоточенность на математике, как ключе ко всем наукам, включала в себя действия

¹⁷ В каталоге значатся: первое антверпенское издание 1531 г., лионское издание 1550 г. и изданная в 1559 г. в Марбурге четвёртая поддельная книга. Об этих изданиях см. Н. С. Agrippa, *De occulta philosophia*, ed. K. A. Nowotny, Graz, 1967, pp. 405, 407.

Очерк учения Агриппы см. в моей работе *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, London and Chicago, 1964, pp. 130ff (на русском языке см. Ф. Йейтс. Джордано Бруно и герметическая традиция. М., Новое литературное обозрение, 2000. С. 125-137 — Прим. переводчика).

с числами в рамках чистой науки и действия с числами для заклинания ангелов.

Исследования последних лет показали, что книга Агриппы была логическим, хотя и доведённым до крайности, завершением всего направления мысли, называемого ренессансным неоплатонизмом. Это течение имело герметическое и магическое ядро, которое Фичино выразил в своей «Книге о жизни» и к которому Пико делла Мирандола добавил каббалистическую магию. Так из неоплатонизма выросла в качестве последователей целая плеяда оккультных авторов самого разного толка. И, как нетрудно догадаться, библиотека Ди была исключительно богата такого рода текстами.

В их число входили все основные работы Фичино, включавшие в себя как его собственные сочинения, так и его же переводы Платона и неоплатоников, а также труды Пико делла Мирандолы. В библиотеке был специальный раздел каббалистических книг. Ещё один раздел был посвящён луллизму и состоял из работ не только самого Луллия, но и более поздних его последователей. Эта часть собрания Ди демонстрирует возрождение луллизма вместе с Каббалой в эпоху Ренессанса и включает в себя псевдо-луллистский трактат «De auditi cabalistico». В библиотеке широко представлены Тритемий, Кар-

1. Джон Ди и эпоха Елизаветы

дано и Гийом Постель. Ди не забыл и о французских неоплатониках и обзавёлся экземпляром «Мантики» Понтюса де Тиара. Были у него и современные итальянские философы Патрицци и Помпонацци. И конечно множество книг по астрологии и алхимии.

Частично каталог систематизирован, хотя система варьируется. Некоторые группы книг объединены по размеру, другие по языку. Есть также предметная систематизация: большой раздел книг по парацельсовской медицине, луллистские сочинения, исторические труды, книги о путешествиях и открытиях. Таким образом, чтобы выделить одного автора или предмет, необходимо просмотреть весь каталог, так как они могут присутствовать в разных разделах. Тем не менее, каталог нельзя назвать бессистемным; все позиции написаны чётко, как правило, с указанием даты и места публикации, автора и названия.

Бросается в глаза отсутствие книг по полемическому богословию. В библиотеке Ди были издания Библии и псалмов, труды схоластов, а также «Theologia Platonica» Фичино. И, конечно, у него были «Поймандр» (то есть «Герметический корпус») и «Асклепий» Гермеса Трисмегиста. Были и Лактанций, и Псевдо-Дионисий, и «О граде Божьем» Августина. В целом из каталога складывается впечатление, что, испытывая страстный интерес ко

всему сверхъестественному, Ди сторонился догматического богословия.

В библиотеке преобладали, конечно, научные труды, при этом чистая наука была перемешана с псевдонаучной мыслью. Но Ди также интересовался и искусствами. Фундаментальная важность того факта, что он был знаком с сочинениями Витрувия и основанной на них ренессансной теорией примата архитектуры над всеми искусствами и науками будет рассмотрена в следующей главе этой книги. Здесь же я лишь вскользь упомяну, что в библиотеке присутствовали работы Витрувия и его более поздних ренессансных комментаторов. Были труды Дюрера и Пачоли о пропорциях, множество книг о перспективе, а также жизнеописание художников Вазари.

Каталог богат сочинениями греческих и римских поэтов: Гомера, Гесиода, Пиндара, Овидия, Катулла, Лукана. И, что интересно, широко представлены античные драматурги. Нет ничего удивительного в том, что у него были комедии Плавта и трагедии Сенеки, но он также собрал и комедии Аристофана, и трагедии Софокла и Еврипида на греческом. Наличие такой коллекции, вероятно, было связано с интересом к постановке классических пьес, о котором нам известно из, по крайней мере, одного

1. Джон Ди и эпоха Елизаветы

примера, когда он сконструировал театральную машину для постановки комедии Аристофана «Мир» в Тринити-колледже Кембриджа.¹⁸

В библиотеке имелось богатое собрание справочных изданий эпохи Ренессанса, таких как «Иероглифика» Пьеро Валериано, «Мифологии» Натале Конти или «Книга эмблем» Альчати, а также словарей и учебников грамматики по разным языкам.

Теория музыки была представлена трактатами Джозеффо Царлино и стандартным набором других работ в этой области. Имелось также и самое известное ренессансное сочинение о мировой гармонии «*Harmonia mundi*» Франческо Джорджи.

Если бы каталог был опубликован с хорошим предметным указателем, исследователи имели бы возможность с одного взгляда оценить, что Ди имел по интересующей их теме. Я, например, много лет занималась изучением искусства памяти и в своей книге высказала предположение, что Ди, вероятно, что-то знал об этом вопросе,¹⁹ но не удосужилась взглянуть в рукопись каталога библиотеки. Сейчас же я вижу в нём пять книг по этой теме, включая «Идею Театра» Джулио Камилло, что подтвержда-

¹⁸ См. далее на с. 76

¹⁹ См. мою книгу *The Art of Memory*, London and Chicago, 1966, pp. 262-263 (на русском языке см. Ф. Йейтс. Искусство памяти, СПб., Университетская книга, 1997 — Прим. переводчика).

ет гипотезу о том, что в Англии были знакомы с его Театром памяти.

История широко представлена в каталоге, как древняя, так и современная. По ней имеется отдельный раздел, и исторические труды проскакивают здесь и там на всём протяжении списка. Коллекция исторических сочинений отражает одну важную сторону деятельности Ди, а именно его любовь к полумистической старой учёности и страсть к древней британской истории, выразившуюся в составлении генеалогии королевы Елизаветы. Список книг на английском содержит множество хроник. Вот небольшая выборка из перечня английских изданий: «Хроники» Холиншеда, «Хроники» Томаса Купера, «Геометрическая практика» Леонарда и Томаса Диггеса, «Pageant of Popes» Джона Бейля, «Искусство стрельбы» Уильяма Борна, «Tenures» Литлвуда, «Urinal of Physic» Роберта Рекорда, «Хроники» Стоу, «Краткое изложение хроник» Графтона. Таким образом, библиотека Ди представляла интерес и для читателя, не владевшего греческим или латынью. Он мог выбрать себе чтение по душе из числа английских исторических хроник или специальных работ, написанных приверженцами научной школы Ди — Леонардом и Томасом Диггесом, Робертом Рекордом, Уильямом Борном — или ознакомиться с

1. Джон Ди и эпоха Елизаветы

английским переводом Евклида со знаменитым предисловием к нему.

Поэты, как Сидней и Дайер, имели возможность знакомиться в библиотеке не только с трудами, необходимыми для их философских и научных штудий под руководством Ди, но и взглянуть мимоходом на издание сонетов Петрарки, «Ада» Данте с комментариями Джамбуллари и «Защитой и прославлением французского языка» Жоашена дю Белле. Историки науки хорошо поработали с Ди, но они отвернули от него других людей, создав впечатление, что его библиотека была чисто научной в современном смысле слова.

В этой библиотеке вся история Ренессанса. Или, вернее, Ренессанса в том смысле, как его понимали Фичино и Пико делла Мирандола, с уклоном в сторону философии, науки и магии, а не чисто филологических исследований гуманистов. Это Ренессанс без жёсткого доктринёрства, связанный с Реформацией или противостоящий ей, но с очень сильной склонностью к мистицизму и магии; Ренессанс, который больше предпочитает читать об иерархии ангелов у Псевдо-Дионисия, чем труды Кальвина. И это именно английский Ренессанс, с его характерным развитием популярной науки и сильным практическим уклоном, с тягой к мореплаванию и открытию новых

земель; Ренессанс, который включает в свои исторические исследования историю Британии Гальфрида Монмутского (имевшуюся в библиотеке) и английские хроники; Ренессанс, который ценит поэзию, античную и современную, греческую и римскую, итальянскую и французскую. И, хотя в списке английских книг нет английских поэтов, было бы странно, если бы все крупнейшие стихотворцы елизаветинской эпохи не пользовались этой библиотекой.

Вполне естественно было бы сравнить каталог Ди с каталогом другой большой библиотеки, составленным в 1609 году и удостоившимся чести научной публикации. Каталог библиотеки Ламли был издан Британским музеем в 1956 году под редакцией Сирса Джейна и Ф. Р. Джонсона.²⁰ В этом собрании имелись работы Фичино и Агриппы Неттесгеймского, а также приличный набор трудов с различного рода герметическими влияниями. Но эта библиотека не имела такого большого научного значения, как библиотека Ди с её богатой коллекцией чисто научных сочинений. Каталог Ламли начинается с богословия, с трудов отцов Церкви, комментариев к Священному Писанию, трактатов

20 *The Lumley Library, The Catalogue of 1609*, edited by Sears Jayne and F. R. Johnson, British Museum, 1956.

1. Джон Ди и эпоха Елизаветы

по полемическому богословию такого типа, который подозрительно отсутствует в коллекции Ди. За этим собранием проглядывает более традиционный ум, чем тот, что стоит за каталогом Ди, однако, каталог Ламли опубликован и доступен, а каталог Ди нет. И возникает вопрос, не является ли причиной этого, несмотря на все упорные усилия историков науки, всё то же старое предубеждение и не стоят ли по-прежнему на пути правильного критического подхода к одной из наиболее важных фигур елизаветинской эпохи изданные Мериком Казабоном спиритические дневники.²¹

Настало время объективно и без предрассудков взглянуть на Ди и произвести критический исторический разбор не только природы его учёности и её места в истории мысли, но и природы его религиозных воззрений и их места в истории религии. Во что же верил Джон Ди? Ведь он, без сомнения, верил и очень сильно. О своей религиозности он написал в 1592 году в письме архиепископу Кентерберийскому, где говорит, что с юных лет Всевышнему было угодно «...вложить в моё сердце ненасытную жажду

21 Из предисловия Казабона к дневникам возникает ощущение, что его целью при издании этой книги была умышленная дискредитация самого Ди и косвенно всех энтузиастов его собственного времени. См. P. M. Rattansi 'Paracelsus and the Puritan Revolution', *Ambix*, XI (1963), p. 31.

и рвение познать его истину; в нём и через него беспрестанно искать и прислушиваться к тому же; через подлинный философский метод и гармонию, двигаясь вперёд и поднимаясь постепенно от вещей зримых к пониманию вещей незримых, от предметов телесных к пониманию предметов духовных, от временного и преходящего к размышлениям о вечном, через вещи смертные (зримые и незримые) к представлению о бессмертном. И, говоря кратко, через философский взгляд, вдумчивое изучение, исчисление и измерение (используя данный свыше талант и дар Божий во славу его Божественного замысла) удивительного образа мира всегда преданно любить, чтить и прославлять его Творца и Создателя. В чём мастерстве можно (бесчисленными способами) наблюдать явившую и утвердившую себя его бесконечную любовь, непостижимую мудрость и всемогущую власть, да, непреходящую власть и Божественное начало».²²

Это была религия математика, верившего, что божественное творение осуществлялось с помощью магических сил. И если заменить механику в качестве инструмента, использовавшегося Создателем, на магию, то религиозные воззрения Ди окажутся не так уж далеки от Исаака Ньютона.

22 John Dee, *A Letter, Containing a... Discourse Apologeticall*, London, 1592, in *Autobiographical Tracts*, ed. Crossley, p. 72.

1. Джон Ди и эпоха Елизаветы

* * *

Наиболее плодотворный и важный период жизни Ди от восшествия на трон Елизаветы и до его отъезда из Англии в 1583 году закончился с появлением в мае того же года польского вельможи Альбрехта Лаского, который убедил Ди отправиться с ним в Польшу. По приказу королевы Лаский был с большими почестями принят в Оксфорде. Несмотря на множество представлений классических пьес, обедов, фейерверков и диспутов, на организацию которых университет бросил все силы, складывается впечатление, и не только из сатиры Джордано Бруно, но и из последующих резких упрёков королевы и напряжённых попыток реформ со стороны канцлера, что этот официальный приём привлёк внимание к определённым слабым местам университета в период после Реформации. После этого Лаский сделал очень важную вещь. Направляясь из Оксфорда обратно в Лондон по реке на специально предоставленном для этого случая королевском прогулочном судне в компании Филипа Сиднея и других известных личностей, он совершил остановку в Мортлейке, чтобы нанести визит доктору Ди. Ди сделал в своём дневнике об этом следующую запись:

«15 июня, около 5 часов из Бишема прибыл польский князь Альбрехт Лаский. В Бишеме он провёл прошлую

ночь по пути из Оксфорда, куда ездил, чтобы посмотреть университет. В университете его встречали и развлекали с большими почестями. С ним были лорд Рассел, сэр Филип Сидней и другие джентльмены. Его привезли люди королевы на судне с королевским убранством, королевскими трубачами и т. д. Он приехал, чтобы оказать мне честь, за что следует возблагодарить Господа».²³

И конечно, очень интересно представить себе сейчас библиотеку, в которой Ди, вероятно, принимал своих блестящих гостей. Деление каталога на книги различного размера, предметные подразделы, книги по истории, географии, луллистские сочинения, медицинский раздел и т. д. — могло в действительности отражать реальную расстановку томов на полках. И мы можем представить, как Филип Сидней прохаживался среди этих стеллажей, на которых была собрана лучшая библиотека Англии и одна из лучших в Европе. В Оксфорде и близко не было ничего подобного. Реформаторы выбросили все научные труды,²⁴ и Ди воспользовался шансом спасти эти рукописи. В результате в его коллекции, пополнявшейся в том

23 John Dee, *Private Diary*, ed. Halliwell, p. 20.

24 Описывая разгром, учинённый в 1550 году уполномоченными правительства в библиотеках Оксфорда, Энтони Вуд пишет, что они с особым подозрением относились к любым книгам или рукописям, содержащим математические диаграммы: «Из библиотеки коллед-

1. Джон Ди и эпоха Елизаветы

числе и через приобретение новейших изданий, был одновременно представлен и Оксфорд времён Роджера Бэкона и средневековой школы Мертона.

Ди произвёл такое впечатление на Лаского, что тот пригласил его поехать с ним за границу. Чувствуя, что в Англии для него нет будущего, Ди принял приглашение и в начале осени 1583 года вместе с Келли отправился в Лаское, имение князя под Краковом. С отъездом этого наиболее именитого математика, техника и мага началась настоящая «утечка мозгов» из Англии. Перед тем, как уехать, Ди составил каталог библиотеки, датированный 6 сентября 1583 года. И вскоре после того, как он покинул свой дом в Мортлейке, ворвавшаяся в него разъярённая толпа разгромила эту библиотеку и уничтожила его научные инструменты.

Печальную историю этих событий Ди рассказал сам в «*Compendious Rehearsall*» («Кратком изложе-

жа Мертона вывезли целую повозку или даже больше рукописей, содержащих труды (в основном по полемическому богословию, астрономии и математике) различных его действительных членов, принёсшие им большую известность в последние несколько веков ... Я уверен, что книги, в которых встречались изображения астрологических углов или математических диаграмм, подлежали уничтожению на том основании, что считались папистскими или сатанинскими, или и тем, и другим вместе». (Anthony à Wood, *The History and Antiquities of the University of Oxford*, ed. J. Gutch, Vol. II, part I, pp. 107-108).

нии») под заголовком «Краткая записка и некоторые воспоминания о моей погубленной библиотеке в Мортлейке». Стоимость книг и рукописей в ней он оценивает в 2000 фунтов и говорит, что собирал их в течение сорока лет «в различных местах за границей, а некоторые нашёл с большим трудом и после долгих поисков здесь, в Англии». Ди сетует на то, что не получил никакой компенсации за утерянное, но потерял он, кажется, не всё. Он пишет о пропаже пяти сотен единиц «из тех, что можно достать за деньги, и ценность которых известна; некоторые же пропажи невозможно купить нигде ни за какую цену». Таким образом, получается, что пропала только часть книжной коллекции. Но безвозвратно утеряны или уничтожены оказались другие его сокровища — квадрант Ричарда Ченслора,²⁵ его поперечный жезл,²⁶ два глобуса работы Герарда Меркатора. Ящики с документами были разграблены и только

25 Ричард Ченслор (англ. *Richard Chancellor*) — английский мореплаватель, открывший северный морской путь в Россию и положивший начало торговым отношениям России с Англией. В 1556 году погиб в кораблекрушении у берегов Шотландии — Прим. переводчика.

26 Поперечный жезл (лат. *radius astronomicus* или «посох Якова») — один из первых инструментов для астрономических наблюдений, служащий для измерения углов. В навигации используется для определения широты судна путём измерения высоты Полярной звезды или солнца — Прим. переводчика.

1. Джон Ди и эпоха Елизаветы

пометки мелом снаружи напоминали об их былом содержимом. Это была «во многих отношениях потеря большой ценности, что могут подтвердить собиратели древностей», так же, как и утеря ящика с коллекцией печатей. «Клерки из архива Тауэра по целым дням не вылезали из моего дома в Мортлейке, выбирая там раритеты, какие им нравились»,²⁷ так описывает Ди использование своего дома в качестве чего-то среднего между Британским музеем и публичным архивом.

Наибольший расцвет и востребованность библиотеки Ди пришлись на период с 1570 по 1583 годы. Это была очень важная декада в английской истории. Тем не менее, по возвращении в Англию в 1589 году, ему удалось спасти значительную часть своей коллекции и, возможно, приобрести что-то новое, поскольку Ди не мог представить свою жизнь без книг. И тем печальнее выглядит свидетельство, переданное Энтони Вудом, что, невероятно бедствуя в последние годы жизни, он был вынужден продавать их, чтобы прокормиться.²⁸ Джон Ди умер в 1608 году в возрасте 81 года в своём доме в Мортлейке полным банкротом, но традиция, образовавшаяся во круг его имени и его влияния, продолжила жить.

27 John Dee, *Compendious Rehearsall*, ed. Crossley, p. 30.

28 Anthony a Wood, *Athenae Oxonienses*, ed. Bliss, 1815, III, 292.

Идейно Ди происходил из основного ренессансного герметического течения, коснувшегося его уже на своём излёте и нёсшего в себе накопления XVI века, в период которого оно развивалось одновременно в отчётливо оккультном и в чисто научном направлениях. Эти две его стороны нельзя разделить, в то время они представляли собой единое целое. И нет способа показать это чётче, чем обратившись к каталогу библиотеки Джона Ди, в котором книги по научным предметам плотно перемешаны с псевдонаучной литературой. Для примера, можно взглянуть на страницу списка (лист 6 в экземпляре Harley), где имеется следующая запись: *Copernici Revolutions Nuremberg 1543.*

Это оригинальное издание знаменитого труда Коперника. На полях против него стоит значок треугольника, означающий, что Ди считал эту книгу очень важной. Сразу за ней идёт «*Harmonia mundi*» Франческо Джорджи, герметико-каббалистическое сочинение францисканского монаха из Венеции, также помеченное треугольником. А чуть выше на странице с тем же треугольником предшествует «*Polygraphia*» Иоганна Тритемия, малопонятное сочинение о шифрах одного из наиболее сильно тяготевших к магии ренессансных авторов. Внизу же страницы, тоже с треугольником, стоит труд по хи-

1. Джон Ди и эпоха Елизаветы

романтии или гаданию по руке. Для Ди всё было наукой и всё представлялось важным, и этот загадочный мир магии и науки, в котором он двигался, и был мир елизаветинского Ренессанса.

Возможно, Ди и не выглядел бы так эксцентрично, если бы жил не в елизаветинской Англии, где это мистико-научное течение вошло в конфликт с официально признаваемой учёностью и протестантским гуманизмом общего образования. Где-нибудь в Венеции, в качестве члена какой-нибудь эзотерической академии он смотрелся бы гораздо естественнее. Но эзотерическое академическое движение не развилось в Британии. Если окружение Ди и можно было считать чем-то подобным, то им явно не хватало поддержки какого-нибудь кардинала-каббалиста вроде Эгидио да Витербо, покровительствовавшего Франческо Джорджи.²⁹ В культурном пейзаже елизаветинского Лондона Ди выглядел странным и вызывал в отношении себя подозрения в папизме и колдовстве.

С другой стороны, отсутствие твёрдого тыла, неприкаянность и недостаток общественного признания — ведь поддержка Лестера и королевы

29 См. прим. 55 к VI главе моей книги «Искусство памяти» (См. Ф. Йейтс. Искусство памяти. Спб., Университетская книга, 1997 — Прим. переводчика).

была скрытой и неофициальной — сами по себе способствовали свободе бóльшей, чем он мог обрести где-либо ещё, свободе предаваться таким откровенно оккультным практикам, как заклинание ангелов, и более активным занятиям «математической магией» в прикладной науке и технике. Вся деятельность Ди проникнута практическим уклоном и нацеленностью на получение результата. Он взялся за заклинания со всей серьёзностью, заполняя мелкими цифрами бесчисленные квадраты в своих манускриптах. Любой, кто взглянет на его рукописи с заклинаниями ангелов в Британском музее, будет впечатлён масштабом проделанной работы. Ди не жалел усилий, чтобы через правильное использование числа в интеллектуальном мире получить власть над ангелом, поскольку только от ангела можно было узнать секреты мироздания. По тому же принципу, используя числа в нижних мирах, он занимался совершенствованием математических инструментов, которые позволили бы мореплавателям путешествовать в неизвестных морях. В своём чётком восприятии мира как иерархии, на вершине которой находятся всеведущие незримые существа, и в остром желании познать также все стороны зримого мира Ди предстаёт идеальным человеком елизаветинской эпохи.

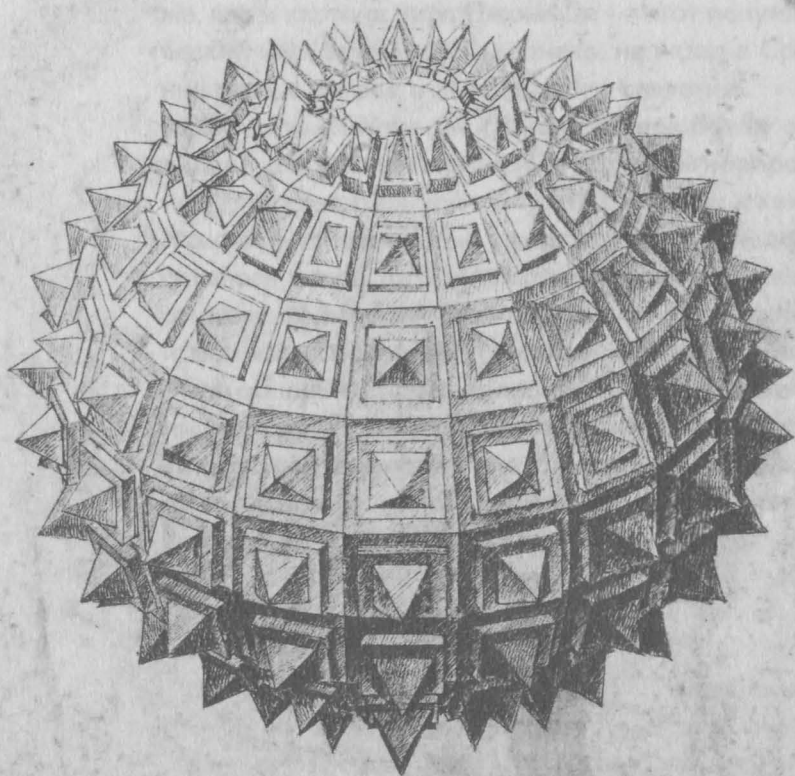
1. Джон Ди и эпоха Елизаветы

Просперо и Фрэнсис Дрейк встретились в нём и стали одним целым.

Жизнь Ди иллюстрирует также и особенности социальных условий эпохи. Активные контакты с представителями поднимающихся ремесленного и среднего классов, сочинение научных трудов на английском для распространения знания среди тех, кто не знает древних языков, всё это кардинальным образом отличает его от ренессансных научных школ Италии, Франции или Испании. Но есть и элитарная сторона его жизни, касающаяся стоящих за ним таинственных аристократов. Таким образом, его деятельность охватывала как тайную или придворную сферу, так и публичную. Ди предстаёт крайним экзотериком и практиком, и одновременно эзотериком в некоем узком кругу посвящённых. Такое положение является характерной чертой елизаветинского Ренессанса и отличает его от Ренессанса в других странах, где не было ни новой общественной ситуации с поднимающимися и участвующими в нём средними классами, ни тайных покровителей и групп посвящённых. Мне кажется, мы так и не пришли к достаточному пониманию того, насколько особенным был елизаветинский Ренессанс в общественном и интеллектуальном смысле. И Джон Ди — идеальное воплощение этих особенностей, а,

возможно, и один из их главных источников. Понять Ди означает продвинуться вперёд к пониманию не только самой елизаветинской эпохи, но и определению её места в истории мысли. Её «картина мира» была уже не средневековой, а ренессансной, так же, как и картина мира Джона Ди — этот полумагический мир, движущийся, однако, не назад в Средние века, а вперёд к семнадцатому столетию.

Важность фигуры Ди становится всё более очевидной для исследователей, и долгое игнорирование этой удивительной личности подходит к концу. Можно с уверенностью предсказать, что недолго осталось ждать того дня, когда, наконец, появятся современные издания его «Предисловия» к Евклиду и каталога библиотеки. А сделанный мною в этой главе общий набросок пополнится более детальными исследованиями. Моей же целью было представить краткое впечатление о Ди в целом, как прелюдию к описанию его роли в главной теме этой книги, разбор которой начнётся в следующей главе.



Джон Ди и Витрувий

Развитие Ренессанса в странах Европы сопровождалось интенсивным строительством зданий в новом неоклассическом стиле, возникшем из заново открытого и прочитанного сочинения по архитектуре римского автора Витрувия, жившего во времена императора Августа. Ко времени публикации в 1570 году предисловия Ди к Евклиду, витрувианское возрождение в Италии породило целую волну работ по теории классической архитектуры, среди которых были «Десять книг о зодчестве» Леона Баттисты Альберти и комментарий Даниэле Барбаро к Витрувию. В том же году вышло и великое сочине-

ние Палладио,¹ ставшее настоящей «библией» для многих поколений архитекторов неоклассицизма по всей Европе.² Во всех европейских странах стали появляться дворцы и особняки, подниматься ввысь храмы и общественные здания, построенные в новом стиле, который, наверное, более чем что-либо ещё характеризует Ренессанс и обозначает его отрыв от Средних веков.

Однако в Англии ничего подобного не происходило.³ К 1570 году елизаветинский Лондон всё ещё имел средневековый вид. Королева не строила Лувр, не закладывала и не планировала новых неоклассических храмов. Старый собор святого Павла по-прежнему доминировал над городом, которому предстояло ещё долго ждать, пока сэр Кристофер Рен⁴ не построит в нём первый ренессансный храм.

1 «Четыре книги об архитектуре» (итал. *I Quattro Libri dell'Architettura*) — Прим. переводчика.

2 «По всему западному миру, сотни тысяч домов, храмов и общественных зданий с симметричными фасадами и увенчанными фронтонами полуколоннами родились из эскизов Андреа Палладио» (James S. Ackerman, *Palladio*, Penguin Books, 1966, p. 19)

3 См.: Marc Girouard, *Robert Smythson and the Architecture of the Elizabethan Era*, London, 1966, pp. 15ff.

4 Кристофер Рен (анг. *Christopher Wren*) (1632–1723) английский архитектор и математик, перестроивший Лондон после великого пожара 1666 года. Новый собор святого Павла был заложен им в 1675 г. и закончен в 1710 — Прим. переводчика.

2. Джон Ди и Витрувий

Появилось, правда, много новых усадеб, но они, даже будучи украшенными классическими орнаментами, в основе своей демонстрируют отсутствие понимания классических принципов пропорций. В том, что касалось новой архитектуры, Англия была провинциальным захолустьем и литературный ренессанс не сопровождался здесь ренессансом в зодчестве.

В эпоху Елизаветы не было не только европейского масштаба строительства новых зданий, но и сама теория пропорций и симметрии, как основы всех искусств и наук, являющаяся характерной чертой ренессансной мысли, была относительно неизвестна. И, как сказано в одной недавно вышедшей работе по елизаветинской архитектуре, ренессансное, основанное на Витрувии, понимание архитектора, как универсального человека, не достигло тюдоровской Англии, где само слово «архитектор» было незнакомо и редко использовалось.⁵

И нет лучшей иллюстрации к тому исключительному пренебрежению, с которым современные учёные подходят к наследию Джона Ди, чем это всеобщее убеждение в том, что в елизаветинской Англии не стоит искать ренессансного представле-

5 Girouard, pp. 20-21. Книга Джона Шута «Первые и главные начала архитектуры» (John Shute, *The First and Chief Groundes of Architecture*, London, 1563) не привлекла большого внимания.

ния о фигуре архитектора, поскольку оно тогда ещё не было известно широкой публике. А ведь в своём предисловии к Евклиду Ди излагает это представление, сопровождая его длинными цитатами из Витрувия и Альберти.⁶ Более того, всё «Предисловие» в целом основано на Витрувии. Ди ратует за изучение тех математических дисциплин, которые Витрувий считал необходимыми для архитектора. Почти за пятьдесят лет до того, как Иниго Джонс, этот «британский Витрувий», начал запоздало внедрять неоклассицизм в Англии, Джон Ди через своё популярное «Предисловие» учил средний класс елизаветинского общества основным принципам пропорций и проектирования, демонстрируя, как все математические искусства находятся на службе у своей королевы-архитектуры.

Чтобы доказать верность предыдущего утверждения, которое должно было удивить историков тео-

6 Цитаты из Витрувия и Альберти, использованные Ди в предисловии к английскому переводу Евклида, выполненному Генри Биллингсли, приведены в полном виде в Приложении А, с. 404-414. Цитаты в приложении и в тексте этой главы даны по первому изданию 1570 г. Ссылки даны на подписи страниц, поскольку страницы «Предисловия» не пронумерованы (репринт первого издания «Предисловия» 1570 г. воспроизведён в книге Джима Игана «Сочинения Джона Ди». Там же приведён и адаптированный на современный английский язык вариант текста. См. Jim Egan, *The Works of John Dee*, Newport, 2010, pp. 123-144 — *Прим. переводчика*).

2. Джон Ди и Витрувий

рии архитектуры и всех, кто в целом интересуется культурой елизаветинской Англии, необходимо дать некоторый анализ этого сочинения Ди.

«Предисловие» начинается с общей пифагорейско-платонической мистической дискуссии о природе числа.⁷ Затем Ди перечисляет дисциплины, работающие с числом: арифметика, алгебра, геометрия,⁸ и проходит по другим наукам, показывая их схожую зависимость от числа. Военное искусство использует число в тактике;⁹ юриспруденция опирается на него при изучении вопроса справедливого дележа.¹⁰ Геометрия важна для изготовления измерительных инструментов.¹¹ Среди геометрических искусств Ди называет геодезию или землеустройство, географию или изучение земли, гидрографию или изучение океана, «стратаритметрию» или военное искусство расположения армий в геометри-

7 Обзор пифагорейско-платонических взглядов, изложенных Ди в предисловии к Евклиду, и влияния на них учения Агриппы Неттесгеймского о трёх каббалистических мирах см. в моей работе *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, pp. 148-149 (на русском языке см. Ф. Йейтс. Джордано Бруно и герметическая традиция. М., Новое литературное обозрение, 2000. С. 141-142 — Прим. переводчика).

8 Preface, sig. *i recto-*iiii verso.

9 *Ibid.*, sig. a i recto-verso.

10 *Ibid.*, sig. a ii recto-a iv verso.

11 *Ibid.*, sig. a iv verso-b i recto.

ческих фигурах. Далее он переходит к особенно интересовавшей его науке — перспективе,¹² а затем к астрономии и музыке.¹³ К «математическим искусствам» относится и астрология,¹⁴ в которой, как ни в какой другой науке, проявились величие и мудрость Творца, создавшего небеса. Затем идёт «статика» — математическая наука о силах, влияющих на равновесие механических систем.¹⁵

С антропграфией¹⁶ Ди переходит к отношению числа и человека. До этого он говорил о «числе, мере и весе» во Вселенной в целом и об их познании математическими науками. И то же самое «исчисление», те же принципы числа, меры и веса применимы и к человеку, ибо человек есть микрокосм или «меньший мир» (*Lesse World*). Ди указывает на главенствующее положение человека во Вселенной, положение существа, для которого было создано всё остальное, которое «сопричастно духам и ангелам» и «создано по образу и подобию Божьему». Аналогия макро- и микрокосма, мировая гармония в отношении к гармоничному устройству человека подводят Ди к изобразительным искусствам, и он

12 *Ibid.*, sig. b i verso-b ii verso.

13 *Ibid.*, sig. b iii recto.

14 *Ibid.*, sig. b iii recto-b iv recto.

15 *Ibid.*, sig. b iv recto-c iii verso.

16 *Ibid.*, sig. c iv recto. См. Приложение А на с. 404-405.

2. Джон Ди и Витрувий

упоминает о «великолепном Альбрехте Дюрере», намекая на его сочинение о пропорциях.¹⁷ С этим «гармоничным и микрокосмическим» устройством человека связаны все искусства: искусство «зографии» или живописи, искусство ваяния и, поверх всего, архитектуры.

И здесь Ди отсылает своих читателей к Витрувию: «Посмотрите у Витрувия, говорю ли я искренне к вашей пользе или нет». На полях стоит сноска «Lib. 3. Cap. 1», что означает первую главу третьей книги трактата Витрувия «Об архитектуре».

Это глава о конструкции храмов, которая, по словам Витрувия, основана на симметрии и пропорциях человеческого тела, отражённых в симметрии и пропорциях здания. Витрувий заявляет, что тело человека с полностью расставленными руками и ногами вписывается в квадрат и окружность. Такая фигура в квадрате и круге изображена на знаменитом рисунке Леонардо да Винчи (Илл. 2а) и приведена в некоторых изданиях Витрувия, например, в издании Чезаре Чезариано. Геометрия квадрата и окружности, по аналогии с тем, что подразумевал Витрувий, стала основополагающим принципом

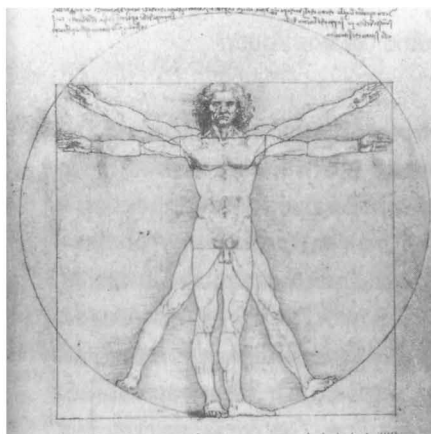
¹⁷ «Четыре книги о человеческих пропорциях» (нем. *Vier Bücher von Menschlicher Proportion*) — Прим. переводчика.

при строительстве круглых ренессансных храмов.¹⁸ И Джон Ди, писавший эти строки в 1570 году в елизаветинской Англии, где в это время не строили не только ренессансных, но и вообще никаких храмов, и где, как считается, не питали особого интереса к неоклассической теории архитектуры, уверенно ждёт от своего читателя, что тот сможет «посмотреть у Витрувия» и там найти идею о применении геометрии квадрата и круга к человеку и к строительству храмов, которая будет представлять космические и человеческие пропорции в базовых геометрических понятиях.

Ди ещё дважды даёт ссылки на геометрию квадрата и окружности, как основу теории пропорций. Читателю следовало посмотреть не только Витрувия, но и «*De symmetria humani corporis*»¹⁹ Альбрехта Дюрера, где он должен был найти применение этих принципов в искусстве. Далее следует очень важное указание обратиться к «27 и 28 главам второй книги об оккультной философии». Здесь, конечно, имеется в виду руководство по магии Агриппы Неттесгеймского. 27 глава второй

18 См.: R. Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, London, 1949, pp. 13ff.

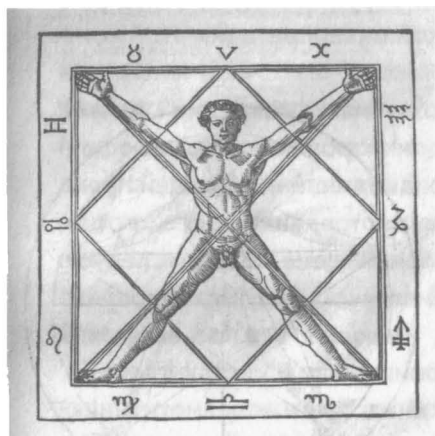
19 Латинский вариант «Четырёх книг о человеческих пропорциях» Дюрера. Об этой книге см. E. Panofsky, *The Codex Huyghens and Leonardo da Vinci's Art Theory*, London, 1940, pp. III ff.



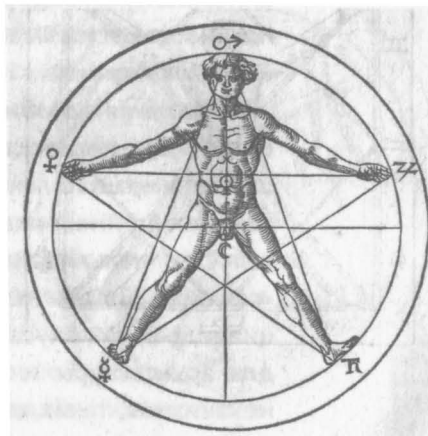
(a)



(b)



(c)



(d)

Илл. 2.

(a) Витрувианский человек Леонардо да Винчи.

(b) Витрувианский человек в космическом окружении. Из книги Роберта Фладда.

(c) и (d) Витрувианский человек в космическом окружении. Из книги Агриппы Неттесгеймского.

книги посвящена пропорциям человеческого тела. В ней цитируется Витрувий (хотя и не упоминается по имени) и приводятся изображения распостёртой человеческой фигуры в квадрате и круге. Фигуры промаркированы символами знаков зодиака и планет (**Илл. 2с, 2d**). Следующая 28 глава посвящена устройству и гармонии человеческой души, а также тому, как музыка приводит её в гармонию со Вселенной. Таким образом Ди отсылает своего читателя не только к Витрувию и его человеку, вписанному в квадрат и окружность, но и к астрологической и магической интерпретации этой концепции у Агриппы.

Продолжая разбирать математические искусства,²⁰ Ди переходит к «трокликке», изучающей свойства вращательных движений и имеющей практическое применение в изготовлении колес, строительстве мельниц и горном деле. Далее следует «геликософия» — математическая наука о спиральных, цилиндрах и конусах, имеющая важное значение для архитектуры и производства инструментов и механизмов, таких как винт. Затем «пневмотитмия», исследующая пневматику и механические устройства, использующие воздух или воду, как, например, водяной орган. «Менадриа» — математическое

20 Preface, sigs. c iv verso-d ii verso.

2. Джон Ди и Витрувий

искусство, применяемое в механизмах, перемещающих тяжести, таких как краны или шкивы, а также в военных машинах. «Гипогеодия» показывает, как проводить измерения под землёй и составлять карты шахт. «Гидрогегия» учит, как управлять водными потоками ручьёв и рек. «Орометрия» — искусство измерения времени часами.

С зографией²¹ Ди снова возвращается к изобразительным искусствам. В основе работы художника лежит знание геометрии, арифметики, перспективы и антропографии, а также базовое представление о числе, на котором строятся все настоящие произведения искусства. Художника он называет «механическим зографиком» (*Mechanical Zographer*). Мастерство его непостижимо, и, очевидно, он обладает частицей божественной силы. Ваяние является родственным живописи искусством, и по обоим из них выдающиеся механики написали великие книги. Далее идёт цитирование Помпония Гаурикуса и Джорджо Вазари.

Вслед за тем начинается основной раздел об архитектуре. Поскольку он приведён полностью в приложении,²² здесь я выделю лишь основную его мысль с несколькими цитатами.

21 *Ibid.*, sig. d ii verso.

22 См. Приложение А на с. 406-414.

Отбрасывая примитивную мысль о том, что здания строятся из материалов, а «математические искусства» не имеют дела с материальными и тленными вещами, Ди подчеркивает, что архитектура более, чем все другие искусства, основана на абстрактных науках о числе, которые она использует, как использует и все другие науки и искусства. И здесь он цитирует «римлянина Витрувия», написавшего десять книг об архитектуре, адресованных императору Августу, «во времена которого родился наш небесный Архипастырь [Христос]». Призвав таким образом христианское благословение на Витрувия, Ди переводит на английский избранные части первой книги трактата «Об архитектуре». В ней Витрувий восхваляет архитектуру как царицу всех наук и искусств, соединяющую их в себе воедино, поскольку образование настоящего зодчего должно включать в себя знакомство с каждой областью знания.

«Архитектор (говорит он [Витрувий]) должен быть человеком грамотным, умелым рисовальщиком, хорошо разбираться в геометрии, иметь представление о перспективе и быть знакомым с арифметикой, всесторонне знать историю и внимательно слушать философов, разбираться в музыке и не забывать о медицине, быть в курсе того, что говорят юристы, и хорошо знать астрономию и движение небесных тел.

2. Джон Ди и Витрувий

Он [Витрувий] объясняет, для чего хорошему архитектору нужны все эти искусства, науки и учения». ²³

Затем Ди приводит причины, которые, согласно Витрувию, вынуждают архитектора так много знать. Геометрия есть основа, которая, в первую очередь, учит работе с линейкой и циркулем, составлению чертежей и, с помощью которой, «путём применения геометрических законов и выкладок разрешают сложные вопросы симметрии».

Музыка чрезвычайно важна для архитектора, и здесь английский читатель узнаёт на английском же языке о загадочных усилителях звука или «звуковых сосудах», стоявших в античных театрах. Ди переводит весь отрывок о них из первой главы первой книги трактата Витрувия.

«Точно так же те медные сосуды, которые в театрах помещают в нишах под скамьями согласно математическому расчету звуков различной высоты, распределяют по окружности соответственно музыкальным согласиям или созвучиям: по квартам, квинтам и октавам, для того чтобы голос актера, попадая в унисон с распределёнными таким образом сосудами и становясь от этого сильнее, достигал ушей зрителя более ясным и приятным». ²⁴

23 См. с. 408.

24 См. с. 410.

Так елизаветинский читатель «Предисловия», которое было призвано вдохновлять новый ремесленный класс и способствовать бурно росшему стремлению к активности в самых разных сферах,знакомился с античным театром в его акустическом и музыкальном аспектах. И эти слова об усиливающих и звучащих более чисто для уха зрителя голосах актёров подводят нас вплотную к зарождению шекспировского типа театра.

Поражённый, как и все, обилием того, что Витрувий в начале своего труда определил, как обязательное для образования архитектора, Ди взволнованно восклицает, что все эти дисциплины и есть предмет трактата «Об архитектуре».

*«Если же вы возьмёте его книгу в руки и, не торопясь, пролистаете её, то сразу скажете: это геометрия, арифметика, астрономия, музыка, антропология, гидрогогия, орометрия и, в конце концов, кладёзь всех искусств».*²⁵

И если, следуя совету Ди, мы возьмём книгу Витрувия в руки и медленно пролистаем её, то убедимся, что это действительно так. Тут и рассуждения о геометрии и арифметике и их применении в военном деле, метательных снарядах, водоснабжении, географии, циферблатах, фортификации. И обшир-

25 См. с. 411.

2. Джон Ди и Витрувий

ные главы об астрологии, знаках зодиака, планетах, северных и южных созвездиях, которые необходимо знать архитектору. А десятая и последняя книга Витрувия о движении полностью посвящена механическим приспособлениям, которые с его слов жизненно важны для зодчего как в строительстве, так и в театральных постановках с использованием декораций, также относящихся к сфере деятельности архитектора. В ней он рассуждает о всех типах механизмов, как военных, так и мирного назначения: шкивах, колёсах, насосах, винтах, водяных органах, оборонительных и штурмовых приспособлениях, механических игрушках для развлечения, приводимых в действие пневматическими устройствами, и устройствах для создания театральных эффектов. Витрувий вне сомнения был кладезем всех ремёсел.

А если мы глубже задумаемся в предметы просмотренного только что вскользь предисловия Ди к Евклиду, то увидим, что это и есть предметы Витрувия. Рассматриваемые в «Предисловии» дисциплины связывает не только то, что все они есть математические искусства, но и то, что все они представлены у римского автора. Ди последовательно идёт за Витрувием.

Таким образом, хотя в разделе об архитектуре он и цитирует Витрувия только из первой главы об

образовании зодчего, этот римлянин вдохновлял его на протяжении всего «Предисловия». Широкая активизация творческой энергии ремесленных классов в эпоху Елизаветы, которой немало поспособствовал этот текст Ди, была обязана своим появлением новому открытию Витрувия, которого Джон Ди популяризировал в Англии задолго до появления Иниго Джонса.

Но Витрувий не единственный авторитет, которого Ди цитирует в посвящённой архитектуре части «Предисловия». В её начале он заявляет, что намерен опереться на суждения «двух наиболее совершенных архитекторов» — римлянина Витрувия и «флорентинца Леона Баттисты Альберти». Закончив своё длинное цитирование и рассуждение о Витрувии, Ди говорит: «А теперь давайте обратимся к другому нашему судье, флорентинцу Леону Баттисте и подробно разберём, какое он даёт определение архитектуры».

Далее следуют длинные, переведённые на английский цитаты из предисловия и первой главы первой книги сочинения Альберти о зодчестве,²⁶ которое не переводилось на английский вплоть до XVIII столетия.

Суть воспроизводимой Ди из книги Альберти аргументации в том, что задача архитектора состоит в

26 См. с. 411-412.

2. Джон Ди и Витрувий

создании проекта здания, а это предмет нематериальный, который существует только в голове зодчего и основывается на абстрактных представлениях о математике и пропорциях. Следовательно, архитектура есть в первую очередь математическое искусство, поскольку чертёж или план здания первичны по отношению к его воплощению в «материальном облике».

«Я думаю, что должен сформулировать, кого бы я мог назвать архитектором. Ибо я не могу назвать таким плотника, хотя вы и можете иногда сравнить его с выдающимися мастерами других искусств. Поскольку рука плотника является лишь инструментом архитектора. Но я считаю зодчим того, кто имеет навык (каким-то необъяснимым образом) определять в мыслях и воображении и воплощать в работе всё, что <...> служит наиболее важным потребностям человека. <...> Всё искусство архитектуры заключается в создании плана (Lineaments)²⁷ и в постройке. <...> Назначение плана состоит в том, чтобы опре-

27 О значении термина *Lineaments* у Альберти см. статью S. Lang "De Lineamentis: L. B. Alberti's use of a technical term" в *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXVIII (1965), pp. 331-335. После сопоставления использования этого термина у Альберти в разных контекстах, автором было выдвинуто предположение, что *lineamenti* может обозначать план первого этажа (ground plan) здания, его вид сверху. «Архитектура для Альберти состоит из плана и

делять зданию и каждой его части точное место и размер, достойный вид и правильный порядок, чтобы на нём основывался весь образ и вид здания. Разумом и воображением мы можем определить всю конструкцию и весь его материальный облик».²⁸

Ди сделал доступным на староанглийском базовый манифест флорентийского Ренессанса — сформулированное Альберти определение примата абстрактного плана в настоящей архитектуре. Интересно ещё и то, что он выбрал отрывок, в котором Альберти говорит о «руке плотника как инструменте архитектора», как бы заявляя этим, что деревянные постройки могут быть «материальным обликом», в которой воплощаются настоящие проекты и планы.

«Мы благодарим вас, господин Баттиста, за то, что вы так точно представили и описали математическое совершенство вашего искусства, состоящее в определённом умозрительном порядке, размерах, форме, облике и симметрии, отделённых от всех природных, осязаемых вещей».²⁹

строительства, потому что в плане закладывались важнейшие черты здания, в особенности его пропорции» (*ibid.*, p. 335). Возможно поэтому фраза, переведённая Ди как «Lineaments and Framyng», может означать план и возведение постройки, в которых заключается всё искусство архитектуры.

28 См. с. 411-412.

29 См. с. 412-413.

2. Джон Ди и Витрувий

Таким вежливым образом Ди заканчивает цитату из Альберти, благодаря его за определение проекта и абстрактных математических форм, стоящих за материальным обликом правильно спланированного здания. Следовательно, продолжает он, архитектуру можно назвать несравненной принцессой «Математикой», и даже Платон признаёт зодчего главенствующим над всеми мастерами. И хотя немногие «в наши дни» дотягивают до уровня истинного архитектора, это, однако, не повод для того, чтобы ограничивать или сужать определение архитектуры, как нельзя этого сделать с определениями мудрости, честности, дружбы и справедливости.³⁰

Добавляя Альберти к Витрувию, Ди демонстрирует знакомство с движением итальянского неоклассического Ренессанса. И я думаю, что в предисловии к Евклиду есть свидетельство того, что он думал и о другом итальянском комментаторе Витрувия — Даниэле Барбаро. Это следует из фразы, которую употребил Ди, говоря о посвящении Витрувием своей работы Августу, «во времена которого родился наш небесный Архипастырь».³¹ Барбаро, начиная свой комментарий, подробно останавливается на всеобщем мире, царившем в эпоху Августа, «когда

30 См. с. 413.

31 См. с. 407.

родился наш Господь Иисус Христос».³² Эта христианизация Витрувия учёным и почитаемым патриархом Аквилеи была подхвачена Ди. И, конечно, признание Витрувия Церковью вылилось в развитие по всей Европе нового стиля неоклассической церковной архитектуры.

В конце раздела об архитектуре Ди вдруг охватывает нервная торопливость и тревожное предчувствие враждебной критики. Некоторые, опасаясь он, могут *«попытаться уязвить мои, сделанные в спешке, общие и непритязательные рассуждения из страха, что вы захотите услышать эти правдивые и дружеские предостережения и советы о силе математики. Жизнь коротка и изменчива, а времена опасные. И издатель ждёт моего пера. И всё это заставляет меня как можно скорее перейти к рассмотрению других оставшихся искусств»*.³³

Далее он торопливо переходит к навигации, «тавматургии» и некоему всеобъемлющему искусству «архимастрии», о котором говорит не вполне ясно.

С тавматургией³⁴ мы вплотную приближаемся к Ди-магу, и всё же рассматриваемые здесь удивительные чудеса в каком-то смысле тоже можно на-

32 Vitruvius, *Architectura cum commentariis Danielis Barbari*, ed. of Venice, 1567, p. 2.

33 См. с. 414.

34 Preface, sig. A i recto-verso.

2. Джон Ди и Витрувий

звать «витрувианскими», то есть относящимися к витрувианскому пониманию механических игрушек и необычных театральных эффектов как части компетенции архитектора.

«Тавматургия, — заявляет Ди, — это такое математическое искусство, которое определяет порядок изготовления необычных вещей, доступных чувственному восприятию и вызывающих сильное удивление у людей».

Это искусство основывается на механических приспособлениях, которые производят кажущиеся магическими и сверхъестественными эффекты. Эти удивительные вещи, продолжает он, могут быть представлены разными способами: некоторые посредством пневматики, и здесь он цитирует Герона Александрийского, а некоторые с помощью прикреплённых нитей, тайных пружин или колёс. Но некоторые сделаны и «другими способами», и он приводит в пример *«изображения Меркурия и медную голову, изготовленную Альбертом, которая могла говорить»*. Здесь имеются в виду говорящие изображения, которые в эпоху Ренессанса было принято считать магическими: медную голову, созданную Альбертом Великим (и/или Роджером Бэконом), и изображения, описанные «Меркурием Трисмегистом» в «Асклепии», кото-

рые египетские жрецы вызывали к жизни посредством своей религиозной магии.

Среди других чудес, упоминаемых Ди, есть одно «странное самодвижущееся», которое он и его друг, французский математик Оронций Финеус, наблюдали в Сен-Дени возле Парижа в 1551 году. Вероятно, это было какое-то религиозное изображение, приводимое в действие скрытым механизмом. Далее идёт знаменитая, изготовленная Архимедом вращающаяся модель небес — величайший пример механического чуда. Архит Тарентский создал деревянного голубя, который был способен летать, а сделанная в Нюрнберге механическая муха облетела вокруг гостей на банкете. Созданный там же искусственный орёл полетел на встречу императору. Удивительные эффекты могут производить и устройства, в основе которых лежит хитроумное использование перспективы.

Коллекция охватываемых тавматургией чудес, которую перечисляет Ди, основана на схожем списке из «Оккультной философии» Агриппы, с некоторыми собственными его включениями. Там она призвана проиллюстрировать утверждение о том, что маг должен быть сведущ в математике, ибо она учит как посредством механики производить удивительные действия, вроде полёта архитова голубя, нюрнбергской

2. Джон Ди и Витрувий

мухи и т. д.³⁵ В списках чудес Агриппы и Ди одинаково сочетаются научный и магический взгляд на вещи. И хотя Ди знает, что пневматика Герона Александрийского и прочие механизмы или хитроумные способы использования перспективы относятся к чудесам, производимым «математическим искусством», он наряду с ними включает в перечень считавшиеся магическими статуи из герметического «Асклепия», которые, как предполагалось, приводились в действие жреческой тавматургией. Он знает, что «странное самодвижущееся» чудо, виденное им в Сен-Дени, вероятно, приводилось в действие скрытыми колёсами, но оно всё равно вызывает у него благоговейный трепет. Этот отрывок иллюстрирует ренессансную пограничную сферу между магией и наукой, а его схожесть с таким же отрывком у Агриппы показывает, как близко концепция математики Ди соотносится с концепцией «математической магии» Агриппы.

И если даже маг, знавший, как устроена механика представляемых им чудес, испытывал к ним благоговение, нет ничего удивительного в том, что невежественная толпа могла увидеть в них чёрную магию. И сразу после пассажа о тавматургии Ди возмущённо протестует против обвинений его в колдовстве.

35 См. Ф. Йейтс. Джордано Бруно и герметическая традиция. С. 140-142 — Прим. переводчика.

«И может ли честный учёный и добрый философ-христианин считаться и зваться колдуном за представление этих и подобных им удивительных явлений и предметов, созданных естественными, математическими и механическими средствами? Возможно ли, чтобы глупость идиотов и злоба презренных возобладали настолько, что он, не ищущий мирских выгод или славы от них, но только от Господа, хранителя единственно истинной Божественной мудрости и знания, возможно ли, спрашиваю я, чтобы он на этом основании был лишён честного имени и репутации?»³⁶

Театральные постановки являлись сферой, где были действительно востребованы механические чудеса, поскольку Витрувий считал её относящейся к компетенции архитектора. И именно через механическое чудо, сконструированное для театрального представления, искусство тавматургии Ди впервые вызвало всеобщее изумление и дурные слухи. Здесь уже упоминалась сцена, произошедшая в Тринити-колледже Кембриджа в 1547 году во время постановки комедии «Мир» Аристофана.

*«Вслед за этим я взялся за комедию Аристофана (и она была поставлена в университете), называвшуюся по-гречески *Εἰρηνη*, а по-латыни *Pax*, с представле-*

36 Preface, sig. A i verso-A ii recto.

2. Джон Ди и Витрувий

нием полёта скарабея во дворец Юпитера с человеком и корзиной провизии на спине, которое вызвало большой переполох и множество глупых сообщений, разлетевшихся за границей о том, каким способом всё это было устроено».³⁷

Летающий скарабей Ди, вероятно, был первым в Англии образцом сценической машины ренессансного типа, который следовал скорее классической, нежели средневековой традиции.³⁸ Он снова упоминает его, описывая то, как показывал диаграммы публике в Париже на очень успешных лекциях о Евклиде в 1550 году.

«Первые же четыре представленных базовых определения (которые можно в точности постичь только средствами воображения), вызвали у зрителей такое изумление, какого не вызывал мой аристофановский скарабей, взлетевший на крышу Тринити-холла в Кембридже».³⁹

Так Ди впервые привлёк к себе внимание как постановщик пьесы, причём как очень современный постановщик, чья искусность в тавматургии вызывала восхищение и испуг местного населения, ещё не

37 Dee, *Compendious Rehearsall*, in *Autobiographical Tracts*, ed. Crossley, pp. 5-6.

38 См.: Lilly B. Cambell, *Scenes and Machines of the English Stage during the Renaissance*, Cambridge, 1923, p. 87.

39 Dee, *Compendious Rehearsall*, ed. cit., p. 7-8.

знакомого с последними достижениями сценографии на континенте.

История с летающим скарабеем важна тем, что демонстрирует интерес Ди к театру. Но она также в целом напоминает нам и о том, что именно в традиции, которую представлял Ди, одновременно мистической, магической и герметической, и в то же время научной, технологичной и витрувианской, бурно развивающаяся сценография искала совета и помощи. Машины, шкивы, приёмы перспективы, модели небосвода, имитация полётов — такие вещи начинают становиться всё более и более востребованными по мере развития сценического искусства. И где же было искать квалифицированного совета и помощи в таких вопросах в Англии? Конечно, не в университетах, избегавших подобных предметов и стремившихся к тому типу гуманистического образования, которое не включало ни Витрувия, ни математических и механических наук, связанных с архитектурой. Только среди преследуемой секты герметических философов мог театральный постановщик найти помощь, ибо в эпоху, когда наука появлялась из магии, именно они были наиболее сведущими в технике людьми.

Из каталога библиотеки Ди видно, что он собирал тексты классических драм.⁴⁰ Возможно, это как-то

40 См. выше на с. 34.

2. Джон Ди и Витрувий

способствовало появлению у него интереса к театральным постановкам.

Удивительно, что, хотя в определённом смысле «Предисловие» Ди и написано по Витрувию, в нём ни разу не упоминается главный предмет сочинения последнего, которым, как известно, является проектирование и строительство классических храмов, вилл, базилик и других зданий с уделением особого внимания классическим архитектурным ордерам — дорическому, ионическому и коринфскому. Ди ни разу не упоминает ни ордера, ни какое-либо древнее здание за исключением античного театра, на музыкальные и акустические свойства которого он ссылается в приведённом выше отрывке. Возможно именно по причине столь полного отсутствия материала по классической архитектуре, историки архитектуры не заметили тот факт, что это его сочинение основано на Витрувии. Подход Ди к Витрувию очень общий. Исследуя математическую и геометрическую основу классической теории архитектурных пропорций, он видит, как она распространяется на все «витрувианские дисциплины», которые тот считал необходимыми для образования архитектора. Отсутствие в «Предисловии» описаний конкретных зданий и его большая обращённость к «витрувианским дисциплинам», чем к образцам классической архитектуры,

составляющим основной предмет работы Витрувия, в какой-то мере похожи на общую ситуацию в елизаветинской Англии. Явившееся здесь под влиянием популярного текста Ди витрувианское возрождение вызвало широкое научное движение, стимулируемое витрувианскими же технологиями, но при этом не нашло никакого внешнего выражения в елизаветинской версии неоклассической архитектуры.

И всё же Ди полностью понимал базовый ренессансный принцип «проекта», заключающийся в том, что именно присутствующий в голове архитектора и выраженный в математических и геометрических терминах пропорций план определяет истинную красоту здания совершенно независимо от «материального облика», в котором оно воплощено. Теория архитектуры Ди движется в противоположном направлении от современных ей тюдоровских особняков, перегруженных классическими декоративными деталями, но абсолютно лишённых представления о пропорциях.

Каталог библиотеки Ди может дать нам дополнительные сведения о его познаниях в архитектуре. Этот документ чрезвычайно важен для любого исследователя «Предисловия», поскольку он, по всей видимости, отражает большинство работ, которые Ди использовал при написании своего текста. Мои

2. Джон Ди и Витрувий

скромные изыскания на этой исключительно богатой почве преследовали ограниченную цель определить, какие имевшиеся у него книги по зодчеству лежали в основе отрывка об архитектуре.

В начальной части каталога есть запись:

- *Vitruvii Architectura cum commentariis Danielis Barbari f° Ven. 1567.*⁴¹

Это подтверждает то, что мы уже подозревали, читая «Предисловие» — Ди был знаком с комментарием Даниэле Барбаро к Витрувию. В его библиотеке значится латинское издание 1567 года этой работы. Оно содержало лучший из доступных вариантов текста Витрувия, лучший и наиболее квалифицированный комментарий к нему, а также план античного театра работы Палладио. То есть Ди и те, кто пользовался его библиотекой, были знакомы с этим планом.

Другие издания Витрувия значатся в каталоге следующим образом:

- *Vitruvius de architectura ... 8° Flor. 1522.*⁴²
- *Vitruvius de architectura ... 4° Arg. 1542.*⁴³
- *Philander in Vitruvius 8° Paris. 1545.*⁴⁴
- *Architecture de Vitruve Pollion en françois par Jan Martin f° Paris Marnef 1572.*⁴⁵

41 MS. Harley, 1879, folio I verso.

42 *Ibid.*, folio 22 recto.

43 *Ibid.*, folio 17 verso.

44 *Ibid.*, folio 24 recto.

45 *Ibid.*, folio 69 recto.

Первым в списке идёт вышедшее в 1522 г. во Флоренции издание Джованни Джокондо, впервые опубликованное в 1511 г. Второе и третье — это издания Витрувия с комментариями французского учёного и архитектора Филандера, вышедшие в 1543 г. в Страсбурге и в 1545 г. в Париже. И последним значится второе издание (1572 г.) французского перевода Витрувия, выполненного Жаном Мартеном и впервые опубликованного в 1547 г.

«Десять книг о зодчестве» Альберти (впервые изданные в 1485 г.) представлены в каталоге двумя записями:

- *Leonis Baptista Alberti de architectura libri decem, absque figuris 4° Paris 1523.*⁴⁶
- *Architecture de Leon Baptiste Albert en francoise par Jan Martin f° Paris, 1553.*⁴⁷

Первое есть последнее издание латинского текста сочинения Альберти, а второе — французский перевод Жана Мартена.

Этот список важен тем, что подтверждает факт наличия у Ди книги Даниэле Барбаро, самого лучшего и современного издания Витрувия, которое станет для него главным источником текста римского автора и комментариев к нему. Помимо издания Джо-

46 *Ibid.*, folio 16 recto.

47 *Ibid.*, folio 69 recto.

2. Джон Ди и Витрувий

кондо, Ди мог также использовать и комментарии Филандера, которые должны были быть ему близки смешением мистических элементов, таких как ссылки на труды Гермеса Трисмегиста или Рейхлина о Каббале, с комментариями к Витрувию. Немаловажно и то, что он имел французские переводы пера Жана Мартена как Витрувия, так и Альберти. Важность этих текстов заключалась в их большей доступности тем читателям библиотеки Ди, кто лучше владел французским, чем латынью. Переводы Мартена были популярны во французских поэтических кругах, а его перевод Альберти, опубликованный уже после смерти Мартена, содержал эпитафию Ронсара.

Этот список интересен ещё и тем, чего в нём нет. В нём нет книги Себастьяно Серлио, с её акцентом на использовании перспективы в театре, хотя декорации для трагических, комических и сатирических пьес из труда Серлио воспроизведены во французском переводе Витрувия Мартена, который в каталоге есть. Нет там и эпохального труда Палладио «Четыре книги об архитектуре», изданного в том же 1570 году, что и «Предисловие» Ди. Однако в каталоге значатся две маленькие работы, стоящие очень близко к палладианству. Это:

- *Martino Bassi, Dispareri in materia d'architettura e per-spettiva, Brescia. 1572.*

- *Silvio Belli, Della proporzione e proporzionalita, 1573.*⁴⁸

Эти книги касаются дискуссии, которая очень интересовала Палладио, и в которой Белли, похоже, представлял его точку зрения. Витковер так писал об этом небольшом сочинении: «простота и ясность изложения Белли сравнимы в своей гениальности с самой концепцией архитектуры Палладио».⁴⁹ Белли являлся одним из основателей «Олимпийской академии» в Виченце, по заказу которой был построен театр «Олимпико», и, вероятно, был близок знаком со спроектировавшим его Палладио. Таким образом, хотя в библиотеке Ди и не было книги Палладио, имевшиеся у него сочинения Басси и Белли могут говорить о том, что и после публикации «Предисловия» в 1570 году он продолжал следить за новейшими доступными ему итальянскими архитектурными теориями.

Как мы уже видели по «Предисловию», в архитектуре Ди больше всего интересовала теория пропорций в её математическом и символическом аспектах. Ему было неинтересно простое украшательство с помощью классических мотивов, и он не попался бы на удочку декоративного использования клас-

48 *Ibid.*, folio 68 recto (обе записи на одном листе).

49 Wittkower, *Architectural Principles*, p. 125; Ackermann, *Palladio*, pp. 161-163.

2. Джон Ди и Витрувий

сических ордеров без понимания соотношения их пропорций с пропорциями здания в целом. Говоря об «антропографии», он демонстрирует чёткое понимание принципов пропорций, лежащих в основе классической архитектуры, их соотношения с пропорциями человеческого тела и выражающих всё это геометрических терминов. Кроме того, в «Предисловии» Ди обозначил и другую сферу своих интересов, которая лежит в изучении соотношения наук и искусств между собой как «математических искусств», следующих общим математическим правилам.

Для понимания этих главных направлений мысли Ди особенно важное значение имеют следующие две книги, указанные в каталоге:

- *Giorgi Veneti Harmonia Mundi f° Parisiis 1545.*⁵⁰

Это «Гармония мира» Франческо Джорджи (первое издание 1525 г.), известнейшее сочинение монаха-францисканца из Венеции, повествующее о «мировой музыке» макрокосма и её отражениях и параллелях в гармоничном устройстве микрокосма. Эта работа, впитавшая в себя влияния Пико делла Мирандолы и каббалиста Рейхлина, представляет собой ренессансное развитие средневекового учения о *musica mundana* и *musica humana*. Она очень

50 MS. Harley, 1879, folio 6 recto.

важна для архитектуры, принявшей эти идеи в терминах гармонической пропорции, и содержит изображение витрувианского человека, вписанного в окружность и квадрат.⁵¹

Вторая книга в каталоге, на которую следует обратить внимание, это:

- *Lucas Paciulus de divina proportione italice f° Ven. 1509.*⁵²

Из этой записи видно, что Ди владел прекрасным изданием трактата (на итальянском, как говорит каталог) Луки Пачоли «О божественной пропорции», иллюстрации диаграмм к которому нарисовал Леонардо да Винчи.⁵³ И даже если кто-то не знал о каталоге, не трудно было догадаться, что эта книга могла вдохновлять Ди при написании «Предисловия». Ибо главная мысль Пачоли состоит в том, что математические дисциплины составляют основу всех наук. В подтверждение этого он перечисляет всё, что мы уже определили, как «витрувианские дисциплины», показывая, что все они основаны на числе. Военные занятия требуют геометрии, арифметики, пропорций так же, как и строительство стен, укреплений, мостов, военных машин. Хороших астрологов мало из-за плохого знания математики (Ди согласился бы

51 Wittkower, *Architectural Principles*, pp. 90ff.

52 MS. Harley, 1879, folio 8 recto.

53 Wittkower, *Architectural Principles*, pp. 14ff.

2. Джон Ди и Витрувий

с этим). Арифметика, геометрия, астрология, музыка, перспектива, архитектура, космография — есть главные математические дисциплины. Такой призыв к изучению математических наук предваряет трактат Пачоли о «божественной пропорции», фундаментальное сочинение о ренессансной теории искусства, как она понималась в кругу Леонардо да Винчи, к которому принадлежал автор. Таким образом, математическое «Предисловие» Джона Ди, в котором он схватил самую суть ренессансной теории пропорций, её математическую основу и связь с разбираемыми «витрувианскими дисциплинами», принадлежит к одному из самых мощных и глубоких движений эпохи Возрождения. Оно потенциально содержало в себе изменения в искусстве, архитектуре и науке, которые в Италии выразил «универсальный человек» Леонардо.

Будущим исследователям ещё предстоит выяснить вопрос, где и как Ди получил все эти знания. В 1548-1549 гг. он учился за границей, в Лёвене, и можно предположить, что католическая Фландрия стала той средой, где впервые начал формироваться образ мыслей, представленный им в «Предисловии». В 1550 году он читал свои знаменитые лекции в Париже, и там мог познакомиться с французскими ренессансными исследованиями Витрувия, что

объясняет наличие изданий последнего с комментариями Филандера в библиотеке Ди. В 1560-х он снова оказался во Фландрии, где скупал книги и манускрипты, а затем совершил несколько кратких поездок в Италию. Возможно именно во время этих заграничных путешествий он проникся духом витрувианского возрождения, который вряд ли мог впитать из одних только книг.

Как ни странно, но ренессансным архитектором, чьи взгляды и интересы были наиболее близки к тем, что исповедовал Джон Ди, был Хуан Эррера, любимый зодчий короля Испании Филиппа II, помогавший в проектировании для монарха Эскориала.⁵⁴ Посвящённая Эррере работа Рене Тэйлор⁵⁵ открыла интереснейший факт о том, что этот зодчий и его королевский хозяин имели в своих библиотеках большое количество оккультных сочинений и сильно интересовались магией и астрологией. Их каталоги очень похожи на каталог Ди, хотя и имеют несколько принципиальных отличий. И нет сомнений, что при публикации каталога Ди его издатель должен для сравнения обратить внимание и на со-

54 Эскориал (исп. *El Escorial*) — монастырь, дворец и резиденция Филиппа II — Прим. переводчика.

55 Rene Taylor, 'Architecture and Magic: Considerations on the Idea of the Escorial', *Essays in the History of Architecture presented to Rudolf Wittkower*, London, 1967, pp. 81-109.

2. Джон Ди и Витрувий

временные ему испанские библиотеки. И Эррера, и Филипп были, как и Ди, ярыми луллистами. Так же, как и он, они коллекционировали сочинения Гермеса Трисмегиста и его последователей. Эррера, как и Ди, был одержим идеей возрождения изучения математических наук и обладал глубокими познаниями во всех «витрувианских дисциплинах», фортификации, механике, гидравлике и т.д. Как и Ди, Эррера консультировал мореплавателей, в его случае, конечно, не англичан, а их испанских соперников. Как и Ди, Эррера и Филипп интересовались магической мнемоникой и владели экземплярами «Идеи Театра» Джулио Камилло (у Филиппа была утерянная ныне рукопись с иллюстрациями Тициана).⁵⁶ У обоих имелась и «Иероглифическая монада» самого Ди.⁵⁷ Рене Тэйлор была поражена сходством между Эррерой и Ди. Приведу отрывок из её статьи:

«...Эррера и Ди по своим взглядам были очень похожими людьми. И хотя нет свидетельств того, что первый занимался спиритизмом, а второй архитектурой, у них есть много общих точек соприкосновения. Оба были математиками, активно работавшими над популяризацией изучения этой науки. Но одновременно, рука об руку с интересом

⁵⁶ Taylor, *article cited*, pp. 96, 103, 105.

⁵⁷ *Ibid.*, *loc. cit.*

к рациональной математике у них шла страсть к матезису или математике "мистической". Кроме того, они занимались астрономией, географией, медициной ... оба искали практического применения результатам своих исследований, изобретая механические приспособления и морские инструменты ... оба были глубоко религиозными людьми ... убеждёнными луллистами ... интересующимися герметизмом, астрологией, мнемоникой и Каббалой. В 1548-1550 годах оба посетили Фландрию ... Встречались ли они когда-нибудь лично — неизвестно, но факт наличия в библиотеке Эрреры двух экземпляров "Иероглифической монады", один из которых был рукописным переводом на испанский, говорит о том, что он был высокого мнения о Ди. Филипп II был знаком с Ди, составлявшим ему гороскоп, и также имел у себя это его сочинение».⁵⁸

58 *Ibid.*, p. 87, note 69. Результаты последних исследований позволяют предположить, что Ди мог иметь контакты с испанскими оккультными кругами. Британскому музею удалось разыскать ранее принадлежавшее Ди зеркало из чёрного обсидиана. По оценкам экспертов этот предмет без сомнения имеет мексиканское происхождение. О том, как оно могло попасть к Ди, было выдвинуто следующее предположение: «Доктор Ди несомненно получил это ацтекское обсидиановое зеркало во время одной из своих зарубежных поездок на континент, вскоре после того, как оно было привезено в Испанию из Нового света. По имеющимся сведениям, во время обучения Ди в Лёвене (1548-1550), он встречался со мно-

2. Джон Ди и Витрувий

И хотя было бы преждевременным делать какие-то выводы из этих любопытных параллелей, которые пока следует рассматривать лишь как ориентиры для будущих исследований, можно с уверенностью сказать, что витрувианство Ди по духу принадлежит к ярко выраженному магическому направлению в ренессансном обращении к Витрувию, тому, которое представлял и Эррера. В рассуждениях о пропорциях «витрувианского человека» Ди, как мы видели, приравнивал его к космологическому человеку в магии через ссылки одновременно на Витрувия и Агриппу. Сильная атмосфера магии, астрологии и мистицизма, характеризующая подход Ди к Витрувию, присутствует и у Эрреры. Подобные вещи не были столь характерны для архитекторов раннего Возрождения; Эррера и Ди представляют ту стадию ренессансного витрувианства, на которой растущая сила герметических влияний превратила самого Витрувия в мага⁵⁹ и вселила магические и космологические нотки в пропорции «витрувианского человека».

гими аристократами из свиты короля Карла V ... и таким образом Ди вполне мог получить ацтекское зеркало от кого-то из испанских придворных». Hugh Tait, 'The Devil's Looking Glass: The Magical Speculum of Dr. John Dee', Reprinted from *Horace Walpole, Writer, Politician, and Connoisseur*, Yale University Press, 1967, p. 205.

59 Taylor, *article cited*, p. 89.

Эта глава показала, что Ди был хорошо знаком с идеями Витрувия и вдохновлялся ими при написании предисловия к Евклиду. В ней мы попытались определить, к какому периоду ренессансного витрувианства принадлежал Ди. Но где же тогда архитектура английского Возрождения, выросшая под влиянием «Предисловия»? Кажется невероятным, чтобы такое мощное течение не нашло какого-либо воплощения на практике и чтобы в Лондоне совершенно не появилось новых зданий, которые выражали бы столь захватывающие идеи.

В деятельности Ди есть один аспект, который необходимо подчеркнуть особо, а именно тот факт, что он адресовал свои математические и архитектурные теории среднему классу, лондонским ремесленникам, стремившимся улучшить свою работу посредством изучения математики и разбогатеть, совершенствуя свои навыки.⁶⁰ Он написал «Предисловие» на английском и адресовал его широкой публике, отбросив атмосферу таинственности и избранности, окружавшую архитектуру, и открыв свою библиоте-

60 Ренессансные комментаторы Витрувия, включая Альберти, также пытались привлечь интерес ремесленных классов. Жан Мартен заявлял, что его французский перевод предназначен для мастеровых. См. V. P. Zoubov, 'Vitruve et ses commentateurs au XVIe siecle' в *La science au seizieme siècle*, Colloque international de Royaumont, 1957, Paris, 1960, pp. 74-75.

2. Джон Ди и Витрувий

ку исследователям. Отсюда можно предположить, что влияния витрувианства Ди следует искать не при дворе прижимистой королевы и не среди нуворишей, строивших тюдоровские особняки, и уж точно не среди елизаветинского духовенства, которое было скорее склонно разорять церкви, нежели чем строить новые, но среди людей, которым Ди адресовал своё «Предисловие», среднего ремесленного класса, новой генерации дерзких математиков и техников, для воодушевления которых он так много сделал своим трудом и примером.

И именно из этой части общества в 1576 году, через шесть лет после публикации «Предисловия» Ди, родилось здание, никогда ранее не виданное в Англии. Это здание было построено энергичным и умным человеком, соединявшим в себе ремесло плотника и профессию актёра, человеком, принадлежавшим именно к тому типу и классу людей, к которым Ди обращал свой текст. Он построил его со вполне конкретной целью дать постоянное пристанище труппе актёров. Джеймс Бёрбидж воздвиг свой деревянный театр в Шордитче в 1576 г. Этот театр стал первым публичным театром Лондона эпохи Елизаветы и Якова. Он положил начало волне строительства театральных зданий и явился прямым предшественником бессмертного шекспировского

«Глобуса». Я уверена, что именно из популярного витрувианства Ди выросла идея адаптации античного театра, описанного Витрувием, Альберти и Барбаро. Результатом этого стало появление нового, чрезвычайно важного типа здания, призванного стать домом для шекспировской драмы.

Но не будем забегать вперёд. В конце этой главы я подвела читателя к тому месту, откуда ему начинает открываться вся картина, но вынуждена на время прикрыть перед ним дверь. В следующих нескольких главах я буду рассматривать более поздние проявления витрувианских влияний, начавшихся в Англии с Джона Ди, и, двигаясь через Роберта Фладда, подведу читателя к появлению Иниго Джонса. И только после того, как будет заложена необходимая основа, я смогу вернуться к мимоходом обозначенной здесь теме и подойти к изучению лондонских театров с совершенно другой стороны.

Primus de

uorum

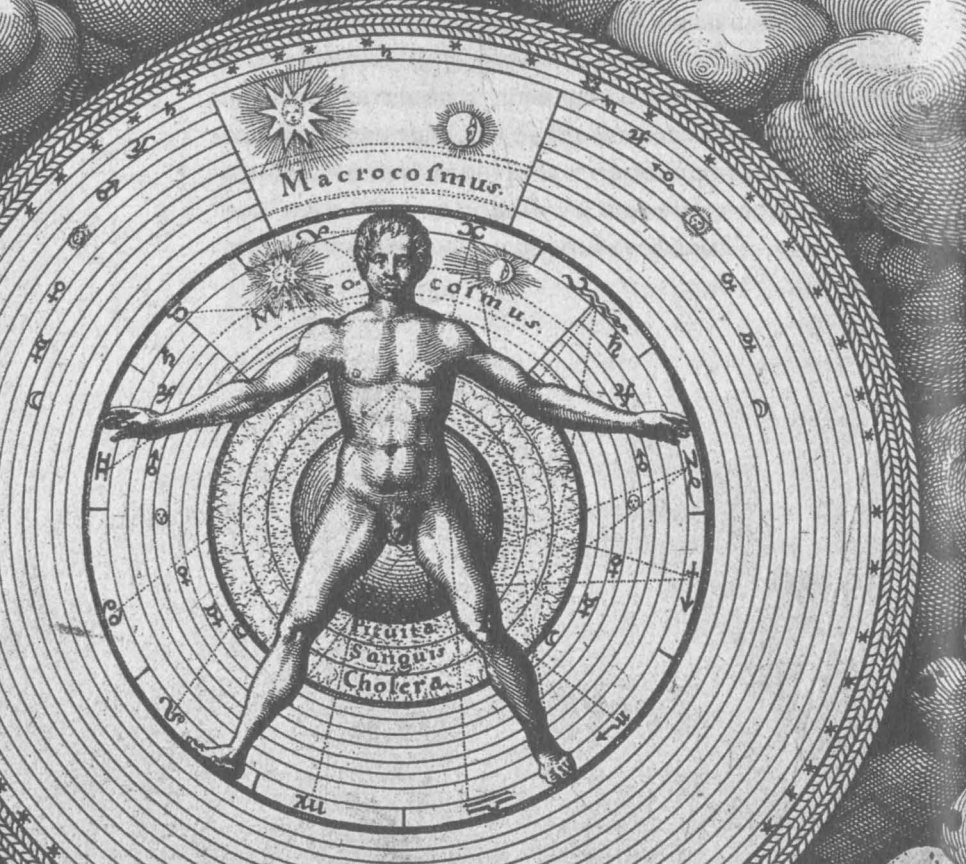
Secundus de Arte Naturae
simia in Macrocosmo producta
& in co muerita & multiplicata,
cujus filias praecipuas hic
anatomia vivia recensuimus, nempe

OPPENHEMII.

Ære JOHAN-THEODORI DE BRY
Typis HIERONYMI GALLERI
ANNO MDCCXVII

Metaphysico Macrocosmi
et Creaturarum illius ortu.
Physico Macrocosmi in generatione
& corruptione progressu.


- Arithmetica.
- Musica.
- Geometria.
- Perspectiva.
- Artem Pictoriam.
- Artem Militarem.
- Motus.
- Temporis.
- Coimographiam.
- Astrologiam.
- Geomantiam.



Роберт Фладд и Витрувий

Джон Ди умер в 1608 году. Философ елизаветинского Ренессанса, чья деятельность дала начало одному из самых мощных идейных течений эпохи, умер в нищете и забвении. Традиция герметической философии с её одновременной тягой к научным и художественным достижениям была продолжена в Англии Робертом Фладдом (Илл. 3). Он родился в 1574 г. через четыре года после публикации Ди предисловия к «Началам» Евклида, а умер в 1637 г. на четырнадцатом году царствования короля Карла I.¹ Та-

1 О жизни Фладда см. статью в *The Dictionary of National Biography*, а также J. B. Craven, *Doctor Robert Fludd*, Kirkwall, 1902. Как и в случае с Ди, до сих пор не было опубликовано ни одного компетент-

 Микрокосм (человек) и макрокосм (мир). Титульный лист работы Роберта Фладда «*Utriusque Cosmi, Maioris scilicet et Minoris, metaphysica, physica, atque technica Historia*», 1617 г.



Илл. 3. Роберт Фладд. Гравюра Маттеуса Меряна.

3. Роберт Фладд и Витрувий

ким образом, в ранние годы жизни Фладд являлся современником Ди, хотя и был значительно его моложе. Его зрелые и наиболее плодотворные в литературном отношении годы пришлись на время правления Якова I. Если мы посмотрим на Ди и Фладда как представителей ренессансной философской мысли в Англии, то увидим, что Ди являлся философом елизаветинской, а Фладд — яковианской эпохи.

Их схожие учения выросли из ренессансного неоплатонизма и его герметико-каббалистического ядра, плавно перетекая от чистой науки к мистицизму и магии. Сходство взглядов Ди и Фладда прослеживается по многим пунктам. Фладд был медиком и последователем Парацельса; глубокий же интерес Ди к трудам Парацельса подтверждается большим количеством сочинений последнего, указанных в каталоге его библиотеки. Соотношение макро- и микрокосма, активно изучаемое парацельсовской

ного жизнеописания Фладда. О его деятельности см. Allen G. Debus, *The English Paracelsians*, London, 1965 (раздел библиографии в этой книге содержит перечень статей о Фладде); P. J. Amman, 'The Musical Theory and Philosophy of Robert Fludd', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXX (1967), pp. 198-227. См. также мои работы *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, pp. 403-407 и *The Art of memory*, pp. 320ff (на русском языке см. Ф. Йейтс. Джордано Бруно и герметическая традиция. М., 2000. С. 386-390; Ф. Йейтс. Искусство памяти. М., 1997. С. 393-453 — Прим. переводчика).

формой герметической традиции, лежало в основе идей как Ди, так и Фладда. В сочинениях Фладда эта тема обретает музыкальную форму и разрабатывается в терминах музыкальных пропорций. Пропорции микрокосма и их отношение к пропорциям макрокосма, или *musica humana* к *musica mundana*, являются базовыми идеями его многочисленных работ. Из ренессансных философов более всего на Фладда повлиял Франческо Джорджи, чья «*Harmonia mundi*» имеет много общего с его творчеством. Джорджи показал связь музыкальных и архитектурных пропорций, используя «витрувианского человека» в качестве символа пропорций божественных и человеческих. Изображение витрувианского человека без сомнения присутствовало и в голове Фладда, как можно убедиться по одной из его иллюстраций (**Илл. 2b**), показывающей человеческую фигуру в окружности с распростёртыми руками и ногами. Эта окружность является зодиакальным кругом, свидетельствующим, что Фладд, как и Ди, был приверженцем агрипповой или магической и космической интерпретации этого изображения. Имеется и множество других свидетельств влияния Агриппы на творчество Фладда. Вкратце, можно сказать, что философия Фладда выражает в терминах музыки традицию, очень близкую той, что питала Джона Ди.

3. Роберт Фладд и Витрувий

Такое сходство в образе мыслей нашло отражение и в карьерах обоих философов. Как и Ди, Фладд не получил признания дома, но имел высокую репутацию за границей.

Однако в этой главе я буду исследовать особую точку соприкосновения Ди и Фладда, выходящую за рамки простого философского сходства их взглядов. А именно тот факт, что Фладд следовал за Ди в изучении «витрувианских дисциплин». Одна из самых длинных частей его чрезвычайно объёмного труда «*Utriusque Cosmi Historia*» («История двух миров») основана на математическом предисловии к «Началам»; в ней он рассматривает те же витрувианские предметы и цитирует тех же авторитетов, что и Ди. И хотя Фладд ни разу не называет Ди по имени, он совершенно чётко выступает его последователем, одним из тех многих, кого знаменитое «Предисловие» вдохновило на собственные начинания. Говоря о «витрувианских дисциплинах», Фладд, как и Ди, предстает в виде мага-технолога, связанного с витрувианско-математическим движением, которое пропагандировал его предшественник. Такая интерпретация необычной фигуры Фладда до сих пор не была характерна для исторической науки.

«Два мира», историю которых Фладд пишет в своей «*Utriusque Cosmi Historia*», это мир макрокос-

ма, или космоса, и мир микрокосма, или человека. В аккуратно выстроенной им картине каждый из этих миров имеет свою «техническую историю», то есть науки и искусства, связанные в одном случае с внешним миром космоса, а в другом с внутренним миром человека. Техники и технологии, связанные, по Фладду, с макрокосмом можно в основе своей охарактеризовать как витрувианские. Они представлены в рамках того, что он называет «технической историей макрокосма». Посвящённый ей том входит в длинную серию «*Utriusque Cosmi Historia*», выпущенную в немецком Оппенхайме издательской фирмой Теодора де Брай. Поскольку это довольно путанное издание, я представляю здесь его части в упрощённом виде.

Tomus Primus. О макрокосме.

В двух частях. Часть первая о метафизике макрокосма вышла в 1617 г. с посвящением королю Якову I. Часть вторая о «технической истории макрокосма», касающаяся предмета данной главы, была издана годом позже.

Tomus Secundus. О микрокосме.

В двух частях, а именно о метафизике и «технической истории» микрокосма, соотносящихся с двумя частями тома о макрокосме. Однако эти части издавались не отдельно, как в первом томе, а одной

3. Роберт Фладд и Витрувий

книгой в 1619 г. «Техническая история микрокосма» содержит раздел «Ars memoriae» (Искусство памяти), разбор которого мы отложим до последних глав этой книги.

Серия не завершилась томом о микрокосме, и позже были выпущены другие части. Однако меня в данном случае будут интересовать лишь перечисленные выше издания, которые я буду называть *Макрокосм I* и *II* и *Микрокосм I* и *II*.

Предметы, рассматриваемые в Макрокосме II, или «технической истории макрокосма», изображены на титульном листе в виде картинок на колесе. Эти рисунки и порядок их расположения представляют собой мнемотехнику для запоминания дисциплин, о которых пойдёт речь в книге. Многие иллюстрации из книг Фладда имеют полусимволический и мнемотехнический характер, свидетельствуя о его постоянном интересе к искусству памяти.

Но прежде чем мы перейдем к изучению предметов «технической истории макрокосма», давайте взглянем внимательно на исключительно полезный мнемонический титульный лист (**Илл. 4**). Полное латинское название книги можно перевести как «О подражании природе или техническая история макрокосма в одиннадцати частях». Подражающее природе искусство живописи в виде большой

TRACTATUS SECUNDUS,
DE NATVRÆ SIMIA
seu Technica macrocosmi historia,
in partes undecim diuisa.

AUTHORE

ROBERTO FLVDD ALIAS DE

Fluctibus, armigero & in Medicina

Doctore Oxoniensi.

Editio secunda.

FRANCOVRTI,

Sumptibus hæredum JOHANNIS THEODORI
de BRV; Typis CASPARI RÔTELII.

ANNO M. DC. XXIV.



Илл. 4. Титульный лист технической истории макрокосмоса Фладда с изображениями входящих в неё дисциплин. Гравюра Маттеуса Мериана.

3. Роберт Фладд и Витрувий

обезьяны сидит в центре колеса, разделённого на одиннадцать секторов с рисунками, представляющими одиннадцать частей книги. Указкой обезьяна показывает в книгу с цифрами. Вся природа основана на числе и поэтому подражающий природе человек должен также основывать все свои искусства на числе. Это отсылает нас к первой части книги, рассказывающей об арифметике, алгебре и геометрии с подразделами о числе в военном искусстве, музыке, астрономии, астрологии и геомантии.² Следуя порядку, в котором дисциплины представлены в книге, перейдем к играющему на органе человеку, символизирующему музыку, которая является предметом второй части. Далее идёт человек, производящий измерения с помощью креста с лежащими рядом квадрантом и компасом. Он представляет третью часть о землемерии. Человек, смотрящий на здание, обозначает четвертую об оптике. Художник у мольберта переносит нас к пятой части о художественных пропорциях и перспективе. Обстреливаемая из пушек часть крепости — это шестая о военном искусстве. Устройство для поднятия тяжестей, как одно из тех, что используются в строительстве,

2 Геомантия — искусство гадания, основанное на толковании отметок или рисунков, образующихся на земле после подбрасывания горсти камушков — *Прим. переводчика.*

обозначает седьмую часть о движении. Часы и циферблат относятся к восьмой части об измерении времени. Глобус — это девятая часть о космографии и географии. Астролог представляет десятый раздел об астрологии. И, наконец, щит с точками обозначает геомантию, которая разбирается в последней, одиннадцатой части книги.

Все эти науки (за исключением геомантии) можно классифицировать как витрувианские, то есть те, которые согласно первой книге трактата «Об архитектуре» Витрувия, должен знать зодчий, или те, что он описывает в следующих книгах — число и вычисления, музыка, землемерие, оптика, рисование и живопись, фортификация и военное искусство, движение и использующие его устройства, измерение времени, космография, астрология. Все одиннадцать дисциплин Фладда, кроме геомантии, Витрувий рассматривает, как подчиненные архитектуре, которую Фладд не упоминает.

Фладд, однако, следует не столько самому Витрувию (хотя ему без сомнения был знаком этот текст), сколько представлению витрувианских предметов в математическом «Предисловии» Ди. Он значительно расширяет разбор этих дисциплин у Ди и сопровождает его множеством иллюстраций в виде гравюр. «Техническая история макрокосма» поэтому

3. Роберт Фладд и Витрувий

намного больше «Предисловия» по объёму и богаче иллюстрирована. Иногда начинает казаться, что некоторые из этих расширений могли принадлежать Ди и взяты из текстов его неопубликованных рукописей, которые Фладд привел в своей работе без ссылки на источник. Идея использования некоторых иллюстраций была без сомнения взята из слов самого Ди. Например, говоря о живописи, Ди упоминает сочинение Дюрера о пропорциях. Фладд пошёл дальше и воспроизвел рисунки из книги Дюрера.

Фладд усвоил, что общей основой всех дисциплин является число. Это открылось ему из математического «Предисловия». Однако он не упоминает зодчество в списке предметов и не цитирует, как Ди, Витрувия о пропорциях, чтобы показать математическую связь всех наук с архитектурой. Но витрувианская теория ему без сомнения была знакома, ибо, как уже говорилось, вся его музыкальная философия макро– и микрокосма основана на пропорциях в терминах музыки.

Анализ «Технической истории макрокосма» Фладда с точки зрения продолжения и расширенного толкования им идей «Предисловия» Ди — довольно сложная задача. Представленная ниже попытка носит вынужденно неполный и выборочный характер и сделана с учётом общих задач этой книги.

Обезьяна (Илл. 4) указывает на книгу с числами, являющимися основой всех искусств. Витрувий говорил, что архитектор должен быть сведущ в математике, но чрезвычайно длинное представление Фладдом арифметики, алгебры, геометрии и их отношения к другим искусствам³ соотносится с отрывком из «Предисловия» Ди об этих дисциплинах и их связях. Предположение о том, что расширенное изложение Фладдом идей «Предисловия» о числе могло быть, вероятно, позаимствовано из неопубликованных математических сочинений Ди мы оставим для исследования будущим историкам математики.

Пропустим пока музыку, представленную на мнемоническом круге человеком, играющим на органе, к которой Фладд обращается сразу после общего обзора числа, и перейдем к человеку, измеряющему город. Витрувий говорил, что архитектор должен разбираться в землеустройстве; в «Предисловии» Ди есть параграф о геодезии; Фладд же в своей книге разворачивает эту науку в чрезвычайно длинный и богато иллюстрированный раздел.⁴

Значительному развитию искусства съемки местности способствовали труды талантливых сорат-

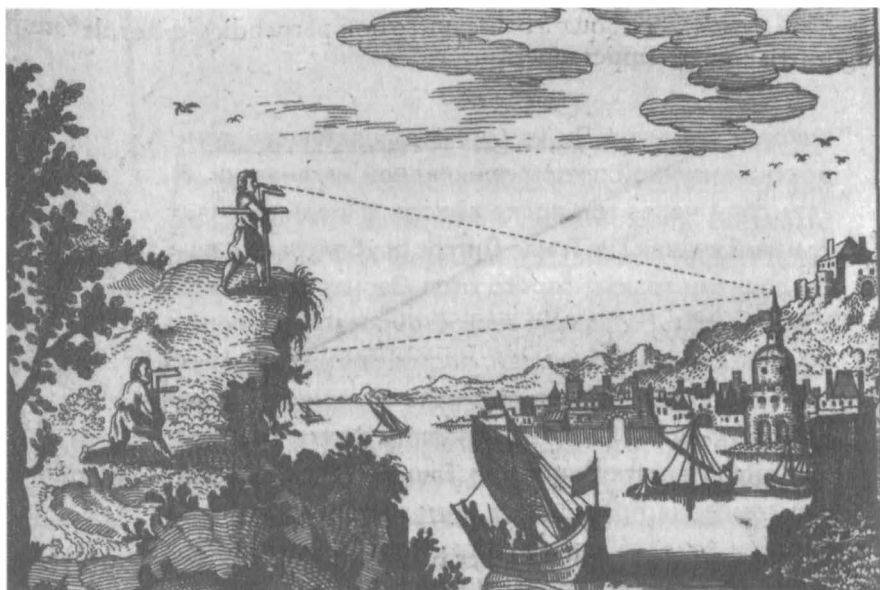
3 *Macrocosm* II, Pars I, pp. 5ff.

4 *Ibid.*, Pars III, pp. 261 ff.

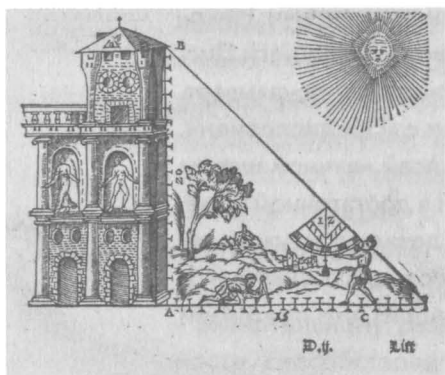
3. Роберт Фладд и Витрувий

ников и учеников Ди из бурно расцветавшей лондонской научной школы прикладной математики. В 1571 году, через год после выхода «Предисловия», близкий ученик Ди Томас Диггес опубликовал с добавлениями трактат своего отца Леонарда Диггеса «Pantometria».⁵ Издание иллюстрировано гравюрами с изображением людей, производящих измерения при помощи астрономического радиуса и квадрата (**Илл. 5b**). В предисловии к книге сказано, что она будет полезна для архитекторов. Фладд без сомнения пользовался этим изданием при написании раздела о землеустройстве, представленного человеком, производящим съёмку города (**Илл. 5a**), и дополненного множеством иллюстраций людей с измерительными инструментами. Некоторые из них очень похожи на рисунки из книги Диггеса. Это крайне интересно, поскольку показывает, что Фладд не только был знаком с «Предисловием», но и следил за деятельностью всей научной школы Ди. Я не являюсь специалистом в достаточной мере, чтобы обсуждать технические детали рассуждений Фладда о геодезии и поэтому отсылаю читателя к работе Евы Тэйлор, которая говорит, что претензии

5 О Леонарде и Томасе Диггесах и их сочинении о геодезии см. E. G. R. Taylor, *Mathematical Practitioners of Tudor and Stuart England*, pp. 166-167, 175.



(a)



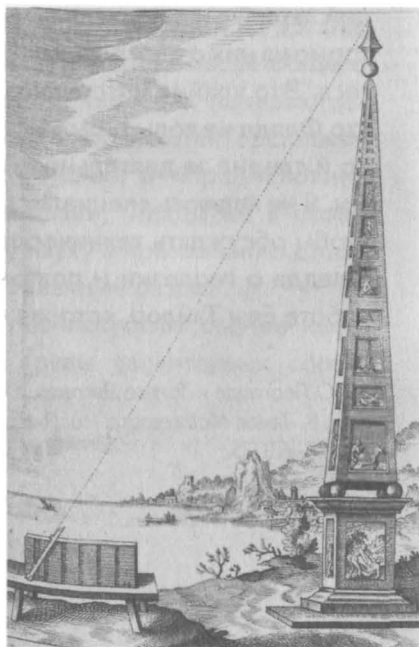
(b)

Илл. 5. Съёмка местности.

(a) и (c) Из Фладда.

(b) Из Леонарда

и Томаса Диггесов.



(c)

3. Роберт Фладд и Витрувий

Фладда на изобретение нового типа измерительно-го инструмента вполне оправданы.⁶

В следующих двух разделах об оптике и живописи (представленных на мнемоническом круге человеком, смотрящим на здание, и художником соответственно) Фладд снова предстаёт в роли учителя, который объясняет приёмы изображения перспективы и пропорций фигуры человека, так же, как он до этого объяснял приёмы измерений в разделе о землеустройстве.

Витрувий говорил, что архитектор должен иметь представление об оптике; Ди также упоминал оптику и перспективу в «Предисловии». Фладд же, как обычно, существенно разворачивает эти темы и снабжает их множеством иллюстраций.

Как и все другие, раздел об оптике⁷ предваряется соответствующей картинкой (**Илл. 6**). На ней изображён человек, смотрящий на скульптурную голову, и вид перспективы улицы. Далее читателю рассказывается о простейших приёмах рисования и демонстрируется несколько иллюстраций с примерами квадратной сетки. Это приспособление, изобретение которого приписывается Альберти и которое изображено в одной из книг Дюрера, по-

6 *Ibid.*, p. 175.

7 *Macrocosm* II, Pars IV, pp. 293ff.

TRACTATUS SECUNDI

P A R S IV.

Deoptica scientiā.

in

LIBROS QUATVOR DIVISA.



Оо 3

CON-

Илл. 6. Оптика. Из Фладда.

3. Роберт Фладд и Витрувий

могает художнику рисовать перспективу.⁸ Рисовальщик смотрел на вид или фигуру, которую собирался изобразить, через рамку, поделённую на квадраты сетью или другим материалом. Перед собой он держал лист бумаги, разделённый на такие же квадраты, и переносил на него то, что видел в рамке. Дюрер на своей иллюстрации изображает художника, смотрящего через квадратную сетку на уменьшенную в перспективе фигуру женщины и переносящего её на разлинованный в соответствующую клетку лист бумаги. На иллюстрациях Фладда сетка используется для изображения в перспективе зданий на фоне ландшафта (**Илл. 7а**). То есть его целью в этой главе был не только расширенный разбор оптики и перспективы как математических искусств, но и обучение рисованию перспективы с помощью сетки.

Следующий раздел «Об изобразительном искусстве»⁹ представлен иллюстрацией художника у мольберта, похожей на ту, что изображена на мнемоническом колесе, но не идентичной. Живопись и рисование входили в число витрувианских дисциплин; Ди писал об этих искусствах в «Предисло-

8 См. E. Panofsky, *The Codex Huyghens and Leonardo da Vinci's Art Theory*, London, Warburg Institute, 1940, pp. 92-93 and fig. 80.

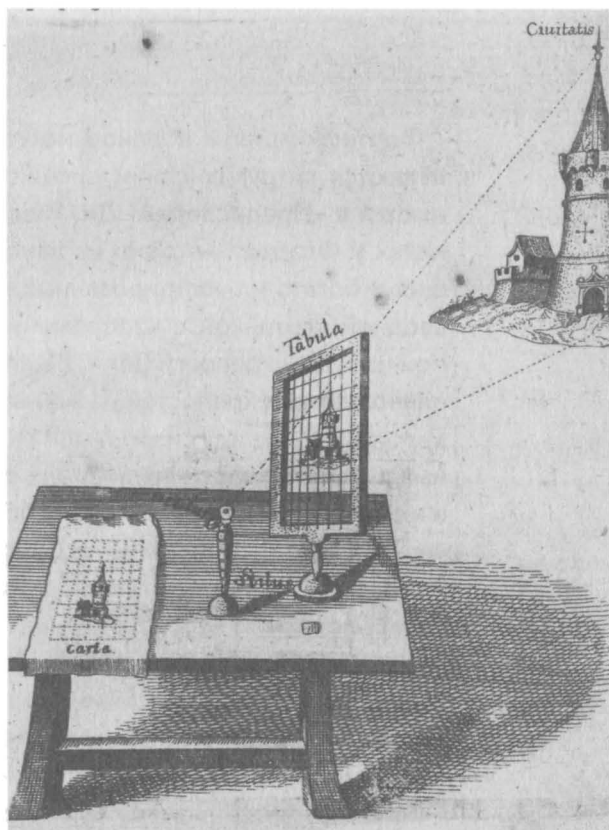
9 *Macrocosm II*, Pars V, pp. 317ff.

вии» и цитировал Дюрера и Помпония Гаурикуса. Фладд называет оба этих имени и сопровождает их иллюстрациями. Он приводит диаграмму из «Четырёх книг о человеческих пропорциях» Дюрера, изображающую фигуру человека целиком, а также изображения голов и стопы (**Илл. 7с**) из того же сочинения, демонстрирующие принципы пропорций. Так же как Фладд дополнил рассказ Ди о геодезии иллюстрациями из Диггеса, так же он снабдил его представление живописи иллюстрациями из Дюрера. И снова его цель здесь не просто показать, что живопись является математическим искусством, основанным на геометрических принципах, но и дать художникам практическое руководство механического толка. Одна из иллюстраций демонстрирует, как скопировать изображение сирены на разлиннованный лист. Другие воспроизводят примеры того, как рисовать глаза (**Илл. 7б**), из книги образцов Одоардо Фиалетти¹⁰ или головы из книги Ханса Себальда Бехама.¹¹ В целом, этот раздел можно охарактеризовать как книгу шаблонов для художника, похожую на одну из тех, что вошли в моду в начале XVII века.

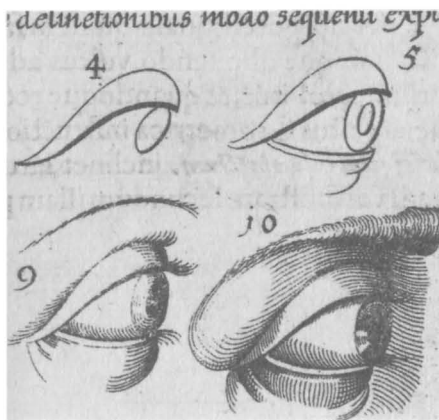
10 Odoardo Fialetti, *Il vero modo ed ordine per disegnar tutte le parti et membra del corpo humano*, Venice, 1608.

11 H. S. Beham, *Kunst und Lehrbuchlein*, Nuremberg, 1565. Эта книга значится в каталоге библиотеки Ди.

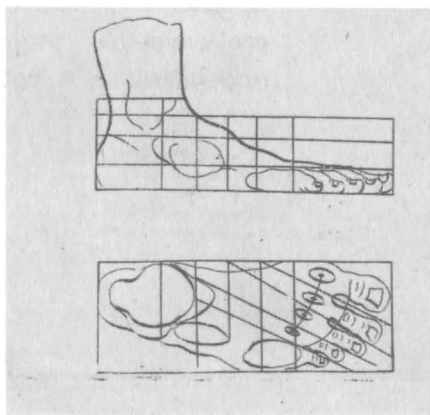
Илл. 7. Из Фладда.
(а) Сетка.
(б) Шаблоны
изображений глаз,
заимствованные
из книги образцов
Одоардо Фиалетти.
(с) Изображение
стопы,
заимствованное у
Дюрера.



(а)



(б)



(с)

Фортификация и военное искусство безусловно являются витрувианскими дисциплинами и упоминаются в «Предисловии» Ди. Раздел об этих предметах у Фладда¹² — один из наиболее впечатляющих и богато иллюстрированных во всей книге. За вводной картинкой с изображением обстреливаемой из пушек крепости (Илл. 8), следует множество планов других крепостей из разных городов и мест Европы. Там же идут изображения войск, построенных в математически правильных боевых порядках, и иллюстрации военных приспособлений от классических стенобитных орудий до современных пушек. В разделе о военном искусстве Фладд представляет осовремененную версию Витрувия. Приводимые им многочисленные планы крепостей являются современными ему ренессансными фортами с угловыми бастионами¹³ для противостояния артиллерийскому огню, а вооружение включает пушки.

Ввиду угрозы испанского вторжения наибольший интерес для правительства Елизаветы представляли те аспекты глубоких математических познаний Ди и его учеников, которые были связаны с развитием мореплавания и современных методов обороны.

¹² *Macrocosm* II, Pars VI, pp. 342ff.

¹³ См. J. R. Hale, 'The Development of the Bastion 1440-1534' in *Europe in the Middle Ages*, J. R. Hale and others, London, 1965, pp. 468ff.

TRACTATUS SECUNDI

PARS VI.
DE ARTE MILITARI.



Илл. 8. Фортификация и военное искусство. Из Фладда.

Артиллерийское дело было одной из специализаций Ди,¹⁴ и возникает вопрос, не взят ли приводимый Фладдом «справочник по артиллерии» из числа неопубликованных работ Ди.

Фортификация безусловно является одной из ветвей архитектуры, и, демонстрируя геометрическую основу планов укреплений, Фладд всячески стремился доказать её принадлежность к математическим искусствам. Кроме того, приводя столько иллюстраций с примерами фортов, он создал нечто вроде книги шаблонов по фортификации. В XVI-XVII веках было издано множество книг по строительству угловых крепостей.¹⁵ Изучив некоторое количество таких сочинений, я пришла к выводу, что раздел по военному искусству у Фладда выдержан в общем стиле подобных изданий. Мне, однако, не удалось отыскать хоть одно, в котором приводились бы иллюстрации ровно тех же фортов, что и у Фладда. Это наводит на мысль, что возможно ему удалось найти

14 Одним из его соратников был Уильям Борн, являвшийся крупным специалистом в этой области. См.: Johnson, *Astronomical Thought in Renaissance England*, p. 177. В каталоге библиотеки Ди значится экземпляр «Искусства стрельбы» (*Art of Shooting*) Борна (см. выше с. 36).

15 Вот несколько примеров таких изданий: G. Maggi, *Della fortificazione della citta*, Venice, 1583; Paul Ive, *The Practice of Fortification*, London, 1589; Bonaiuto Lorini, *Le fortificationi*, Venice, 1609.

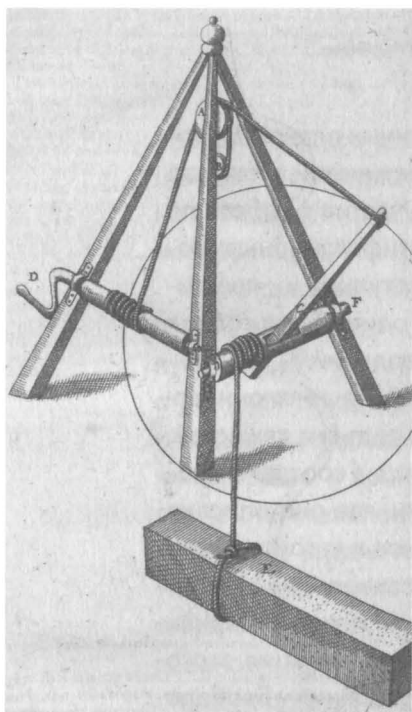
3. Роберт Фладд и Витрувий

какое-то собрание неопубликованных планов. В своей статье об архитекторах елизаветинской эпохи сэра Джон Саммерсон описывает их участие в работе по усилению и перепланировке фортификационных сооружений, одном из немногих доступных им практических поприщ, и упоминает, что один из них собрал большую коллекцию планов укреплений.¹⁶

Следующим за фортификацией на мнемоническом колесе идёт устройство для подъёма тяжестей. Другая его иллюстрация находится в соответствующем этой картинке разделе книги, где оно описано как приспособление, используемое в строительстве (**Илл. 9а**). Изначально этот механизм был описан у Витрувия¹⁷ и проиллюстрирован в комментариях Даниэле Барбаро (**Илл. 9d**). Реконструкция этого римского строительного приспособления у Барбаро выглядит довольно близко к изображению Фладда. И его появление в качестве символа раздела о механике, снабжённого множеством иллюстраций различного рода машин и механизмов, приводимых в движение шкивами (**Илл. 10а**), рычагами, винтами и т.д., свидетельствует о тесной связи текстов Фладда и Витрувия, чья десятая книга о движении посвящена

16 Sir John Summerson, 'Three Elizabethan Architects', *Bulletin of the John Rylands Library*, XL (1957), p. 208.

17 Book X, chapter 2.



(a)



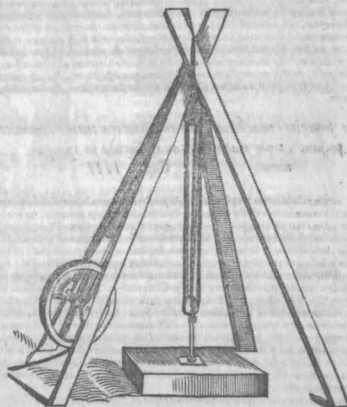
(c)



(b)

vitalibus in mentione eiusdem symptomi dispositio videtur, ceterum non sine ratione duo haec nomina Virgilio posita sunt, nam particula ille apertior est, rem innuunt considerandum.

Trocheta cum sympase.



Aliud machina tractoria genus.

Cap. V.

Si & aliud genus machinae facti artificiosum, et ad usum celeritatis expediret: sed in dato opere non est necessitas eadem. Et si alio tempore, non videtur: & diffinitio

(d)

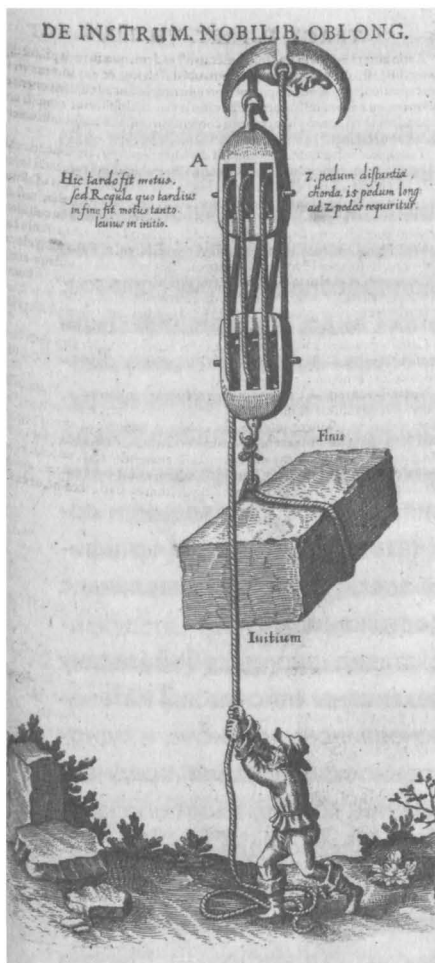
Илл. 9.

(a) Строительный механизм.

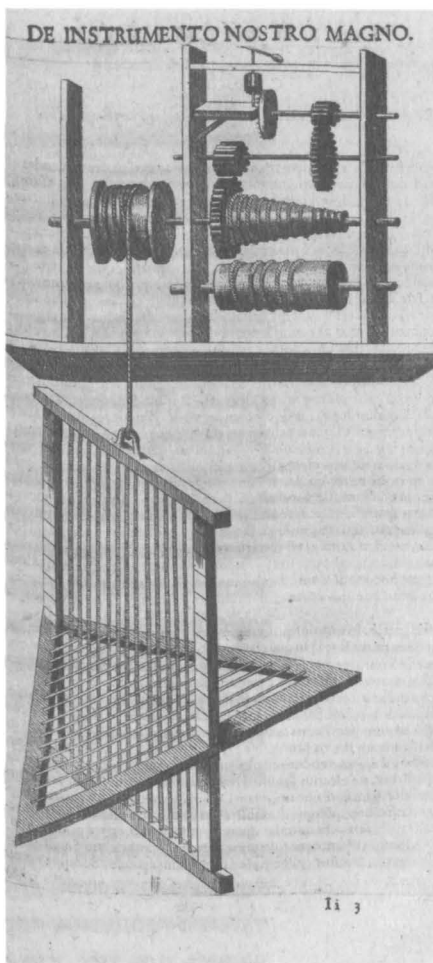
(b) Механическая поющая птица.

(c) Приспособление для имитации грома. Из Фладда.

(d) Строительный механизм. Из Даниэле Барбаро.



(a)



(b)

Илл. 10. Из Фладда.

(a) Шкив.

(b) Музыкальная машина.

именно такой технике. В своём «Предисловии» Ди также следует этой книге, делая замечания о «менадрии» или перемещении тяжестей, «трокликке» или использовании колёс, «гидрагогии» или искусстве перекачивания и контролирования водных потоков. Все эти технологии, в том виде, в каком они были известны в античности, вошли в десятую книгу Витрувия. И, представляя раздел о механизмах витрувианским строительным приспособлением, Фладд показывает, что его механика, как и механика Ди, происходит из Витрувия, хотя и с добавлением современных элементов (как и в случае с фортификацией, идеи Витрувия здесь были представлены с учётом современных достижений).

Как обычно, Фладд ставил перед собой задачу показать, что все эти механизмы относятся к математическому искусству, основанному на числе, и одновременно дать расширенное толкование предмета со множеством иллюстраций, создав, таким образом, руководство по механике, полезное для всех, кто интересовался этой дисциплиной (так же, как его трактаты по геодезии, перспективе, живописи предназначались для тех, кто практиковал эти науки). Многие из своих иллюстраций он, конечно, брал из доступных ему книг по механике. Следовало бы проследить его источники, но сделать это должен специалист

3. Роберт Фладд и Витрувий

по истории техники, коим я не являюсь. Не в моей компетенции и судить о новизне или оригинальности механики Фладда, но я позволю себе напомнить, что в 1648 году Джон Уилкинз ещё ссылался на Ди и Фладда как на авторитетов в области «математической магии или чудес, которые могут быть представлены с помощью механической геометрии»,¹⁸ что должно было свидетельствовать об актуальности трактата Фладда до середины XVII века.

На последних страницах раздела «о движении» мы оказываемся в области того, что Ди назвал бы «тавматургией», хотя сам Фладд не использовал его терминологию для разновидностей механических искусств. Театральные механизмы включены Витрувием в эту сферу, как часть компетенции архитектора.¹⁹ И так же, как театральные спецэффекты были

18 John Wilkins, *Mathematicall Magick, or The Wonders, that may be performed by Mechanicall Geometry*, London, 1648, pp. 112 (ссылка на «Предисловие» Ди), 163, 264 (ссылки на Фладда). Присутствие Фладда в работе Уилкинза не ограничивалось прямым упоминанием его имени на указанных страницах. Описание Уилкинзом шкивов, рычагов, колёс, винтов и пр. следует витрувианской механике в традиции, развитой Ди и Фладдом.

19 Во вступительном слове к десятой книге (посвящённой движению и механизмам) Витрувий заявляет, что расположение зрительных мест и создание механизмов для публичных представлений и театральных постановок относится к сфере деятельности архитектора.

связаны с «тавматургией» Ди, которую он использовал при создании своего летающего скарабея, такой же театральный подтекст присутствует и в сочинении Фладда.

Кому, кроме театрального постановщика, было бы интересно узнать о способах имитации грома или грохота пушек? Этого можно достичь посредством кипячения воды в специальном сосуде (Илл. 9с), объясняет Фладд.²⁰ Кому, кроме постановщика, было бы интересно услышать о том, как представлять огненные жертвоприношения на алтаре со скрытым устройством огней? Или об удобном изобретении для изображения горящей Трои и подожжённого Нероном Рима?²¹ Герон Александрийский, по словам Фладда, знал, как сделать так, чтобы дверь открывалась сама собой, когда никого за ней нет. Но Фладд заявляет, что нашёл способ, как это сделать лучше.²² Кому, кроме постановщика какой-нибудь напряжённой сцены, нужна волшебным образом открывающаяся дверь?

Фладд внимательно изучил рисунки пневматических и прочих приспособлений для описанного Героном автомата, и некоторые из его картинок, на-

20 *Macrocosm* II, Pars VII, pp. 490-491.

21 *Ibid.*, p. 477.

22 *Ibid.*, p. 489.

3. Роберт Фладд и Витрувий

пример, та, что изображает механическую поющую птицу (Илл. 9b), основаны на иллюстрированных изданиях сочинений Герона. Кроме механической птицы он приводит и другие устройства, использующие песок или воду для вращения колёс, посредством которых создаются необычные эффекты, вроде шагающих людей или преследующих оленя охотников. Механическая музыка может воспроизводиться различными вариациями водяного органа²³ (описанного Витрувием²⁴). И Фладд придумал машину, *Nostra machina spiritalis*, которая, вращаясь, показывает семь различных сторон, представляющих семь планет.²⁵ Эта машина, похоже, работала по тому же принципу, что и вращающаяся сцена.

В этом разделе Фладд раскрыл себя как человека театра. Герметический механик должен был быть крайне полезным человеком за кулисами. Ученик Ди легко нашёл бы своё место в театре. Эта театральная сторона витрувианских технологий стала во времена Фладда развиваться в новых и более сложных направлениях. И здесь необходимо вспомнить, что Иниго Джонс начал создавать свои сложные сценические эффекты для театра масок при дворе Якова I

23 *Ibid.*, p. 483.

24 Book X, chapter 8.

25 *Macrocosm* II, Pars VII, pp. 492ff.

в 1605 году, и ко времени выхода книги Фладда, его деятельность была в самом разгаре. Интерес Фладда к изображению перспективы с использованием квадратной сетки, а также (возможное) создание им прообраза вращающейся сцены без сомнения следует рассматривать в тесной связи с появлением и развитием театра масок начала эпохи Стюартов.

Я не буду сильно углубляться в разбор следующих трёх картинок мнемонического колеса. Вкратце, это измерение времени посредством часов и циферблатов,²⁶ идущее сразу после символизирующего механику и технику строительного механизма, космография и астрономия,²⁷ представленные глобусом и картой, и, наконец, астрология в виде диаграммы гороскопа.²⁸ Все эти предметы относятся к числу витрувианских дисциплин, описываются в «Предисловии» Ди и подробно разбираются Фладдом в качестве математических искусств с составлением развёрнутого практического руководства.

Следующее деление мнемонического круга подводит нас к геомантии,²⁹ предмету, не упоминаемому ни Витрувием, ни Ди, и представленному в виде щита с точками. Его присутствие среди витрувиан-

26 *Ibid.*, Pars VIII, pp.502ff.

27 *Ibid.*, Pars IX, pp. 529ff.

28 *Ibid.*, Pars X, pp. 558ff.

29 *Ibid.*, Pars XI, pp. 715ff.

3. Роберт Фладд и Витрувий

ских дисциплин вносит стойкий магический привкус в изучение Фладдом всех указанных выше наук. Геомантия любопытна ещё и тем, что она присутствует также и в томе о микрокосме, где её можно увидеть на таком же мнемоническом круге, представляющем предметы «технической истории микрокосма» (Илл. 17). Кроме неё в оба тома попала только астрология. Геомантия, конечно, близко связана с астрологией. Об увлечении Фладда геомантией можно прочесть в исследовании Курта Йостена.³⁰

Остановимся здесь на секунду и попытаемся суммировать всё, что мы выяснили из предыдущего (очень неполного) анализа «технической истории макрокосма» Фладда. Двигаясь от одной дисциплины к другой, мы касались обширных пластов ренессансной культуры, легко, как Леонардо да Винчи, переходили от искусства к науке, от пропорций к механизмам и увидели, что все эти предметы объединяет вместе Витрувий, в том виде, как его представлял Ди, то есть как кладезь мастерства и источник математических искусств. И, как показывает нам указкой обезьяна, всех их объединяет число — число в том возвышенном абстрактном

30 C. H. 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*, XVII (1964), pp. 327-335.

SECTIO SECUNDA,

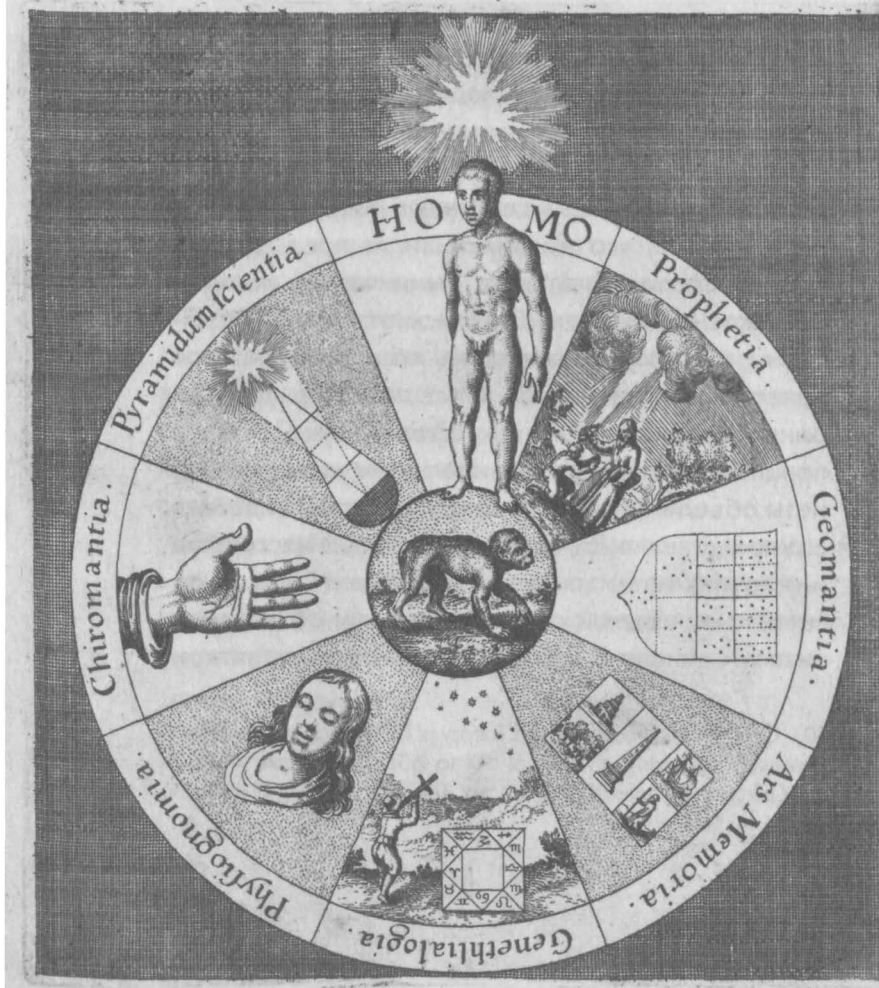
Det Technica Microcosmi historia,

172

Portiones VII. divisa.

AUTHORE

ROBERTO FLUD aliàs de FLUCTIBUS
Armigero & in Medicina Doctore Oxoniensi.

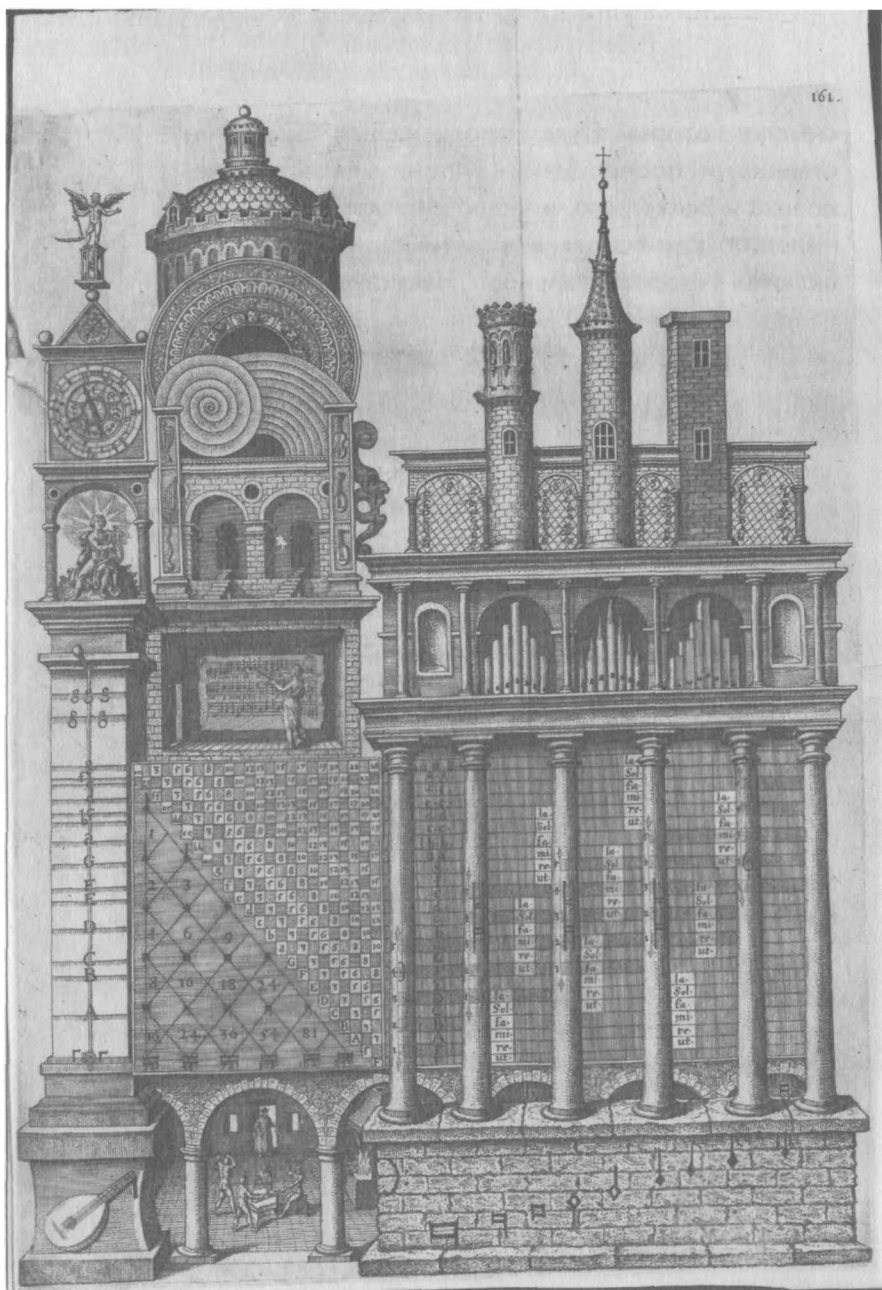


Илл. 17. Титульный лист технической истории микрокосма Фладда.

3. Роберт Фладд и Витрувий

смысле, который Лука Пачоли назвал бы «божественными пропорциями», пронизывающими человека и Вселенную, и число в практическом применении, как основа всех прикладных искусств, включая изобразительное. Несмотря на более позднюю, вторичную и механистическую природу «книги шаблонов», через которую Фладд объясняет живопись, или его упрощённо-механическое и скучное изложение способов изображения перспективы, очевидно, что в сознании этого выходца из Уэльса начала XVII века, данные темы всё так же интегрированы с философско-религиозной основой, как и в умах его предшественников из итальянского Ренессанса.

Но для Витрувия все эти науки призваны были служить архитектуре, являвшейся главным предметом его книги. Ди знал, от кого берут начало основы теории пропорций в макро– и микрокосме и отсылал своих читателей «посмотреть у Витрувия», чтобы обнаружить их там. Фладд без сомнения был знаком и с Витрувием, и с «Предисловием» Ди, и, более того, как вкратце было указано в начале этой главы, вся его музыкальная философия макро– и микрокосма, вся его история этих двух миров проникнута их аналогией, выраженной в терминах музыкальных пропорций.



Илл. 11. Храм Музыки.

3. Роберт Фладд и Витрувий

Это напоминает нам о том, что мы пропустили один из предметов «технической истории макрокосма», присутствующий и у Витрувия, и у Ди, и являющийся наиболее важным из всех для Фладда, а именно музыку. Раздел о музыке идёт вторым после вводного раздела о числе.³¹ На мнемоническом колесе, слева от чисел, на которые указывает обезьяна, представляя первый раздел книги, изображён человек, играющий на органе, что символизирует второй раздел о музыке. Эта часть открывается огромной раскладной гравюрой с одной из самых удивительных иллюстраций во всем сочинении. На ней изображено фантастическое здание под названием «Храм Музыки» (Илл. 11).

Это здание является прежде всего системой памяти для запоминания всех частей следующего далее изложения его музыкальной теории. П. Дж. Амман, исследовавший музыкальную теорию Фладда,³² находил её «устаревшей по отношению к другим музыкальным трактатам того времени, но оригинальной в представлении самого предмета».³³ Дело в том, что Фладд и здесь пытался быть универсальным человеком Ренессанса. Его рассказ о музыке стоит в ряду

31 *Macrocosm II, Pars II*, pp. 159ff.

32 'The Musical Theory and Philosophy of Robert Fludd', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXX (1967), pp. 198-227.

33 *Article cited*, p. 206.

таких же повествований о геодезии, живописи, механике, хотя несомненно этот раздел был для него наиболее важным и всеобъемлющим.

Символический смысл Храма объясняется Фладдом в описании, которое следует сразу за картинкой: *«Представим себе, что этот Храм Музыки стоит на вершине горы Парнас, вместилище муз, украшенном вечнозелёными цветущими рощами и лугами, питаемом кристально чистыми, ласково убаюкивающими своим журчанием источниками, наполненным птицами, в чьём пении слышатся звуки различных симфоний. Им вторят нимфы вокруг храма, наученные Сильваном сатиры в рощах и пастухи в полях под предводительством своего бога Пана. Среди всего этого великолепия стоит вызывающий всеобщее восхищение божественный дар Аполлона, от которого во все стороны посредством тайн гармонии и симфонии распространяется умиротворение и созвучие, соединяющее вместе все созвучия небес и стихии. И вся Вселенная погибнет и превратится в ничто в непримиримом диссонансе, если эти созвучия ослабнут или нарушатся».*³⁴

Таким образом, Аполлон с лирой, скульптуру которого мы видим на фасаде, символизирует музыку в космическом, философском и поэтическом смыс-

34 *Macrocosm II, Pars II, pp. 161-162.*

3. Роберт Фладд и Витрувий

лах. Верховным божеством Храма, говорит Фладд, является Конкордия. В нише на верхнем уровне изображена его хранительница или жрица муза Талия, указывающая на музыкальное произведение. На нижнем уровне расположен сводчатый проём, сквозь который можно наблюдать небольшую сценку. Кузнецы стучат молотами в мастерской, а из двери с обратной стороны здания таинственно входит фигура, держащая угольник. Это, как объясняет Фладд,³⁵ Пифагор, изображённый в момент открытия им музыкальных пропорций и созвучий из звуков бьющих по наковальне молотов.

Музыка здесь предстаёт одновременно как базовая космическая сущность и как математическое искусство, основанное на пропорциях; и Храм Музыки являет собой удивительный пример мнемонико-символической основы фладдовской мысли, которая делала столь важным для него подробное иллюстрирование своих сочинений и представление своих доводов именно в такой форме.

Раздел о музыке, выделенный и подчеркнутый ввиду его важности для музыкальной философии Фладда в целом, тем не менее, вписывается в общий план технической истории. Он представляет теорию этого предмета как математическое искусство,

35 *Ibid.*, pp. 162-163.

связанное, как и все остальные дисциплины, в своей основе с числом, и даёт иллюстрированную информацию о практических применениях искусства.

Сильный практический уклон Фладда наиболее отчётливо проявляется в главах о музыкальных инструментах — струнных, духовых и ударных. Но удивительнее всего выглядит то, как он применяет свои навыки в механике для изобретения музыкальных машин. Фладд заявляет, что изобрёл новые инструменты и музыкальные механизмы, как, например, удивительного вида устройство, подписанное «Наш новый большой инструмент»³⁶ (Илл. 10b). Раздел о музыкальных инструментах и изобретениях подробно проиллюстрирован. И в контексте всего богатого художественного оформления книги эти иллюстрации важны для понимания того, что универсальный человек Фладд мог заниматься одновременно съёмкой местности, рисованием перспективы, механикой, машинами и созданием музыки.

Музыка, вероятно, была самой сильной стороной Фладда. Он интересовался пением и упоминает, что пользовался для этого нотными записями монаха Роберта Бранхэма.³⁷ Возможно также, что он и сам умел играть на представленных в его книге

36 *Ibid.*, pp. 145ff.

37 *Ibid.*, p. 192.

3. Роберт Фладд и Витрувий

инструментах. Как музыкальный советник, Фладд, вероятно, был востребован у театральных постановщиков и при дворах монархов. В другом своём сочинении он пишет, что его изобретения были хорошо приняты придворными музыкантами английского короля.³⁸

Есть ещё один очень важный момент, касающийся символизма Храма Музыки применительно к музыкальной теории. Самыми примечательными элементами храма являются расположенные под куполом большие спирали и две двери под ними. В подписи к гравюре Фладд так объясняет их значение: *«Посмотрите внимательно на вращение спиралей в самой большой башне. Оно символизирует движение воздуха при звуке голоса. Две двери обозначают уши или органы слуха, без которых нельзя услышать льющиеся звуки и кроме которых не существует других входов в храм».*³⁹

Всё это без сомнения (и этот момент не был замечен Амманом) является визуальным представлением идей Витрувия об акустике в театре, о волнообразных движениях воздуха, передающих голос, исходя из которых «древние архитекторы, идя по стопам природы», изучали, как рождается голос и восхо-

38 Fludd, *Clavis philosophiae*, Frankfort, 1633, p. 29.

39 *Macrocosm II*, Pars II, p. 162.

дит по рядам зрительских мест в театре.⁴⁰ Витрувианство Фладда выражается не только в отношении к музыке, как витрувианскому предмету, но также и в представлении этого своего отношения в том же контексте, как и у Витрувия. Ведь изложение музыкальной теории у последнего идёт в связи с его рассуждениями о театре и о «звуковых сосудах», усиливающих голоса актёров.⁴¹

Музыкальная теория Витрувия основана на идеях Аристоксена, философа, следовавшего рационалистической аристотелевой, а вовсе не платоно-пифагорейской традиции. С другой стороны, предложенный Витрувием план театра, основанный на зодиакальных конфигурациях,⁴² представляет собой идею космической музыки, или, как он говорит, *musica convenientia astrorum*,⁴³ что соответствует традиционным понятиям о *musica mundana* и *musica humana*, восходящим к Боэцию. Ренессансная мысль

40 Vitruvius, Book V, chapter 3; см. далее на с. 249.

41 Vitruvius, Book V, chapters 4, 5; см. далее на с. 249-250.

42 См. далее на с. 252-256.

43 См. далее прим. 9 на с. 253. Ренессансный комментатор Витрувия Филандер, дойдя до музыкальной теории, не упоминает Аристоксена и приводит чисто астрологическую интерпретацию музыки, рассматривая *musica convenientia astrorum* Витрувия как бы в отрыве от всего. Для ренессансных теоретиков было характерно не замечать связи Витрувия с Аристоксеном, который не вписывался в их систему взглядов.

3. Роберт Фладд и Витрувий

развила эту сторону музыкальной традиции, включив в неё связь между музыкальной пропорцией и космологической, как это делал Витрувий в своём театральном плане, основанном на *musica convenientia astrorum*. Фладд, так же, как и Франческо Джорджи, находится целиком в рамках этой традиции.

Как мы уже видели, Ди повторил рассказ Витрувия о «звуковых сосудах», размещённых под лестницами в театрах и организованных «соответственно музыкальным согласиям или созвучиям: по квартам, квинтам и октавам».⁴⁴ Это единственная ссылка на античное здание в «Предисловии» Ди. Присутствующая же в Храме Музыки аллюзия на голоса, поднимающиеся по звуковым спиралям в театре, есть единственная отсылка к античному зданию в технической истории Фладда.

Мы спрашивали, почему Фладд не включил в техническую историю архитектуру. В качестве ответа можно предположить, что Храм Музыки представляет архитектуру, или музыку как архитектуру. Все ренессансные теоретики подчеркивают связь, а на самом деле тождество, музыкальной и архитектурной пропорций.⁴⁵

44 См. выше на с. 65 и далее на с. 410.

45 См. Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, pp. 103ff.

Изображённое Фладдом здание безусловно не является театром и не имеет звуковых сосудов. Нельзя его назвать и в строгом смысле неоклассическим, ибо в представленном нагромождении стилей классические колонны не вяжутся с готическими элементами. Оно не похоже ни на одно реально существующее здание, хотя, вероятно, и несёт в себе что-то от архитектурной эксцентрики яковинской эпохи. Это архитектурная фантазия, придуманная и, возможно, нарисованная Фладдом⁴⁶ как символическое выражение его музыкальной теории, которую он излагает на последующих страницах. Но меня впечатляет сам факт того, что Фладд облакает музыку в архитектурную форму, подразумевающую понимание связи архитектурной и музыкальной пропорций. И хотя это не театр, древний или современный, некоторые из его основных элементов были без сомнения навеяны отрывками из Витрувия об античном театре и его музыкальной выразительности. И вот, замороженные и заинтригованные, мы смотрим на него и замечаем купол со светочем, круг ангельского хора под ним, крупные спирали, несущие звук к органам слуха. А та большая маска на стене, не относится ли она к Талии, музе комедии, намекая собой на театр? А внизу расположен зал, протянувшийся до проти-

46 См. далее с. 170.

3. Роберт Фладд и Витрувий

воположной стороны здания, из которой входит Пифагор и слышит загадочные звуки.

Что бы мы не думали о теории музыки Фладда или о необычной архитектуре Храма, это изображение без сомнения является внушительным символическим выражением образа мыслей музыкального философа, чей взгляд на Человека и Вселенную, на макро– и микрокосм находит наилучшее выражение в терминах музыки.

В этой главе мы попытались представить Роберта Фладда с неизвестной ранее стороны. И хотя, как и в случае с Ди, историки науки начинают проявлять к нему всё больший интерес, и он уже перестаёт быть для них всего лишь ненормальной и смутной фигурой, по-прежнему нет чёткого понимания того, что в одном из аспектов своей мысли Фладд принадлежал к математической, технологической и витрувианской традиции, инициированной Джоном Ди. И как я уже предполагала ранее, возможно даже, что он имел доступ к бумагам Ди. Известно, что эти бумаги были рассеяны и собирались потом его сыном в начале XVII века.⁴⁷ Часть из них попала в руки сэра Роберта Коттона, который был знаком с Фладдом.

47 См. письмо сэра Томаса Брауни к Элиасу Эшмолу, процитированное в работе С. Н. Josten, *Elias Ashmole*, Oxford, 1966, IV, pp. 1371-1372.

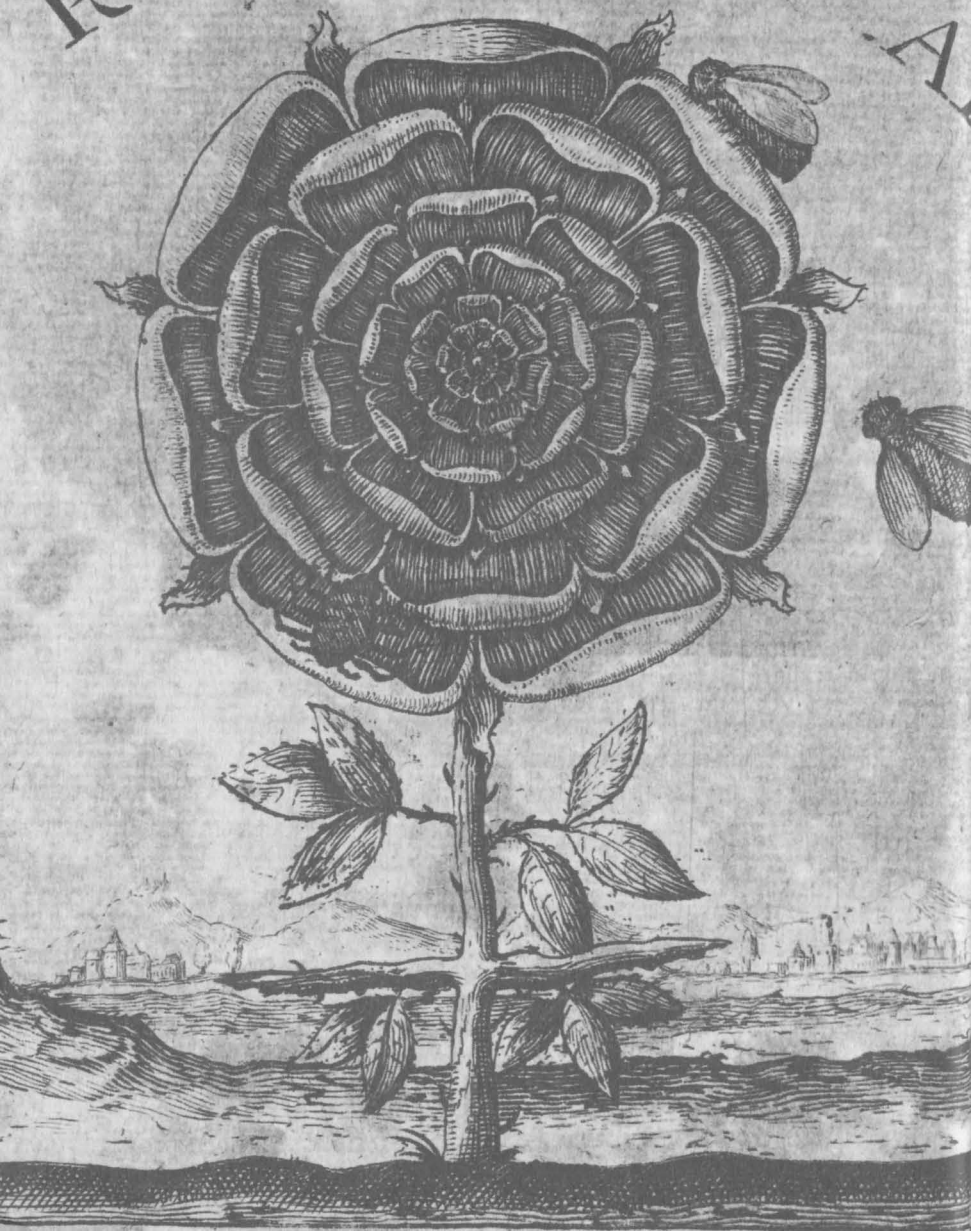
Среди перечисляемых Ди названий своих неопубликованных работ есть, например, «*Trochlica inventa mea*», указывающее на некий трактат о колёсных механизмах (возможно, развивающий его заметки на эту тему из «Предисловия»), и «*De perspectiva illa, qua peritissimi utuntur Pictores*» — утерянное сочинение об использовании перспективы в живописи.⁴⁸ Некоторые из названий не дошедших до нас мистических работ Ди кажутся мне чрезвычайно близкими к образу мыслей Фладда. Однако исследование проблемы зависимости Фладда от Ди во многих отношениях требует отдельной книги, и здесь я ограничусь лишь постановкой вопроса.

Подводя итог предварительных исследований в этой главе (предварительных в смысле надежды на то, что другие поведут их значительно дальше), можно сказать, что в Англии существовала продолжительная традиция витрувианского влияния, проявившаяся в творчестве Джона Ди и Роберта Фладда, и что эта традиция связана с технологическим развитием и в особенности с технологиями, необходимыми для развития театрального искусства.

48 *Compendious Rehearsall*, in *Autobiographical Tracts*, ed. Crossley, p. 75.

ROSA MEL


A



Роберт Фладд и эпоха Якова I

Роберт Фладд, как и Джон Ди, долгое время оставался непризнанным современными учёными. Но, в отличие от Ди, он оставил после себя большое количество опубликованных работ. Эти труды хотя и содержат ценную информацию о нём самом, его эпохе и её научной мысли, всё же представляют автора в довольно таинственном свете. В 1662 году Томас Фуллер так охарактеризовал творчество Фладда:

«Он написал множество великих и загадочных книг на латыни. Некоторые из них свидетельствуют о присущем ему милосердии, ибо скрывают высокие материи за тёмным языком, дабы их блеск не ослепил

 *Dat rosa mel aribus: «Роза дает мед пчелиный». Символ розы с титульного листа работы Роберта Фладда «Summum Bonum», 1629 г.*

способность читателя к пониманию ... Англичан его работы должны были восхищать и удивлять своей ловкостью, французы же и другие иностранцы должны были их понимать и использовать. Но это не потому, что я считаю их более разумными, чем соотечественников, а потому что они более пытливы в таких вопросах. Правда состоит в том, что здесь, дома, его книги воспринимают как кристаллы, за границей же как драгоценные камни».¹

Таким загадочным образом Фуллер намекает на тот бросающийся в глаза факт биографии Фладда, что его работы печатались за границей, а его музыкальная философия играла заметную роль в континентальной полемике, включавшей таких известных личностей как Марен Мерсенн и Иоганн Кеплер. При этом на родине книги Фладда до сих пор мало изучены теми, кто занимается религией, философией, наукой или литературой яковинской эпохи (хотя и появилось много признаков растущего интереса).

И хотя я дала этой главе очень широкое название, необходимо подчеркнуть, что здесь представлена лишь очень ограниченная попытка осветить столь обширный предмет. Глава в основном будет посвящена истории создания и публикации томов *Макро-*

¹ Thomas Fuller, *The Worthies of England*, ed. John Freeman, London, 1952, p. 281.

4. Роберт Фладд и эпоха Якова I

косма и *Микрокосма*, хотя связанные с этим вопросы затрагивают множество аспектов жизни и деятельности их выдающегося автора.

Опубликованные один за другим в 1617, 1618 (*Макрокосм*) и 1619 (*Микрокосм*) годах объёмные тома фладдовской истории не могли быть написаны в один момент. Очевидно, что он работал над ними долгие годы. И действительно, здесь и там в своём сочинении Фладд рассказывает о периодах жизни, когда задумал или написал тот или иной материал. Так, рассуждая об астрологии в «технической истории макрокосма», он в качестве полезной стороны этой науки называет её способность помочь найти вора. И, как пример, приводит следующий случай.

Когда он учился в Оксфорде, его наставник, доктор богословия по имени Перинус, пришёл к нему в комнату и сказал, что его обокрали. Он спросил Фладда, может ли тот установить вора с помощью «моей астрологии». Сопоставив время, положение планет и знаков, Фладд посредством астрологии смог, как он утверждает, найти злоумышленника и вернуть деньги. Этот случай произошёл в колледже Святого Иоанна, «когда я был настолько поглощён своим трактатом о музыке, что целую неделю почти не выходил из комнаты».²

2 *Macrocosm* II, Pars X, p. 702; cf. Amman, *article cited*, p. 205.

И сколь бы ни было интересно узнать подробности того, как астрология может найти вора, это не главный момент истории, на котором я хочу остановиться. Главным является то, что Фладд писал свой трактат о музыке в комнате колледжа Святого Иоанна, из которой почти не выходил неделю. По словам историографа колледжа Уильяма Костена Роберт Фладд «прибыл на Михайлов день в 1592 году, жил в комнате под новой библиотекой и покинул колледж на Благовещение в 1600 году».³

Таким образом, указанный случай, во время которого Фладд писал сочинение о музыке, произошёл между 1592 и 1600 годами. Что касается личности наставника, попросившего астрологической помощи для возврата похищенных денег, то можно предположить, что это был доктор Джон Перрин, священник колледжа и королевский профессор греческого языка, участвовавший в переводе Библии короля Якова.⁴

Под «трактатом о музыке», над которым он не позднее 1600 года работал в колледже Святого Иоанна, Фладд мог иметь в виду свою музыкальную философию вообще, хотя более вероятно, что это

3 W. C. Costin, *The History of St. John's College Oxford 1598-1600*, Oxford, 1958, p. 58.

4 *Ibid.*, p. 25.

4. Роберт Фладд и эпоха Якова I

был раздел о музыке «технической истории макрокосма», проиллюстрированный Храмом Музыки, который мы разбирали в предыдущей главе. Это даёт нам пищу для размышлений. Трактат, опубликованный лишь в 1618 году в Германии, мог быть сочинён в Оксфорде до 1600 г.

В конце XVI — начале XVII вв. колледж Святого Иоанна был центром англиканского движения Высокой церкви, возглавляемого Уильямом Лодом,⁵ который находился там в одно время с Фладдом. Важной стороной этого религиозного течения являлось введение, или, вернее, возвращение музыки в богослужение. Лод хорошо разбирался в органах,⁶ а его друг, сэр Уильям Пэдди, большой подвижник этого учебного заведения, глубоко интересовавшийся музыкой, подарил орган колледжу.⁷ Фладд по-видимому был достаточно хорошо знаком с Пэдди, раз посчитал возможным посвятить ему одну из своих работ. А две из имеющихся в библиотеке колледжа работ Фладда были переданы в неё Пэдди.⁸

5 Hugh Trevor-Roper, *Archbishop Laud*, London, 1962 (second edition), pp. 52ff.

6 *Ibid.*, p. 126.

7 О дружбе Пэдди и Лода см. Costin., p. 29; Trevor-Roper, p. 34.

8 Фладд сам подарил колледжу экземпляры своих Макрокосма, Микрокосма и некоторых других работ. В 1634 г. (после смерти Фладда) сэр Уильям Пэдди передал в библиотеку ещё два тома,

Взгляд на человека у органа, представляющего музыку на диаграмме предметов «технической истории макрокосма» (Илл. 4), или на органные трубы Храма Музыки (Илл. 11), наводит на интересную мысль о том, что Фладд был глубоко погружен в свои музыкальные изыскания в комнате колледжа Святого Иоанна именно в годы широкого развития движения Высокой церкви за возвращение музыки в литургию, одним из главных центров которого был колледж.

Покинув колледж в 1600 г., Фладд отправился за границу и «путешествовал по Франции, Испании, Италии и Германии».⁹ В разделе о геомантии в Макрокосме он пишет:

*«В предпоследний год царствования славной королевы Англии (чья слава никогда не померкнет) я был вынужден провести всю зиму в городе Авиньоне».*¹⁰

Это была зима 1601-1602 годов, и Фладд застрял в Авиньоне из-за снега на горных перевалах. Всё своё время там он, по его словам, проводил в компании молодых людей, бывших учеников иезуитов, с ко-

очевидно, чтобы там был полный комплект. Имена дарителей и даты указаны на книгах, и я хочу выразить благодарность хранителю библиотеки колледжа Святого Иоанна за позволение изучить их.

9 *Macrocosm II, Pars I, p. 3* (обращение к читателю).

10 *Ibid., Pars XI, p. 717*; цит. по переводу на английский К. Йостена (С. Н. Josten) в статье 'Robert Fludd's Theory of Geomancy', p. 332.

4. Роберт Фладд и эпоха Якова I

торами часто обсуждал различные философские предметы, включая геомантию. Слухи об этом вызвали недовольство иезуитов, но советник папского нунция вступился за него, заметив:

«Есть ли в Италии хоть один кардинал, кто не прибежал бы к астрологии и геомантии для толкования своего рождения?»

Иезуиты помирились с Фладдом и пригласили его нанести им визит, но ему надо было ехать, чтобы попасть в Марсель к герцогу де Гизу (Карлу Лотарингскому, четвёртому герцогу де Гизу) и его брату Франсуа, пригласившим его для обучения их «математическим наукам».¹¹ О проведённом на юге периоде он также упоминает в *Макрокосме* в начале повествования об искусстве памяти, говоря, что совершенствовался в этой практике во время пребывания в Авиньоне, откуда затем отправился в Марсель, чтобы обучать герцога де Гиза и его брата.¹² В обращении к читателю, предворяющем «техническую историю макрокосма», есть ещё одно упоминание французских кругов. В нём он говорит, что написал раздел по арифметике в этом томе для герцога де Гиза, а по геометрии, перспективе и военно-

11 *Macrocosm II*, Pars XI, pp. 717-720; весь приведенный здесь автобиографический отрывок был переведён на английский К. Йостеном (С. Н. Josten, *article cited*, pp. 332-335).

12 *Microcosm II*, p. 48; см. также Ф. Йейтс. *Искусство памяти*. С. 412.

му искусству для его брата. Раздел по музыке, как и искусство памяти, был написан для некоего маркиза де Оризона, виконта де Кадене. А космография сочинена в Англии при королеве Елизавете.¹³

Таким образом, мы видим, как на рубеже веков Фладд переходит от англиканских кругов Высокой церкви в Оксфорде к католическим кругам Франции, уже задумав и частично написав сочинение, которое будет опубликовано только в 1617-1619 гг. В 1605 г. он возвращается в Англию и получает докторскую степень по медицине в оксфордском колледже Крайст-чёрч (ранее у него были трудности с её получением). В 1609 году он становится действительным членом Королевской коллегии врачей.¹⁴ После этого, насколько нам известно, он постоянно находится в Англии, практикуя в Лондоне свою нетрадиционную и парацельсовскую медицину, в которой, похоже, активно применял внушение. Вуд утверждает, что *«он разговаривал с пациентами, развлекая их не знаю уж чем, до тех пор, пока своими экспрессивными выражениями не вызывал у них состояние воодушевления, положительно влиявшее на работу организма»*.¹⁵ Джон Сэлден говорит, что

13 *Macrocosm II, Pars I, p. 3* (обращение к читателю).

14 См. Debus, *The English Paracelsians*, pp. 105-106.

15 *Athenae Oxonienses*, ed. Bliss, 1815, II, 619. Cf. Fuller, *Worthies*, ed. Freeman, p. 281.

4. Роберт Фладд и эпоха Якова I

избавился от недуга благодаря «доброму отношению и советам учёного доктора Роберта Фладда», которого он всегда будет чтить в своей памяти.¹⁶ Из того факта, что сэр Уильям Пэдди, врач короля Якова I, и Фладд были друзьями, можно заключить, что не всё медицинское сообщество отвергало последнего, хотя с Пэдди они могли сойтись и на почве общего интереса к органам. В дружеских отношениях с Фладдом состоял и ещё более выдающийся медик Уильям Харви. Фладд дал высокую оценку его открытию циркуляции крови и помог с продвижением публикации. Повторение циклического движения небосвода в кровеносной системе «малого мира» являлось для него ещё одним свидетельством связи макро- и микрокосма. Харви и сам находился под впечатлением такой аналогии. Вальтер Пагель предположил, что именно фладдовские идеи подтолкнули Харви к его открытию.¹⁷ Харви был почти ровесником Фладда и внештатным лекарем Якова I.

После возвращения в Англию, значительную часть времени Фладда занимала подготовка к публикации

¹⁶ Цит. по Costin, *loc. cit.*

¹⁷ О Фладде и Харви см. Geoffrey Keynes, *Life of William Harvey*, Oxford, 1966, pp. 133ff.; W. Pagel, *William Harvey's Biological Ideas*, Basel, New York, 1967, pp. 113-118; A. G. Debus, 'Robert Fludd and the Circulation of the Blood', *Journal of the History of Medicine*, XVI (1961), pp. 374-393.

за границей серии прославивших его там объёмных работ. Здесь стоит сделать паузу и снова обратиться к сравнению Ди и Фладда. Ди тоже путешествовал за границей и имел там заметную репутацию. И хотя его опубликованное наследие было очень невелико по сравнению с Фладдом, он тоже издавал свои научные работы на континенте, за исключением предисловия к Евклиду. И если верна моя теория о том, что «техническая история макрокосма» следовала структуре «Предисловия» Ди и возможно даже содержала какие-то его неопубликованные работы, то Фладд ещё более явственно предстанет нам в виде мага и последователя Ди, который, как и его предшественник, был более признан за границей, чем на родине.

Первая из длинной серии публикаций Фладда появилась в 1616 г. в Лейдене. Это была «Апология братства креста и розы», за которой в следующем году последовал «Трактат» (*Tractatus*) (изданный Иоганном Теодором де Браи в Оппенхайме) в защиту розенкрейцеров. Таким образом, первые печатные работы Фладда имеют очевидную связь с этим течением, манифесты которого появились несколькими годами ранее. Есть предположение, что Фладд был представлен Братству причислявшим себя к нему Михаэлем Майером.¹⁸ Фладд, конечно,

18 См. J. B. Craven, *Count Michael Maier*, Kirkwall, 1910, p.6. Всё

4. Роберт Фладд и эпоха Якова I

знал Майера, и, возможно, именно Майер помог перевезти его рукописи для издания¹⁹ за границу. О связи же с розенкрейцерами Фладду и самому, как мы скоро увидим, есть, что сказать.

В 1617 году Иоганн Теодор де Брай выпустил в Оппенхайме первую часть *Макрокосма*, положив, таким образом, начало публикации «Истории двух миров». Фладд призвал на свой труд высочайшее покровительство, посвятив его не кому-то, а самому королю Якову. Он обращается к нему «Ter Maximus», «Владыка неба и земли, сияющий луч божественного света, которому посвящены все раскрываемые в этой книге тайны природы, указывающие, как лестница Иакова, путь на небо и представленные наместнику Бога на земле, королю Якову». После столь торжественного начала серии Фладд уже не делал отдельного посвящения для второй части *Макрокосма* (1618). Издание *Микрокосма* 1619 года посвящено самому Богу в определении Гермеса Трисмегиста.

Что заставило Фладда думать, будто Яков I может заинтересоваться «Историей двух миров»? Суще-

это, однако, не подтверждено точно. См. С. Н. Josten, 'Truth's Golden Harrow: An Unpublished Alchemical Treatise by Robert Fludd', *Ambix*, III (1949), pp. 99-101.

19 См. Ф. Йейтс. Искусство памяти. С. 399-400.

ствуют две рукописи, немного проливающие свет на подоплёку публикации этой работы.

В Тринити-колледже Кембриджа хранится рукопись одной из работ Фладда,²⁰ написанная по-английски и называемая «Философский ключ». Написана она не собственной рукой Фладда, а его секретарём. Произошло это уже после публикации *Макрокосма* и *Микрокосма*, ссылки на которые содержатся в тексте, но, вероятно, непосредственно сразу вслед за этим, возможно, в 1620 г. И, хотя «Философский ключ» никогда не издавался целиком, часть его, об опыте с пшеницей, была переведена на латынь и опубликована во фладдовской «*Anatomiae Amphitheatrum*» (Франкфурт, 1623). Неизданные части этой рукописи содержат сведения, которые позволят нам больше узнать о том, что стояло за публикацией томов *Макрокосма* и *Микрокосма* и посвящением первого из них Якову.

20 Trinity College, Cambridge, MS. 0.2.46. Эта рукопись разобрана и частично опубликована (эксперимент с пшеницей) в статье К. Йостена «“Философский ключ” Роберта Фладда и его алхимический эксперимент с пшеницей» (С. Н. Josten, 'Robert Fludd's *Philosophical Key* and his Alchemical Experiment on Wheat', *Ambix*, XI, February, 1963). Страницы рукописи не пронумерованы, поэтому я не даю ссылок на цитаты из неё. Если приводимая мной цитата присутствует у Йостена, я даю ссылку на его статью. Если ссылки нет, это значит, что цитата взята из рукописи, и у Йостена её нет (Йостен даёт ссылки с номерами, основываясь на собственной нумерации страниц).

4. Роберт Фладд и эпоха Якова I

«Философский ключ» также посвящён королю, и это неопубликованное посвящение начинается так:

«Великий и могущественный король, я, ваш жалкий подданный, увидев ваше священное величество от щедрой милости своей созерцающим меня своим милосердным взором, дерзнул в этом экспериментальном английском трактате, так же, как и в своём латинском философском сочинении, избрать Ваше Величество ... своим главным покровителем и достопочтенным меценатом ... под царственной сенью которого, я смог бы найти защиту от алчных и завистливых притязаний этого мира...»

Из этого можно предположить, что Фладд имел непосредственный доступ к королю. Далее он пишет, что в разговоре с Яковом об эксперименте с пшеницей, король заметил, что «это не чистый элемент в природе». Это замечание, по словам Фладда, король сделал ему лично «поскольку так было угодно Его превосходному и учёному Величеству, и это совершенно верно».²¹ Тот факт, что «Философский ключ» так никогда и не был издан целиком или на английском с этим посвящением, может говорить о том, что Яков не одобрил данную работу. Однако из рукописи нам становится известно, что Фладд имел личный контакт с королём и всячески

²¹ Josten, *article cited*, p. 14.

стремился обрести его поддержку и защиту от своих недругов.

В обращении к читателю, предваряющем «Философский ключ», он горько жалуется на этих недругов. Они нападали на «мои большие работы о каждом из миров (я имею в виду как Микрокосм, так и Макрокосм) за то, что они якобы содержат чуждые и еретические идеи. Хотя учёные читатели и в Англии, и за границей одобрили их, как раскрывающие те тайны природы, которые древние философы скрыли от всеобщих глаз под маской загадочных намёков». В качестве свидетельства он приводит письмо из Франкфурта от Юстуса Хельта, датированное 20 апреля 1617 года и проливающее свет на подоплёку публикации тома Макрокосма.

«Что касается вашей прекрасной книги, то прежде, чем взяться за неё, издатель показал её многим другим учёным людям, которые очень хорошо отозвались о ней; также он ознакомил с нею иезуитов, которые в большом количестве посещают франкфуртского епископа. Присоединившись к общим похвалам в ваш адрес, те сказали, что, за исключением одного момента, эта работа вполне заслуживает быть изданной, а именно, если из неё будет исключена геомантия, наука, которую (как вы хорошо знаете) они не любят, вследствие своих религиозных воззрений».

4. Роберт Фладд и эпоха Якова I

Это убеждает Фладда в том, что его работа благо-склонно принята истинно верующими людьми всех христианских конфессий. Его книги не вызывают не-приятия ни у кальвинистов, среди которых жил из-датель, ни у соседствовавших с ними лютеран, ни у папистов, поскольку «сами иезуиты (которые за своё глубокое знание философии пользовались особенным уважением по всей Европе) разрешили и одобрили их». Он не упоминает, однако, тот факт, что вызвавшая возражения геомантия, так и не была исключена из опубликованных томов.

По словам Фладда, в распускавшихся против него слухах присутствовало слово «розенкрейцер» и вспоминалась его апология «учёных и знаменитых теософов и философов, называвших себя “Брат-ством креста и розы”». Свою апологию розенкрей-церства он называет здесь «глупой и слабой рабо-той» и говорит, что написал её с целью попытаться войти в контакт с членами Братства.²² Фладд заяв-ляет, что никогда не исповедовал никакой другой религии, кроме «той реформированной, что столь успешно утвердилась здесь в Англии», и, хотя и со-чинил текст в защиту розенкрейцеров с теософских и философских позиций, ни с одним из них не был знаком лично. Его «Апология» в их защиту не вызва-

22 Ibid., p. 12.

ла никакой реакции со стороны Братства, несмотря на то, что была написана с целью установить с ними связь. Он думает, что розенкрейцеры, очевидно, сочли его недостойным того, чтобы «спуститься с надменного Парнаса своего возвышенного знания», хотя и предполагает, что их «пансофия или универсальное знание о природе», видимо, не сильно отличается от его собственной философии.

Теперь его недоброжелатели избрали новую линию нападения, утверждая, что он не мог написать все свои огромные книги сам, что кто-то должен был ему помогать, что он не мог быть «сведущ в столь многих науках, если только в этом утомительном деле ему не оказывали помощь другие выдающиеся умы». Это подозрение «заронил в головы» достойных людей и лордов королевства тот, кто сам казался выдающимся учёным и врачом. Фладд клянётся, что «не использовал ничьих материалов» для постройки своих «двух космических зданий». Он говорит, что история макрокосма была создана им за четыре-пять лет до того, как слава Братства креста и розы достигла его ушей, и это могут подтвердить его уважаемые друзья доктор Эндрюс (это почти наверняка Ланселот Эндрюс) и мистер Сэлден (Джон Сэлден) из Иннер-Темпл.²³

23 Ibid., p. 14.

4. Роберт Фладд и эпоха Якова I

«Философский ключ» содержит также очень длинное послание к «клеветнику», представляющее собой довольно сложное изложение философии Фладда в терминах мифологии. Космические гармонии «вселенского Пана» текут сквозь всю «космическую ткань» микрокосма, чья история предстает в виде «трагикомической сцены». Эта речь то и дело вызывает ассоциации с Храмом Музыки.

С рукописью «Философского ключа» в Тринити-колледже связан и другой манускрипт Фладда, хранящийся в Британском музее. Написан он той же рукой (не Фладда), что и первый, и примерно в то же время. Это адресованный Якову I «*Declaratio brevis*»,²⁴ в котором Фладд оправдывает розенкрейцеров и себя самого за принадлежность к ним, защищает свою философию, почерпнутую из древних и священных источников, напоминает о посвящении *Макрокосма* «*Вашему Величеству сразу вслед за Господом*» и упоминает также том *Микрокосма*, добавляя рекомендации иностранных учёных, тех же самых людей, кого он цитирует и в «Философском ключе».

(Иннер-Темпл (анг. *Inner Temple* сокр. от *The Honourable Society of the Inner Temple*) — одна из адвокатских ассоциаций Англии, ведущая свою историю с XII века — Прим. переводчика)

24 *Declaratio brevis Serenissimon et Potentissimo Principe ac Domine Jacobo Magnae Britanniae ... Regi*. British Museum, MS Royal 12 C ii. См. Ф. Йейтс. Искусство памяти. С. 398.

Что бы ни значили эти довольно противоречивые заявления о розенкрейцерстве в двух рукописях, неоспоримым является тот факт, что *Макрокосм* и *Микрокосм* Фладда подвергались нападкам как розенкрейцерские книги, и что он искал поддержки короля для защиты своей философии.

Из этих свидетельств видно, что обе книги писались очень долго, и, следовательно, между датой сочинения того или иного материала в них и датой публикации могло пройти довольно много времени. Также становится ясно, что далеко не все принимали содержащуюся в них философию, а скорее наоборот, она вызывала неприятие в определённых кругах и сомнения в том, что книги, охватывающие столь обширный спектр предметов, могут принадлежать перу одного человека. Эти сомнения современников могут свидетельствовать в пользу предположения, что Фладд включил в свою «Историю двух миров» неопубликованные работы других людей и, в частности, Ди.

Почему же Фладд предпочитал издавать свои труды за границей? Один из его современников, доктор Уильям Фостер, думал, что знает ответ на этот вопрос. Обвиняя Фладда в занятиях магией, он указывал, что тот подозрительно не публикует своих работ в Англии, намекая, что в родной стране ему просто не позволили бы этого сделать.

4. Роберт Фладд и эпоха Якова I

«Я полагаю, что это одна из причин, почему он издаёт свои книги за границей. Наши университеты и наши почтенные епископы (слава Богу) слишком осторожны, чтобы разрешить печатание магических книг».²⁵

Фладд отвергал такое объяснение отсылки рукописей для печати на континент и называл другую причину.

«Я отправил их за границу, потому что наши отечественные издатели запросили пятьсот фунтов за печать первого тома и медные гравировальные доски; а за границей их напечатали без каких-либо затрат с моей стороны и так, как я хотел».²⁶

И хотя в приведённой Фостером причине публикации *Макрокосма* и *Микрокосма*, а также других произведений Фладда на континенте, есть некоторый резон, собственное объяснение Фладда, тоже, конечно, вполне правдоподобно. Диаграмма, иеро-

25 William Foster, *Hoplocrisma-Spongus: or A Sponge to wipe away the Weapon-Salve*, London, 1631, p. 37.

26 *Dr. Fludd's Answer unto M. Foster, or The Squeasing of Parson Salve*, London, 1631, p. 11; Ф. Йейтс. Искусство памяти. С. 398-399; Debus, *The English Paracelsians*, p. 126; Pagel, *William Harvey's Biological Ideas*, p. 115. О дискуссии по вопросу «оружейной мази» (средстве, прикладывавшемся к оружию для излечения раны, нанесённой этим оружием — Прим. переводчика) см. Debus, 'Robert Fludd and the Use of Gilbert's *De magnete* in the Weapon-Salve controversy', *Journal of the History of Medicine*, XIX (1964), pp. 389-417.

глиф или символическая фраза были для Фладда основными способами изложения его философии. Большое количество исследуемых предметов требовало множества технических иллюстраций. Ему необходимо было представить огромное число рисунков, многие из которых были чрезвычайно сложными. Издать такие книги в желаемом виде требовало участия опытных граверов, которых в то время было легче найти за границей, чем в Англии.

В начале XVII века ведущей издательской фирмой на континенте, специализировавшейся на иллюстрированных книгах, было семейное предприятие де Брай²⁷. Эти выходцы из Льежа в испанских Нидерландах бежали от политики короля Филиппа II в Германию и перевели туда свой бизнес. Основатель фирмы, Теодор де Брай, заслужил репутацию специалиста по иллюстрированным изданиям благодаря публикации серии прекрасных книг о путешествиях и открытиях. Среди них была «Америка» с гравюрами по рисункам Джона Уайта. Чтобы собрать материал и иллюстрации для этих изданий в 1587 году Теодор де Брай посетил Англию.²⁸ Так старший де Брай основал фирму, специализирую-

27 О фирме де Брай см. статью E. Weil, 'William Fitzer, the publisher of Harvey's *De motu cordis*, 1628', *Transactions of the Bibliographical Society (The Library)*, New Series, XXIV (1944), pp. 142ff.

28 Weil, *article cited*, pp. 148-149.

4. Роберт Фладд и эпоха Якова I

щуюся на иллюстрированных книгах и установил деловые связи с Британией.

Теодор де Брай умер в 1589 году, оставив свой гравировальный и издательский бизнес сыну Иоганну Теодору де Брай. Сын, так же, как и отец, сам был гравером. Под его управлением издательство росло и процветало, успев выпустить большое количество книг, пока Тридцатилетняя война не положила конец любой цивилизованной деятельности в Германии. Это было семейное дело, в котором вместе с Иоганном Теодором участвовали его брат и зятья. Его дочери удачно вышли замуж. Одна за известного швейцарского гравера Маттеуса Мериана, другая за некоего Уильяма Фитцера, англичанина из Вустершира. Оба они помогали вести семейное дело или основали тесно связанные с ним собственные бизнесы. Именно Уильям Фитцер по совету и рекомендации Фладда выпустил в 1628 году во Франкфурте эпохальный труд Харви о циркуляции крови.

Большей частью фирма де Брай дислоцировалась во Франкфурте, хотя на несколько лет по причинам религиозного характера переезжала в Oppenheim, откуда в 1619 г.²⁹ вернулась обратно. Именно в oppenheimский период были выпущены *Макрокосм* и *Микрокосм* Фладда. На титульных листах следующих его работ

29 *Ibid.*, p. 143.

из той же серии стоит уже Франкфурт. Фладд не смог бы найти лучшей фирмы для издания таких объёмных иллюстрированных томов. Медные гравировальные доски для первой части *Макрокосма* Иоганн Теодор де Брай вырезал сам лично. Со следующими частями ему, видимо, помогали уже другие сотрудники. Титульный лист «технической истории макрокосма» (1618) подписан «M. Merian sculp.» (Илл. 4), и вполне может быть, что Мериан гравировал все доски для этой части, а возможно и для *Микрокосма* (1619).

Попробуем представить себе это загруженное издательское предприятие в Германии, выпускающее одну за другой книги в короткий светлый период начала семнадцатого века, предшествовавший тому, как тьма Тридцатилетней войны накрыла всё вокруг. Что двигало этими людьми? Что заставило их взяться за такое огромное и, вероятно, невыгодное начинание, как издание объёмных сочинений Фладда? Уместно ли будет употребить таинственное слово «розенкрейцерский» в отношении фирмы де Брай? Ведь одновременно с Фладдом она печатала работы Михаэля Майера, называвшего себя розенкрейцером³⁰ и, возможно, перевёзшего ру-

30 Вейл считает (Weil, *article cited*, p. 144), что именно Фладд познакомил Майера с розенкрейцерством, а не наоборот, как принято считать.

4. Роберт Фладд и эпоха Якова I

кописи Фладда для публикации за границу. У меня нет возможности в этой книге проводить глубокое исследование деятельности этого издательства, но такое исследование безусловно необходимо. Период активности фирмы совпадает с яковианской эпохой в Англии; англичане издавали у них свои книги, а продукция издателей продавалась в Британии.³¹ Вполне возможно, что де Брай были столь же важны для мистической фазы европейской мысли начала семнадцатого века, как Христофор Плантен³² был важен для её предыдущего этапа. С эстетической точки зрения книги де Брай не похожи на творения великих гуманистических печатников. Они изданы на плохой бумаге, которая сильно линяет от времени, наспех и с большим количеством типографских ошибок. Гравюры выглядят хорошо, но всё же не могут сравниться с действительно первоклассными образцами. Де Брай делали свои книги в спешке, как будто торопились успеть издать как можно больше, прежде чем наступит тьма. И наиболее удивительным из всех их начинаний было издание работ Роберта Фладда с большим числом сложных

31 *Ibid.*, p. 148.

32 Христофор Плантен (1520-1589) — голландский издатель и типограф, основатель фирмы «*Officina Plantiniana*», выпустившей, в частности, первый атлас земного шара (*Theatrum Orbis Terrarum*) — *Прим. переводчика.*

иллюстраций, тесно связанных с текстом и подробно представляющих все его основные моменты.

Как готовились эти иллюстрации? Кто делал эскизы, с которых работал гравер? Как иллюстрационный материал передавался из Англии в Германию? Как обеспечивалось его правильное размещение в тексте? Ибо даже в нашу эпоху быстрых коммуникаций организация такого процесса связана со множеством трудностей. Книги Фладда являют собой триумф взаимодействия граверов и печатников в Германии с автором в Англии. Как им это удалось?

Рукопись «Философского ключа» содержит интересное свидетельство того, как Фладд готовил свои работы к печати. В части, рассказывающей об эксперименте с пшеницей, присутствуют указания о том, куда вставлять иллюстрации, как, например, «здесь оставить место», или «оставить пустую страницу». Этот фрагмент был опубликован на латыни в «*Anatomiae Amphitheatrum*», изданной де Брай во Франкфурте в 1623 г. (с посвящением Джону Торнбору, епископу Вустерскому). Фладдовская «*Anatomiae Amphitheatrum*» выглядит как обычное, богато иллюстрированное издание этой фирмы. Иллюстрации к фрагменту с пшеницей стоят именно там, где стояли указания в английской рукописи.³³ Следова-

33 Josten, 'Robert Fludd's *Philosophical Key*', pp. 6-8.

4. Роберт Фладд и эпоха Якова I

тельно, эта рукопись может служить примером того, как Фладд готовил к публикации *Макрокосм* и *Микрокосм*, а также другие свои работы. Он отправлял печатнику в Германию рукопись с чёткими указаниями, где разместить то или иное изображение, ровно так же, как это делают авторы и в наши дни.

Изучая иллюстрации в книгах Фладда, можно заметить, что часть из них была заимствована из других, уже вышедших изданий, как, например, диаграммы человеческих пропорций Дюрера. Но чаще всего там, где прослеживаются источники в виде уже опубликованных изображений, копировщик изменял их, внося какие-то свои штрихи или вариации. В качестве примера можно привести иллюстрации к разделу о землемерии в «технической истории макрокосма».

Сравнение рисунков о съёмке местности у Фладда с такими же в «Пантометрии» Леонарда и Томаса Диггесов показывает, что ни один из них не является точной копией изображений последних, хотя все без сомнения повторяют их. Иллюстрации Фладда всегда являются лишь вариациями картин Диггесов; они выглядят более живыми с добавлением ярких черт фигурам измерителей, а также башням, городам, холмам, деревьям, которые те измеряют. На одной из них измеряемый памятник изображён

в другом архитектурном стиле. На другом здании в разрезе у Диггесов, превратилось у Фладда в обелиск (Илл. 5с). И если сравнить его с одним из тех, что украшали воздвигнутую для въезда Якова I в Лондон в 1603-1604 гг.³⁴ триумфальную арку, то сходство окажется поразительным. Обелиски на этой арке почти, хотя и не полностью, идентичны тому, что измеряется на картинке Фладда.

Натуралистические штрихи в изображениях многих гравюр, как, например, тех, что иллюстрируют землемерие, скорее всего были добавлены туда самими граверами, по-своему интерпретировавшими данные им источники.

Одновременно с изображениями, имеющими происхождение из внешних источников, в работах Фладда часто присутствуют и такие, которые были придуманы специально как наглядное дополнение к сложным описаниям в тексте. К таковым, например, относится множество диаграмм и картин, с помощью которых Фладд излагает свою музыкальную философию. И хотя в некоторых случаях в них чувствуется влияние старых схем, по тщательной проработке и сложности — это новые работы, созданные не просто для иллюстрации текста, а ещё и

34 Stephen Harrison (представленный на титульном листе как «Плотник и архитектор»), *The Arch's of Triumph*, London, 1604.

4. Роберт Фладд и эпоха Якова I

как средство для понимания и запоминания его сути через наглядное символическое выражение. В удивительном визуальном выражении музыкальной философии, называемом Храмом Музыки, каждая деталь самым тесным образом соотносится с текстом, как и во всех диаграммах и художественных иллюстрациях. Храм, я уверена, является оригинальной архитектурной фантазией, тщательно спроектированной с тем, чтобы в символической форме выразить все части и доводы следующего за ним текста. Эскиз, с которого вырезалась гравюра, создавался, очевидно, как оригинальное произведение, а его автор был хорошо знаком с текстом Фладда и разделял излагаемые в нём идеи.

Большое значение, явно придававшееся Фладдом точному визуальному представлению своих аргументов в иллюстрациях, раскрывает их важность одновременно как символов и мнемонических средств. Фладд одержим идеей символической и мнемонической связи иероглифа с аргументом. Кеплер высмеивал «иероглифический» характер его диаграмм.³⁵ Для сознания, которое, подобно Фладду, воспитано на ренессансных формах искусства памяти,³⁶ мнемонический образ является также

35 См. Ф. Йейтс. Джордано Бруно и герметическая традиция. С. 392.

36 См. Ф. Йейтс. Искусство памяти. С. 393-422.

символом и иероглифом. Эти два аспекта неотделимы друг от друга.

Создание эскизов гравюр для сотен иллюстраций, столь важных для всего символично-иероглифо-мнемонического подхода Фладда к философии, было под силу только тому, кто самым тесным образом познакомился с его образом мышления и его текстами. Человеком, который так хорошо знал образ мыслей Фладда и то, как он хотел бы, чтобы выглядели его иллюстрации, мог, конечно, быть только сам Фладд. Могло ли быть так, что он сам являлся автором некоторых из этих изображений?

Я думаю, такое предположение имеет под собой все основания. Кто, кроме него самого, мог постоянно находиться рядом и переводить каждую его мысль на язык сложных картин и диаграмм? Нет ничего невероятного в том, что Фладд сам рисовал эскизы некоторых гравюр к своим книгам. Это предположение подкрепляется и тем фактом, что в «технической истории макрокосма» он представляет руководство по рисованию и перспективе. Он рассказывает, как использовать для этого квадратную сетку, даёт инструкции по передаче пропорций человеческих фигур и приводит образцы для копирования. Так, например, он поместил в книгу набор шаблонов с изображением глаз из сочинения Фиалетти, и, если вам требовалось

4. Роберт Фладд и эпоха Якова I

нарисовать голову с глазом, достаточно было просто скопировать один из примеров. Фладдовские попытки обучения рисованию могут выглядеть не слишком серьезными, но они предполагают, что он сам, возможно, практиковал тот механический способ живописи, которому учил других. В разделе о землемерии он рассказывает, как проводить съемку местности, которую мог выполнять и сам, поскольку изобрёл измерительный инструмент. В разделах об оптике и живописи Фладд учит как изображать перспективу и человеческую фигуру, из чего вполне естественно может следовать, что он умел рисовать сам. Возможно, не слишком хорошо, но достаточно, чтобы быть автором иллюстраций собственных книг, которые не претендуют на статус произведений искусства,³⁷ а служат лишь дополнениями к тексту.

Для примера можно взглянуть на знаменитое изображение театра в *Микрокосме*, которое, с его слов, представляет настоящую сцену «публичного театра». А затем сравнить его с иллюстрацией оптики в том же *Микрокосме*. Эти две картины находятся на примерно одном, довольно приличном, но не выдающемся художественном уровне. Вероятно, они

³⁷ Диаграммы Фладда, тем не менее, удивительны и заслуживают отдельного изучения как пример ренессансного развития средневековых схем.

нарисованы одной рукой, и эта рука вполне могла принадлежать Фладду. Или можно сравнить приведённые им примеры из Фиалетти с глазом головы на столе из иллюстрации об оптике, а затем с глазом человека, представляющего искусство памяти. Возможно, что все они нарисованы Фладдом, механически копируявавшим шаблон, что было вполне достаточно для его целей.

В этих вопросах нельзя быть излишне догматичным, они требуют дальнейшего изучения. Рукопись Фладда с отмеченными местами для иллюстраций свидетельствует о том, что он очень тщательно контролировал такие моменты, и поэтому крайне маловероятно, что выбор мог быть предоставлен случаю. В этом свете, задача по изданию *Макрокосма* и *Микрокосма* в течение трёх лет с 1617 по 1619 годы выглядит для печатников и гравёров вполне осуществимой. Весь материал для текста и гравюр был уже подготовлен за них заранее вместе с инструкциями, как совместить одно и другое. Публикация этих книг требовала неутомимого трудолюбия и многолетней подготовительной работы со стороны Фладда, для печатников же и гравёров это была относительно лёгкая и быстровыполнимая задача.

О хороших отношениях Фладда с гравёром Маттеусом Мерианом, подпись которого стоит на одной

4. Роберт Фладд и эпоха Якова I

из иллюстраций (**Илл. 4**), можно предположить из его портрета работы этого мастера (**Илл. 3**), выполненного с явной симпатией к воображаемой натуре позирующего.

Вопрос о том, как издавались книги Фладда, чрезвычайно важен для темы его взаимоотношений с яковианской эпохой. И любопытнейшим моментом здесь является наличие у нас ещё одного известного за границей философа, к книгам которого там было привлечено внимание фигур первой величины, таких как Кеплер и Мерсенн, и который при этом с 1605 года жил в яковианской Англии, напряжённо занимаясь подготовкой своих иностранных публикаций. И работы его, похоже, не слишком ценились «дома», выражаясь словами Томаса Фуллера, процитированными в начале этой главы.

Знаменитый английский философ того периода — это, конечно же, Фрэнсис Бэкон, чьи неиллюстрированные сочинения с посвящениями Якову I публиковались в Англии с 1605 года и далее. Никто до сих пор так и не провел широкого сравнения работ Фладда и Бэкона, хотя это имело бы исключительно важное значение для понимания генезиса научной мысли семнадцатого столетия. В эссе «Герметическая традиция в ренессансной науке» я предположила, что Бэкон чувствовал опасную грань и старался

избегать того, что казалось ему крайними формами герметико-научной традиции, в число которых он мог включать и математическую традицию Ди с её стойким привкусом «механической магии».³⁸ Сам Бэкон не был, конечно, ни механиком, ни серьёзным математиком. Он был выдающимся гуманистом, обладавшим редким даром убедительного пера, который им использовался для проповеди необходимости развития наук и вреде того, чтобы держаться за предвзятые мнения без осмысленного поиска истины. Среди таких ложных концепций, говорит Бэкон в трактате «О достоинстве и приумножении наук», есть знаменитое положение древних о том, «что человек — это микрокосм, то есть воплощение или уменьшенный образ всего мира», которое «фантастически развернули Парацельс и алхимики».³⁹ Это сразу же ставит Бэкона в оппозицию Фладду. Было бы интересно сравнить, что говорили Ди, Фладд и Бэкон о математике. Вот отрывок из процитированного выше трактата Бэкона о том, что по сути является «витрувианскими дисциплинами»:

«Ибо в природе существует много такого, что не может быть ни достаточно умело придумано, ни до-

38 'The Hermetic Tradition in Renaissance Science', in *Art, Science and History in the Renaissance*, ed. Charles S. Singleton, Baltimore, 1968, pp. 267-269.

39 Bacon, *The Advancement of Learning*, Book II, 10, i.

4. Роберт Фладд и эпоха Якова I

*статочно красиво представлено без помощи и вмешательства математики. Это можно сказать о перспективе, музыке, астрономии, космографии, архитектуре, сооружении машин и некоторых других областях знания».*⁴⁰

Из того, что он говорит о «механических искусствах» в других местах, могут возникнуть сомнения в том, понимает ли Бэкон, какая существует связь между математикой и «сооружением машин» или другими витрувианскими предметами. После приведённых выше слов он пишет следующее:

«В математике я не могу назвать ни одного изъяна, кроме, может быть, того, что люди не до конца осознают прекрасные возможности использования чистой математики в качестве лекарства и средства исцеления от многих дефектов ума и интеллектуальных способностей».

Сравните это с горячим стремлением Ди к развитию математических искусств в «Предисловии» к Евклиду, с его чётким видением того, как ремесленники и мастера, которым он адресовал свой текст, могли через эти искусства улучшить свою жизнь и продвинуть вперёд науку. Это «улучшение человеческой жизни», которое принято столь превозносить в философской программе Бэкона, за много лет

40 *Ibid.*, 8, ii.

до того уже провозглашалось Ди в его «Предисловии», причём с гораздо лучшим пониманием природы технического образования, чем у Бэкона.

В сравнении с Бэконом, вынужденно публиковавшаяся за границей философия Фладда была философией Ренессанса, восходившей напрямую к Фичино и Пико с сильным магическим влиянием Агриппы, полной музыкальных корреляций макро- и микрокосма и тесно связанной с витрувианскими технологиями. Вопрос о том, где в реальности происходило развитие науки в стюартовской Англии, требует тщательного изучения. Происходило ли это в среде последователей школы Ди, землемеров, инженеров, создателей навигационных инструментов (из которых вышел Уильям Гильберт, к которому Бэкон относился неодобрительно) или среди сторонников бэконовского метода.

Оставив эти проблемы за пределами данной книги, вернёмся к Фладду и его занятиям в яковинскую эпоху. Помимо подготовки заграничных изданий своих книг, он также практиковал занятия парацельсовской медициной. Но были ли у него ещё какие-то умения, реализовавшиеся в этот период?

Говоря о технологиях римлян, принято считать, что свои технические навыки они использовали в основном в фортификации и военном деле, а так-

4. Роберт Фладд и эпоха Якова I

же в строительстве и поддержании больших общественно значимых объектов, таких, как акведуки. Когда эти задачи были решены, технические новшества применялись в основном в изготовлении приспособлений для отдыха и развлечений. Античное общество располагало избытком рабов и не видело необходимости в облегчении их труда техническими усовершенствованиями.

И, вероятно, не для всех до конца ясно, что те же замечания могут быть в полной мере отнесены и к развитию науки и научных навыков в ренессансной Европе. Возможно, впервые широкое использование технических новшеств в невоенных целях стало происходить в больших придворных театральных постановках того времени. В Англии они были представлены масками Иниго Джонса при дворе Якова I, которые продолжились в ещё более ярких и изысканных формах в правление Карла I, пока Гражданская война не положила им конец.

Где же Иниго Джонс находил плотников и техников для управления своей сложной, со множеством машин и изображений перспективы, сценой, если всё это в значительной степени ещё не было известно в Англии?⁴¹ Теперь можно сказать с уве-

41 Этот вопрос поднимается в статье Glynne Wickham, *Early English Stages 1300 to 1600*, London, 1959, I, p.5.

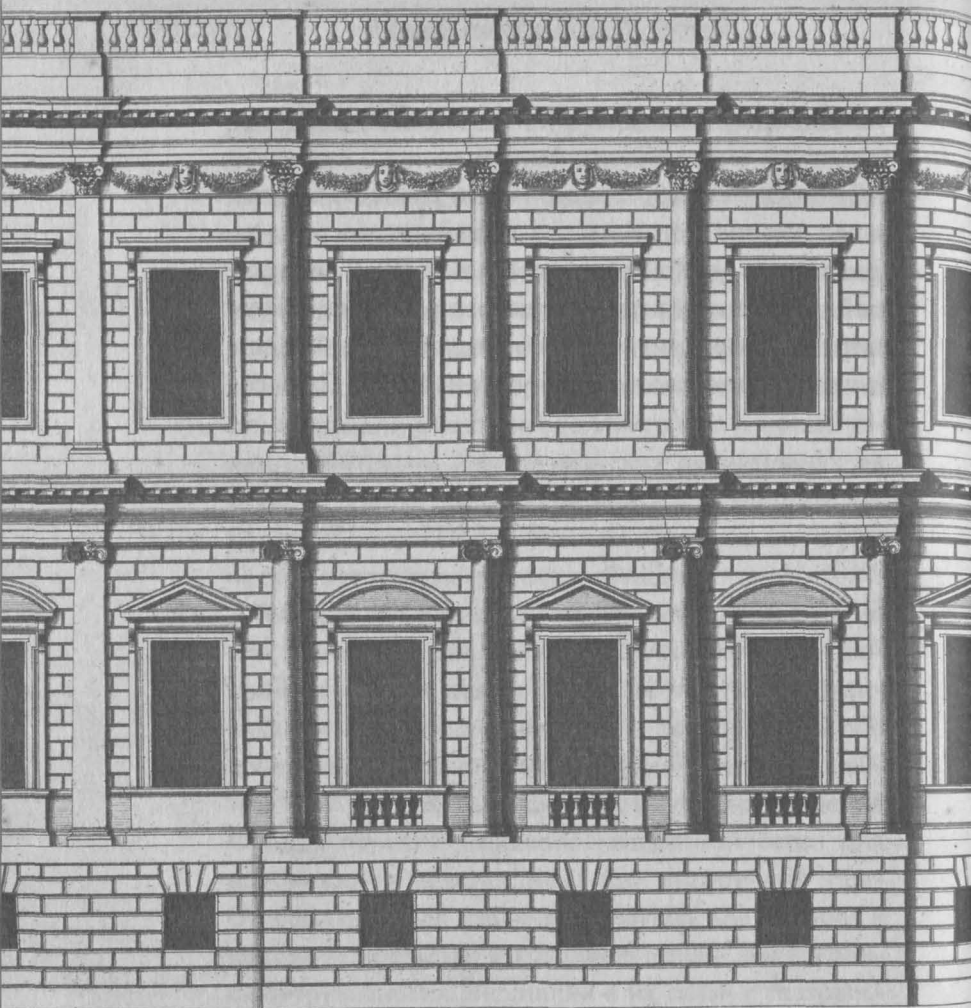
ренностью, что именно витрувианская традиция, заложенная Джоном Ди не позднее, чем в 1570 году, и напрямую продолженная вслед за ним Фладдом с более совершенными механическими методами и акцентом на перспективе, давала Джонсу нужных ему специалистов. И хотя последние новшества для постановки масок он мог почерпнуть из своих путешествий по Италии, начала этого предмета уже существовали в Англии, где Иниго мог впервые узнать о Витрувии и витрувианских дисциплинах из «Предисловия» Ди, а также впитать в Лондоне некоторые учения, вроде тех, что отражены в «технической истории макрокосма» Фладда.

Театральная магия или иллюзия и научная магия или технология являлись связанными и пересекающимися видами деятельности, и занятия витрувианскими предметами вели как к появлению более совершенных технологий в Лондоне, так и к развитию всех театральных искусств. Изучая наставления Фладда по использованию квадратной сетки для изображения перспективы, его хитроумные приспособления для извлечения звуков или интерес к световым эффектам и созданию машин, мы касаемся витрувианских дисциплин в их связи с театральными искусствами и в атмосфере возможно очень

4. Роберт Фладрд и эпоха Якова I

близкой к той, в которой Иниго Джонс работал над развитием театра масок в Англии.

Джон Ди, Роберт Фладрд, Иниго Джонс. Никогда ранее эти три исторических персонажа не рассматривались в единой последовательности. В следующей главе мы попытаемся доказать, что открытие витрувианских влияний в творчестве Ди и Фладда заставляет по-новому взглянуть и на Иниго Джонса.



60 Feet

D' audience .

*The BANQUETTING House at WHITEHALL. by Inigo Jones.
To The R^t Honourable JOHN Earl of MARI, &c. Hereditary Governour of Sterling Castle,
principal Secretary of State, and Knight of the most ancient Order of the THISTLE.*

Иниго Джонс В НОВОЙ перспективе

О ранних годах жизни Иниго Джонса известно немного.¹ Он был крещён в 1573 году в лондонской церкви, а отец его был суконщиком. Согласно Джорджу Вертью, который в свою очередь ссылался на Кристофера Рена, Джонс начал свою трудовую деятельность учеником плотника на кладбище при Соборе Святого Павла.² Как заметил сэр Джон

1 Наиболее полная биография Джонса представлена в работе J. A. Gotch, *Inigo Jones*, London, 1928; лучшей книгой о нём как архитекторе является работа сэра Джона Саммерсона (J. Summerson, *Inigo Jones*, London (Penguin Book), 1966), содержащая библиографию трудов о Джонсе.

2 *Vertue Note Books I*, Walpole Society XVIII (1930), p. 105. Хорас Уолпол также говорит о том, что Джонс «вероятнее всего был

Саммерсон, «это было довольно типичное начало для молодого человека с явными художественными способностями, поскольку плотники в елизаветинскую эпоху занимались проектированием и производством всего на свете». ³ Из тех сведений, что ещё известны о ранних годах его жизни, большая часть дошла до нас из книги о Стоунхендже, составленной по запискам Джонса его учеником и приёмным сыном Джоном Уэббом. ⁴ Джонс в книге Уэбба говорит, что, «имея в юные годы природную склонность к изучению оформительских искусств, я отправился за границу, чтобы познакомиться с великими итальянскими мастерами». ⁵ Даты этого раннего путешествия или путешествий в Италию точно не известны, но, очевидно, Джонс ездил туда до 1605 г., поскольку этим годом датировано упоминание о нём как о «великом путешественнике» в связи празднествами, устроенными в честь Якова I⁶ в Оксфорде. В начале 1605 г. он уже вне всяких сомнений находился в Англии,

учеником плотника» (*Anecdotes of Painting in England*, ed. R. Wornum, 1849, II, p. 402). Cf. Summerson, p. 15.

3 Summerson, *loc. cit.*

4 John Webb, *The Most Notable Antiquity of Great Britain called Stone-Heng Restored*, London, 1655; второе издание, London, 1725. Ссылки даны на второе издание.

5 *Ibid.*, p. 1.

6 Gotch, p.38; E.K. Chambers, *Elizabethan Stage*, I, p. 130.

5. Иниго Джонс в новой перспективе

где совместно с Беном Джонсоном поставил при дворе «Маску тьмы», первое из большой серии сделанных его знаменитым представлений.

В 1611 г. Джонс получил место «инспектора» работ при Генрихе, принце Уэльском, но через год потерял его в связи с внезапной кончиной принца. Однако уже в 1615 г. он был назначен Главным инспектором королевских работ. Эта должность предполагала надзор за содержанием королевской собственности, а также исполнение обязанностей придворного архитектора. И, будучи уже знакомыми с «витрувианскими дисциплинами», мы видим, как один предмет здесь подразумевает в себе другие, как королевский инспектор может вместе с тем быть и архитектором, в абсолютно витрувианской манере отвечающим одновременно за строительство и театральные постановки.

А тем временем Джонс снова посетил Италию, на этот раз в свите графа Томаса Арундела. После этого второго визита в 1613-1614 гг. стиль его рисунков и чертежей для масок стал заметно более уверенным. В ту поездку ему явно удалось гораздо больше узнать об итальянском праздничном искусстве, а также об архитектурной теории и практике из первых рук.

Именно с масок началась его придворная карьера, и (насколько нам известно) не позже 1616 г. карьера

архитектора. В тот год он приступил к работе над Домом королевы (Квинс-хаус) в Гринвиче, построенном для Анны Датской. В 1619 г. Джонс взялся за строительство Банкетного зала при Уайтхолльском дворце, а в 1633 начал работу над новым фасадом Собора Святого Павла. Начав, таким образом, с масок, он продолжил свою карьеру в строительстве, а затем снова, в ещё большем объёме, вернулся к театру. Как архитектор, Иниго Джонс (**Илл. 24**) полностью оправдал звание «Британского Витрувия», впервые принеся неоклассический стиль в Англию.

В таком неожиданном пришествии первого «Британского Витрувия» в то время, когда во всей остальной Европе витрувианское возрождение стало уже историей, есть что-то неестественно резкое. Кажется странным, что ренессансный Витрувий не производил никакого впечатления на Англию, пока не был открыт явившимся вдруг Джонсом. Здесь чувствуется какой-то необъяснимый и требующий заполнения пробел. И теперь, когда нам стало больше известно о Джоне Ди и Роберте Фладде, мы можем его восполнить.

Молодой выходец из ремесленного среды, начинающий свою карьеру плотником в елизаветинском Лондоне в последние годы XVI столетия просто не мог не слышать о знаменитом предисловии Ди



Илл. 24. Иниго Джонс. Рисунок Антониса ван Дейка.

к Евклиду. Этот текст был специально написан так, чтобы привлечь внимание именно такого типа молодых людей. В нём на английском языке излагались принципы архитектурных пропорций с цитатами из Витрувия и Альберти и чётко заявлялось главенство архитектуры над всеми математическими и оформительскими искусствами. И сейчас для нас очевидно, что именно через знакомство с «Предисловием», либо через личный контакт с Ди и его кругом, Иниго Джонс вдохновился желанием изучать сценографическое искусство, чему можно найти и другие свидетельства.

В книге о Стоунхендже, которая, как утверждает Джон Уэбб, составлена из записей Иниго Джонса и реальным автором которой он называл его, есть упоминание «Предисловия» Ди. В ней исследуется вопрос о том, каким способом были установлены огромные глыбы Стоунхенджа и приводится ссылка на Ди, в качестве примера того, что можно сделать с помощью машин для подъёма тяжестей. Ди, как говорит Джонс-Уэбб, рассказал в своём «математическом предисловии к Евклиду» о том, чего можно добиться с помощью «механического искусства», называемого «менадрией, или создания устройств для перемещения тяжестей».⁷ Это, конечно отно-

7 *Stone-Heng Restored*, p. 23.

5. Иниго Джонс в новой перспективе

сится к отрывку о менадрии из «Предисловия» Ди, где рассказывается о подъёмной машине, описанной Витрувием и нарисованной Даниэле Барбаро. Роберт Фладд потом использовал этот рисунок в качестве иллюстрации к своему разделу о механике в «технической истории макрокосма».⁸

Если Джонс видел отрывок о менадрии в «Предисловии» Ди, он без сомнения видел и всё остальное. То есть в свои молодые и самые впечатлительные годы он прочёл ренессансное определение архитектора, ссылку на Дюрера о пропорциях и получил не просто поверхностное представление, но глубокий слепок представлений мастера о базовых ренессансных принципах. И может возникнуть вопрос, не имел ли Джонс в молодости доступа к сокровищам библиотеки Ди, или к тому, что от них осталось?

Но в этой связи я бы скорее попробовала представить среду, в которой Джонс рос в Лондоне в то время, когда влияние «Предисловия» Ди вдохновляло городских ремесленников на интенсивное изучение математических искусств и подталкивало подающих надежды землемеров, механиков, художников и представителей других ремёсел к активности. За этой увлечённой деятельностью стояли определён-

8 См. выше на с. 62-63, 122 и далее на с. 433.

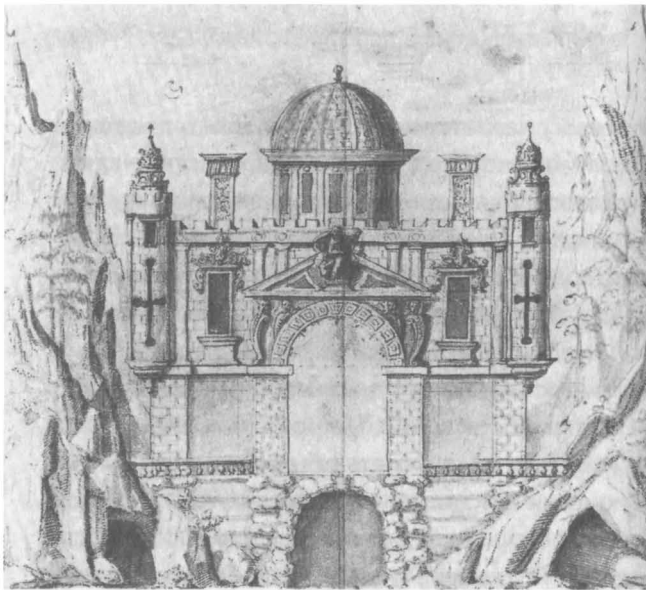
ные представления об абстрактном и религиозном значении числа, на которых делал такой упор Ди. Я бы предположила, что именно в эти молодые годы определилось будущее Джонса, и именно благодаря контактам в деловом техническом мире ему удавалось при необходимости находить специалистов-техников для своих масок.

А теперь давайте обратимся к удивительному сходству биографий Иниго Джонса и Роберта Фладда. Они были почти ровесники: Фладд родился в 1574, а Джонс был крещён в 1573 году. Примерно в одно и то же время оба ездили за границу; Фладд, как он говорит, путешествовал по Франции, Испании, Италии и Германии, начиная с 1600 года, но к 1605 вернулся в Англию, где получил докторскую степень по медицине в Оксфорде. Джонс, согласно Джонсу-Уэббу, отправился в чужие края, чтобы изучать оформительское искусство в Италии, и произошло это не позднее 1605 года, когда упомянутый как великий путешественник он помогал устраивать празднества в честь Якова I в Оксфорде. То, что Джонс и Фладд оба вернулись в Англию к 1605 году и оказались в одно время в Оксфорде, могло быть чистым совпадением. Но могло быть и так, что они путешествовали вместе. В любом случае, стоило бы тщательнее изучить заграничные турне Флад-

5. Иниго Джонс в новой перспективе

да, о которых нам известно больше, чем о поездках Джонса. Например, его странные контакты с католиками на юге Франции. Возможно, это дало бы нам какие-то подсказки и относительно Джонса.

С 1605 года Фладд и Джонс, по всей видимости, пребывали в Лондоне, занимаясь один парацельсовской медицинской практикой, а второй придворными постановками и инспектированием работ. Из «технической истории макрокосма» видно, что Фладд и Джонс могли иметь общие интересы в тех витрувианских дисциплинах, которые были непосредственно важны для постановок масок. И я полагаю, что тем, кто интересуется Джонсом и стюартовским театром масок, следует изучить фладдовскую техническую историю, ибо эта работа наиболее близко представляет теоретическую основу ранних постановок Джонса. Я бы даже сказала, что некоторые из представленных в ней иллюстраций наиболее близки к раннему стилю Иниго Джонса. Сравните, например, дворец из маски «Оберон, принц волшебного царства» (Илл. 25), поставленной в 1610-1611 гг. в честь Генриха, принца Уэльского, с Храмом Музыки Фладда. Фладдовский храм демонстрирует почти столь же яркий уровень драматического воображения, выраженного в абстрактном рисунке, как и дворец Джонса.



Илл. 25. Дворец Оберона. Декорация для маски, придуманная Иниго Джонсом.

5. Иниго Джонс в новой перспективе

Я не первая, кто предположил возможную связь между Джонсом и Фладдом. В статье о работах Орацио Джентилески в Квинс-хаус в Гринвиче Якоб Гесс предположил, что Фладд принадлежал к кругу людей, окружавших графа Томаса Арундела, в число которых также входили Иниго Джонс, Джон Сэлден, Генри Пичем и другие.⁹

В удивительной серии масок, поставленных при дворе Стюартов с 1605 года, Джонс представил неизвестные до того в Англии приёмы сценографии, как, например, смену «места действия», осуществлявшуюся при помощи того, что казалось в то время чудом механики и нарисованной перспективы. Авансцена оформлялась аркой, за которой вращающийся механизм последовательно сменял декорации. Улицы и дворцы превращались в лес, боги спускались с облаков, скалы расступались, чтобы открыть сказочную страну, а волны колыхались как в настоящем море. Богато разодетые герои говорили стихами, сочинёнными лучшими поэтами, и сопровождали действие музыкой, песнями и танцами. А многочисленные искусно придуманные световые эффекты создавали ощущение волшебства.

9 Jacob Hess, 'Gemälde des Orazio Gentileschi für das "Haus der Königin" in Greenwich', *English Miscellany*, ed. Mario Praz, Vol. III, Rome, 1952, p. 173.

И хотя у нас есть поэтические тексты этих масок и множество рисунков Иниго Джонса с изображениями костюмов и декораций,¹⁰ невозможно в полной мере представить себе то магическое действие, что производили оригинальные постановки этих пьес в напряжённой атмосфере королевского двора. Появившись при Якове I, они обрели ещё большее величие в правление Карла I. Карл и его супруга Генриетта-Мария сами принимали в них участие. Сценарии первых масок писались Беном Джонсом вплоть до его знаменитой ссоры с Джонсом. Последней же, появившейся незадолго до восстания, была «Салмакида сполия» (1640) на слова Уильяма Давенанта. И за каждой из них в качестве главного постановщика, декоратора, художника по костюмам и ответственного за все спецэффекты механика стоял современный Витрувий — Иниго Джонс.

В более поздних, поставленных после 1613 года, масках чувствуется влияние второго визита Джонса в Италию, во время которого он познакомился во Флоренции с интермеццо. Предположу, что в ранний период он опирался в основном на предшествующую английскую традицию «витрувианских предметов», дошедшую к нему от Джона Ди через

10 См. P. Simpson and C. F. Bell, *Designs by Inigo Jones for Masques and Plays at Court*, Walpole Society, Vol. XII, 1924.

5. Иниго Джонс в новой перспективе

Роберта Фладда, или воспринятую из первых путешествий по континенту (как это было и с Фладдом), когда рождённый «Предисловием» Ди энтузиазм был подкреплён новыми знаниями.

Вернувшись в 1605 году в Англию, Фладд и Джонс попали в совершенно другую страну. Яков I унаследовал трон Елизаветы в 1603 г.; былая елизаветинская строгость и экономия исчезла; Стюарты щедро тратили средства на архитектуру и искусства. Художественные тенденции, существовавшие в прежнее царствование лишь в зародыше за неимением финансовой поддержки при дворе, как в других европейских странах, бурно расцвели по велению новых монархов. Появление Иниго Джонса и вся его карьера стали возможны именно благодаря этой перемене атмосферы.

На маски расходовались огромные суммы денег. На одну только постановку в 1618 г. Яков I потратил четыре тысячи фунтов¹¹ (невероятный бюджет по тем временам). Целая армия механиков готовила и обслуживала каждое представление.¹² Специалист-техник превратился в важную фигуру; Бен Джонсон с раздражением отмечает заносчивость, с которой стали

11 Allardyce Nicoll, *Stuart Masques and the Renaissance Stage*, London, 1937, p. 29.

12 *Ibid.*, p. 38.

держат себя те, кто отвечал за «движения».¹³ Когда в начале XVII века говорили о «машинах», то обычно имели в виду именно театральные машины, и риску предположить, что это была та сфера, где государственные средства впервые в большом масштабе тратились на развитие механизмов мирного назначения.

При европейских дворах такие постановки являлись символом престижа, свидетельством величия и богатства монарха, который мог себе их позволить. И без сомнения во всём этом по-прежнему присутствовала идея о некоем магическом эффекте, производимом подобными представлениями на благо восхваляемого в них монарха. Екатерина Медичи определённо пыталась добиться такой магической помощи для французской монархии посредством большой череды придворных празднеств.¹⁴ В стюартовском театре масок чувствовалось влияние французского двора и господствовавших в нём идей, а в самих масках воплощалось характерное для ренессансного сознания представление о связи между магией и механикой. Маски являли собой последнее слово в механике и способствовали техническому

¹³ Ben Johnson, *Works*, ed. Herford and Simpson, Oxford, 1925-1947, VII, p. 379.

¹⁴ См. Yates, 'Poésie et Musique dans les Magnificences du Duc de Joyeuse, Paris, 1581', in *Musique et Poésie au XVIe siècle*, Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1954, pp. 241-264.

5. *Иниго Джонс в новой перспективе*

прогрессу. Эта механика, по крайней мере отчасти, использовалась для достижения магических целей, а именно для создания своего рода большого, движущегося и меняющегося талисмана, призванного привлечь к монарху благоволение высших сил.

Нетрудно, однако, заметить перемену, произошедшую в отношении к механической магии по сравнению с прежними временами, когда летающий скарабей Ди наделал много шума и ужаса. Теперь она стала привычной, а король и его двор демонстрировали публичное признание колдовских приёмов Иниго Джонса, несравнимо более сложных и впечатляющих, чем простейшая машина, взлетевшая на крышу Тринити-холла в 1547 г. Этот механизм стал маленьким началом того, чему суждено было вырасти до гигантских масштабов, как первым и редким автомобилям на дорогах в начале нынешнего столетия.

Постановка масок в понимании Иниго Джонса относилась к архитектурной деятельности, требующей от зодчего представления об общем плане или проекте. Некоторые свидетельства такого отношения можно обнаружить в текстах пьес, и в особенности в нападках Бена Джонсона на Иниго Джонса, показывающих, что он воспринимал его как наследника более ранней, заложенной Ди и Фладдом традиции.

Д. Гордон выдвинул предположение, что ссора

Джонсона с Иниго Джонсом, отчасти несомненно вызванная завистью первого, имела под собой теоретические основания. Джонсон настаивал на главенстве поэта в постановке маски или драмы. Джонс же отстаивал честь архитектора, опираясь на витрувианское положение о примате архитектуры над всеми прочими искусствами и на итальянскую ренессансную теорию зодчества, как гуманитарного и математического искусства, имеющего дело не просто с механикой строительства, но с идеальными сущностями. В качестве примера Гордон приводит фигуры, нарисованные Джонсом для маски «Триумф Альбиона», поставленной после ссоры с Джонсоном в сотрудничестве с другим поэтом (Аурелианом Тауншендом), которые он считает выражением взглядов Джонса на архитектуру. Фигура женщины с циркулем на голове смотрит вверх, к небесам; вторая женщина смотрит вниз и что-то чертит тем же инструментом на земле. Они символизируют собой соответственно Теорию и Практику и олицетворяют абстрактные божественные пропорции, на которых зодчий основывает свои проекты.¹⁵ Джонс безусловно был знаком со множеством других источников по ренессансной

15 D. J. Gordon, 'Poet and Architect: The Intellectual Setting of the Quarrel between Ben Jonson and Inigo Jones', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XII (1949), pp. 152-178.

5. Иниго Джонс в новой перспективе

теории архитектуры кроме предисловия к Евклиду Ди, но выраженная им здесь идея полностью соответствует тому, что имел в виду Ди, приводя цитату из Альберти о принадлежности проекта в голове архитектора к числу вечных истин, воплощающихся в «материальном облике» реальных построек.

Сатирические нападки Бена Джонсона на Иниго Джонса могут косвенно очень многое сообщить нам об идеях последнего. Джонсон считал, что только поэт, а не архитектор, землемер или плотник должен руководить постановкой масок. Он был возмущён авторитарным подходом Джонса как постановщика и неоднократно высмеивал его, в особенности в образе «В-каждой-бочке-затычки» (In-and-In Medlay) из «Сказки о бочке». Имя этого персонажа отражает то, как Джонсон воспринимал назойливую манеру Иниго вмешиваться во все вопросы. В этой комедии его роль единственного декоратора заказанной поэту пьесы-маски, представляет нам, каким видел Иниго Бен Джонсон.

«Он всё сделает один, ему никто не нужен,
Хотя он и зовётся плотником.

Он должен быть единственным творцом».¹⁶

16 Hee'll do't alone Sir, He will joyne with no man,
Though he be a Joyner: in designe he cal's it,
He must be sole inventer...

Jonson, *Works*, III, p. 78.

А затем, мы видим, что, готовясь к постановке маски, Затычка:

«Измерил место и расчертил площадку,
Или место для работы...»¹⁷

И, в конце концов, этот плотник-землемер забирает всё в свои руки:

«Расскажите мне вкратце суть. Я позабочусь обо всём остальном».¹⁸

Поэт низведён до роли простого сочинителя сюжета. От него требуется только дать краткое изложение предмета. «Всё остальное», весь огромный механизм производства стюартовской маски будет разработан и поставлен землемером-плотником, «в-каждой-бочке-затычкой» Иниго Джонсом.

За раздражением Бена чётко различима фигура зодчего, того, кто имеет общий план и представление о проекте в целом, кто ставит все витрувианские дисциплины, используемые при постановке

Здесь присутствует игра слов: *join with no man* (не прибегать ни к чьей помощи) и *joyn* (устаревшее название плотника) — Прим. переводчика.

¹⁷ *Ibid.*, p. 85.

¹⁸ *Ibid.*, p. 86.

5. Иниго Джонс в новой перспективе

маски, на службу главному искусству — архитектуре.

Сатира Джонсона также чрезвычайно хорошо показывает традицию, из которой, как ему виделось, вышел Иниго Джонс, и которая была источником его вдохновения. Последняя из пьес, написанных Джонсоном для короля («Любви рады в Больсовере», 1634), является одновременно и последней его сатирой на Джонса, где тот представлен в образе «Полковника Витрувия» или даже более явно «Иниго Витрувия». Этот персонаж развлекает королевскую семью после банкета декламацией и «танцем механиков». Попробуем представить себе, как это могло выглядеть.

«Выходите, смелее, вы все, в праздничных нарядах. Это праздник Их Величеств Короля и Королевы. Они даровали эту честь моему господину, тот даровал её мне, а я, в свою очередь, дарю её вам, ибо так должно поступать настоящему землемеру, вашему полковнику Витрувию. А знаете ли вы, кем стал землемер? Я вам скажу — инспектором! Трудное слово, но можно сказать и проще, чтобы было понятнее. Смотрителем! Тем, кто смотрит за вами! Важным человеком! А ну, капитан Смит, наш молотобоец Вулкан! Твои три молота — наша музыка, но ты играешь слишком медленно. Но мы простим тебе это за твою хромоту, ибо

знаем, что ты — калека. Становись там и бей в свою наковальню быстрее времени. Ведь Время и Мера — это отец и мать Музыки. Ты знаешь это, и твой полковник Витрувий тоже кое-что знает. О Чезил, наш удивительный резчик! И мастер Мол, наш вольный каменщик; сквайер Саммер, наш плотник, и Твайбил,¹⁹ его слуга; встаньте четверо вон там, во втором ряду, и делайте каждый свою работу. А вы, Дрессер-водопроводчик, Кворел-стекольщик, Фрет-штукатур и Битер-бомбардир становитесь сзади и довершайте вместе со всеми единство Строя и Меры...²⁰

Отличная работа, мои музыкальные, арифметические и геометрические фигуры! Мои настоящие математики! Всё построено в соответствии с числом, весом и мерой, как если бы мотив был самой гармонией, а фигуры — соответствующей ей пропорцией».²¹

И хотя выраженные здесь идеи характерны для всей ренессансной теории в целом, образ английских

19 Здесь у персонажей говорящие имена, связанные с родом их деятельности: Смит (Smith) — кузнец; Чезил (Chesil) — зубило; Мол (Maul) — молоток; Саммер (Summer) — несущая лага или бревно в деревянной постройке; Твайбилл (Twybil) — плотницкий инструмент — Прим. переводчика.

20 Вулкана, согласно мизансцене спектакля, описанной в примечаниях на полях текста пьесы, сопровождают три циклопа. Соответственно, в каждом ряду танцующих получалось по четыре фигуры — Прим. переводчика.

21 Jonson, Works, VII, pp. 809-810.

5. Иниго Джонс в новой перспективе

ремесленников, в котором представлены танцующие под музыку Вулкана «математики», говорит скорее об их происхождении из традиции Ди, нежели чем из какого-либо нового итальянского заимствования. Мне видится, что, когда Джонсон писал этот отрывок, он думал о «Предисловии» Ди и его научной школе популярной математики и видел «Полковника Витрувия» или Иниго Джонса учеником Ди и нанимателем воспитанных в этой традиции лондонских мастеровых в качестве технических специалистов для масок.

В одной из более ранних работ («Триумф Нептуна», 1624) Бен Джонсон уже сравнивал подобным образом Поэта, настоящего автора маски, и Архитектора, полагавшего, что его знания и навыки важнее. Здесь Иниго Джонс изображён в виде повара, который знает, как приготовить любое блюдо, и который вступает в спор с поэтом:

«Шеф-повар! Лучший из людей,
Профессор! Он проектирует, он чертит,
Рисует, режет, строит, укрепляет,
Возводит цитадели из птицы и рыбы,
Одни обносит рвом сухим, другие заливает бульоном;
Ставит стены костей; выделяет пятидесятиугольные
форты крема;
Строит бастионы пирогов; а снаружи

Насыпает валы из аппетитной корочки;
В обеде демонстрирует он свою лучшую тактику;
Как и в каком порядке расставлять блюда;
Целое военное искусство! Он знает,
Как влияют звёзды на еду,
И все их периоды, нравы, свойства
И прочее, что важно для его закусок и соусов!
В его котле Природа вся! Над всеми химиками,
Иль голозадым братством Розы и Креста,
Он Архитектор, Инженер,
Солдат, Философ, Врач,
И *главный Математик*». ²²

Здесь, как справедливо заметил Д. Гордон,²³ повар явно перечисляет витрувианские дисциплины. Однако от его внимания ускользнуло то, что Джонсон взял этот перечень не напрямую из Витрувия, а с современными ему модификациями. Форты, которые повар выделяет из крема, имеют «пятидесятиугольную» форму. Это не римские крепости, а современные угловые укрепления, призванные противостоять артиллерийскому огню. Но самое главное, что у этого Витрувия-повара в котле вся природа, как у «братства Розы и Креста».

22 *Ibid.*, p. 684-685.

23 *Article cited*, pp. 162-163.

5. Иниго Джонс в новой перспективе

Где же мог Бен Джонсон увидеть представленные современным автором витрувианские предметы со сложными планами угловых крепостей и войск в боевых порядках, со множеством рассуждений об астрологии и астрономии, об инженерном деле и технике, о черчении, рисовании и главенствующей над всем этим математике? Конечно, в «технической истории макрокосма» розенкрейцера Роберта Фладда, шедшего по следам Джона Ди и его математического «Предисловия». И хотя его Витрувий-повар имел в виду Иниго Джонса, для Джонсона тот наследует витрувианской традиции Ди и Фладда. Ну, или, по крайней мере, мне так видится.

Очевидный намёк на фладдовский *Макрокосм* как идейный бэкграунд Иниго Джонса подтверждает выдвинутый в настоящей главе тезис о важности этого труда Фладда для любого, кто занимается изучением Джонса и масок. И в более общем смысле, Фладд и его книги приобретают любопытную значимость для истории театра, после того как несомненная аллюзия на *Макрокосм* в театральной пьесе Джонсона вывела это сочинение на передний план бурной полемики о природе драматического искусства.

Для любого историка английского театра чрезвычайно важно внимательнейшим образом изучить фладдовский *Макрокосм*.

После долгого перерыва, в течение которого, как принято считать, в Англии не было следов витрувианского Ренессанса, внезапно появился Иниго Джонс и принёс это влияние на самом позднем его этапе. В истории не бывает таких перерывов; обычно они означают, что что-то было упущено или забыто. И я предполагаю, что в данном случае упущено или забыто оказалось движение, рассмотренное нами в предшествующих частях этой книги.

В следующих главах я снова пройду по тому же периоду от Джона Ди до Иниго Джонса, но уже с немного другой, хотя и тесно связанной с предыдущей, целью. Считается, что деревянные театры, которые начали появляться в Лондоне с 1576 года и одним из которых был шекспировский «Глобус», строились при полном отсутствии знаний или интереса к классическому театру, описанному у Витрувия. Я попытаюсь показать, что заполнение разрыва, предшествовавшего появлению Иниго Джонса, может помочь в объяснении генезиса шекспировского типа театра. Основная идея состоит в том, что деревянные публичные театры елизаветинского и яковинского периодов представляют собой адаптацию античного театра, связанную с влиянием движения, рождённого Джоном Ди.



HE WAS A MAN, TAKE HIM FOR ALL IN ALL.
I SHALL NOT LOOK UPON HIS LIKE AGAIN.

Лондонские театры

Лондон эпохи Елизаветы и Якова был уникален в Европе тем, что обладал большим числом общественных театров.¹ Эти построенные из дерева и

1 Литература о елизаветинских и яковианских театрах очень обширна. О документальных источниках см. E. K. Chambers, *Elizabethan Stage*, revised edition, Oxford, 1951, II, pp. 353ff; G. E. Bentley, *The Jacobean and Caroline Stage*, VI, Theatres, Oxford, 1968. О размере зрительных залов см. A. Harbage, *Shakespeare's Audience*, Columbia University Press, 1941. Далее приведён очень краткий перечень других исследований: J. C. Adams, *The Globe Playhouse*, Cambridge, Mass., 1942, New York, 1961; C. W. Hodges, *The Globe Restored*, London, 1953; R. Hosley, статьи в *Shakespeare Survey*, *Shakespeare Quarterly* и *Le Lieu Théâtral à la Renaissance*, ed. J. Jacquot, Centre National de La Recherche Scientifique, Paris, 1964; L. Hotson, *Shakespeare's Wooden O*, London, 1959; G. F. Kernodle, *From*

способные вмещать тысячи людей здания поражали воображение иностранцев, при этом никто из местных жителей не удосужился зарисовать или адекватного описать, как они выглядели. Следствием этого стали неутомимые попытки современных учёных воссоздать их облик на основе явно недостаточных данных. Прототипом всех новых театров был один, построенный Джеймсом Бёрбиджем в Шордиче в 1576 году, и называвшийся просто «Театр» (the Theatre). Вскоре рядом с ним появился другой — «Занавес».² Построенная в 1587 году в Бэнксайде «Роза» принесла моду на театры на южный берег Темзы. Там же, следом за ней, в 1595 г. открылся «Лебедь». И наконец, как кульминация и венец этого театрального подъёма в 1599 году в Бэнксайде был построен «Глобус», театр, как правило, ассоциируемый с Шекспиром. Но строительный бум на этом не кон-

Art to Theatre, Chicago, 1944; A. M. Nagler, *Shakespeare's Stage*, Yale, Oxford, 1960; G. F. Reynolds, *The Staging of Elizabethan Plays at the Red Bull Theatre*, New York, 1940; Irwin Smith, *Shakespeare's Globe Playhouse* (на основании реконструкции Адамса), New York, 1956, и *Shakespeare's Blackfriars Playhouse*, London, 1964; R. Southern, *The Open Stage*, London, 1952, и статьи в *Shakespeare Survey* и *Le Lieu Théâtral*; Glynne Wickham, *Early English Stages*, London, 1959, 1963.

2 Название этого театра (Curtain) не имело отношения к театральному занавесу, а происходило от названия лондонского района Curtain Close, примыкавшего к городским стенам — Прим. переводчика.

6. Лондонские театры

чился: в 1600 г. в Криплгейте возникла «Фортуна», в Кларкенуэлле примерно в то же время «Красный бык», а в 1614 г. в Бэнксайде «Надежда». Этот краткий перечень включает в себя не все театры елизаветинского и яковинского Лондона, а только публичные. Частные, как, например, «Блэкфрайерс», относились к другому типу и сюда не вошли.

Толпы лондонцев наводняли представления в этих великолепных зданиях, напоминавших иностранцам о древнем Риме. Один из путешественников, посетивших столицу Англии в 1600 году, записал, что он смотрел комедию в театре, «построенном из дерева в манере древних римлян».³ Эти постройки без крыш, с галереями зрительских мест, возвышавшихся ярусами вокруг открытого пространства «двора», на который, в свою очередь, смотрела открытая сцена, поразили иностранца копированием древнеримской манеры. И будь этот путешественник достаточно образованным, чтобы прочесть Витрувия, его не смутил бы тот факт, что лондонские театры строились из дерева, а не камня или мрамора. Ибо Витрувий утверждает, что в Древнем Риме было множество деревянных театров.⁴

3 Chambers, *Elizabethan Stage*, II, p. 399.

4 См. далее на с. с. 251.

Пуритане, убеждённые противники любых театров, актёров и пьес, апеллировали к тому же сравнению. Устрашённые великолепием и роскошью этих новых «размалёванных игрищ», они видели в них рассадники языческой греховности. Вот лишь одна цитата из пуританской проповеди против театров. В 1578 г. преподобный Джон Стоквуд, выступая на Полз-кросс, так нападал на заведение Бёрбиджа:

*«Я не знаю большего порицания от благочестивых людей для этого построенного в Филдз размалёванного игрища, чем именование его Театром, как они это делают по образу старого языческого римского театра, вместилища непристойностей и пороков».*⁵

Построить здание для драматических представлений и назвать его театром, казалось этому проповеднику очевидным свидетельством возврата к «старому римскому театру».

Утешением Джеймсу Бёрбиджу, виновному в постройке первого такого здания, могло служить вступительное слово к главе об античном театре из «Десяти книг о зодчестве» Леона Баттисты Альберти, если он его читал. Альберти писал:

5 John Stockwood, *A Sermon Preached at Paules Crosse*, London, 1578, p. 134 (цит. с сокращениями по Chambers, *Elizabethan Stage*, IV, p. 200).

6. Лондонские театры

*«И я не смею порицать первосвященников и блюстителей нравов, мудро противившихся распространению зрелищ. Хвалят Моисея, который установил, чтобы весь его народ сходился только в храмы в дни празднеств и в сроки, положенные для общих трапез. Он имел в виду, думаю я, чтобы, сходясь и общаясь на трапезах, граждане смягчались душой и становились более способны вкушать плоды дружбы».*⁶

Но Бёрбидж не был ренессансным аристократом-гуманистом; он был всего лишь плотник и актёр. Среди исследователей елизаветинского театра принято считать, что ни он, ни другие строители первых театральных зданий не были глубоко знакомы с итальянской ренессансной теорией античного театра. И, насколько мне известно, ни один исследователь не предположил, что Джеймс Бёрбидж мог быть знаком с таким объёмным взглядом на театр как храм человечности, который можно было бы противопоставить нападкам пуритан и клира.

Катберт Бёрбидж говорил о своём отце, что тот *«являлся первым строителем театральных площадок, а в молодости и сам был актёром».*⁷ В договоре об аренде земельного участка под здание театра от 1576 г.

6 Альберти, Л.-Б. Десять книг о зодчестве. Пер. В. П. Зубова. М., 1935. Т. I. С. 285-286 — Прим. переводчика.

7 Chambers, II, p. 384; IV, p. 306.

Джеймс Бёрбидж указан как «плотник».⁸ И, основываясь на свидетельствах его сына, мы можем заключить, что построенный им театр был предшественником всех лондонских театров. Будучи сам актёром, Бёрбидж, создавая проект, хорошо понимал практические нужды тех, кому предстояло выступать на сцене, а как плотник, он имел опыт возведения деревянных построек. Его сын Ричард, также актёр, был известен ещё и как художник,⁹ то есть обладал навыком, востребованным при строительстве деревянных театров. Их внутренние интерьеры украшали раскрашенные холсты, включавшие в себя такие элементы, как, например, «небеса» в виде полотна над задней сценой, нижнюю часть которого расписывали под небосвод.

О театре Бёрбиджа нам известно очень немного, но даже это небольшое говорит о наличии в нём уже всех главных отличительных черт елизаветинской театральной традиции, как, например, галерей для зрителей и артистической уборной.¹⁰ Мы также зна-

8 *Ibid. loc. cit.* Согласно другому документу (*ibid.*, p. 305), Джеймс Бёрбидж «по роду занятий был плотник, но, зарабатывая очень мало, бросил это дело, и стал актёром».

9 Ричард Бёрбидж нарисовал девиз, придуманный Шекспиром для графа Рутланда в 1613 г. (Chambers, *William Shakespeare*, II, p. 153. См. также С. С. Stopes, *Burbage and Shakespeare's Stage*, 1913, p. 108).

10 J. Q. Adams, *Shakespearean Playhouses*, Cambridge, Mass., 1917, pp. 75ff. Chambers, *Elizabethan Stage*, II, pp. 383ff.

6. Лондонские театры

ем и о коммерческой составляющей елизаветинского театра, вполне сформировавшейся в заведении Бёрбиджа; зрители платили за вход, и театр был полностью самокупаемым. С точки зрения бизнеса это было рискованное предприятие, поскольку Бёрбидж был небогат и деньги на строительство ему пришлось брать в долг. Кроме того, его постоянно донимали враги и преследовали трудности самого разного рода.

В контексте континентальной традиции, «Театр» Бёрбиджа выглядел чрезвычайно оригинальной затеей. Его построил не какой-то учёный архитектор, воспитанный в ренессансной академии, а простой выходец из ремесленного класса. Он не имел спонсора в лице какого-нибудь принца или влиятельного вельможи, и каждый пенни на содержание театра Бёрбиджу приходилось зарабатывать самому. Театр изначально задумывался как самокупаемое предприятие и источник заработка для владевших им актёров. Этим он принципиально отличался от спонсируемых князьями и предназначенных для развлечения узкого круга элиты высоких итальянских театров. Это был народный театр, рассчитанный на самую широкую аудиторию и содержавшийся исключительно из своих кассовых сборов. И за это его можно было назвать самым современным театром в Англии, а может быть и в мире.

Бёрбидж всё рассчитал верно. Его затея оказалась востребованной, и публика толпами шла на представления в здание, где актёры впервые могли играть в специально созданных для этого условиях, а не в случайных залах больших домов, гостиниц и тому подобного, как это было принято раньше. Почти сразу же «Театру» понадобилось дополнение, и был построен «Занавес». ¹¹ Скорее всего, хотя мы почти ничего не знаем о нём, этот второй театр был сделан близко по образцу столь успешного первого.

Но «Театр» преследовали неприятности и, в первую очередь, претензии со стороны владельца участка земли, на котором он был построен. Тот разорвал договор аренды и угрожал снести здание. История связанных с этим судебных тяжб широко известна. Важным было то, что землевладелец не имел законных прав на здание, и энтузиасты смогли разобрать его и возвести заново в другом месте — в Бэнксайде. Полная драматизма история того, как в конце 1599 года Катберт и Ричард Бёрбиджи наняли плотника Питера Стрита и его людей для перевозки брёвен «Театра» через реку, свидетельствует об удивительном энтузиазме семьи Бёрбиджей, а также простых столяров и плотников, в отношении

¹¹ Adams, *Shakespearean Playhouses*, pp. 75ff; Chambers, II, pp. 400ff.

6. Лондонские театры

этого нового явления.¹² Здание, построенное Питером Стритом в Бэнксайде частично из материалов разобранного «Театра», стало «Глобусом», принадлежавшим труппе актеров лорда Чемберлена, среди которых был и Шекспир.

«Глобус» имел триумфальный успех как хорошо организованное коммерческое предприятие и как подмостки, для которых величайший в мире драматург написал большинство своих шедевров. Очевидно он находился под сильным влиянием предшествовавшего ему «Театра» вплоть до того, что был построен с использованием части его материалов, хотя проект, по всей видимости, был улучшен. И как один из совладельцев и актёров сам Шекспир, возможно, приложил к этому руку.

Успех «Глобуса» подтверждается и тем фактом, что, решив в 1600 году построить «Фортуны», Хенслоу нанял в качестве производителя работ Питера Стрита и записал в контракте, что здание должно быть точно таким же как «Глобус» за исключением одного момента.¹³ Первый «Глобус» сгорел в 1613 г., но на его фундаменте сразу же был возведён второй. Считается, что поскольку в новом театре

¹² Adams, pp. 239ff; Chambers, II, pp. 390ff.

¹³ Контракт на строительство «Фортуны» см. в Приложении В на с. 415-417.

продолжали играть старый репертуар, второй «Глобус» близко напоминал первый. Его называли «прекраснейшим из всех когда-либо существовавших в Англии театров».¹⁴ Оба «Глобуса» пользовались благосклонностью и покровительством короля, и в 1603 году Яков I сделал труппу лорда Чемберлена своей.¹⁵ Они стали королевскими людьми, а их театр, и первый, и второй, получил монаршее благословение.

Шекспир начал свою карьеру драматурга (мы, конечно, не знаем точно, когда это произошло, кроме того, что к 1592 г. он был уже хорошо известен) через несколько лет после постройки первого театра Бёрбиджа. Его ранние пьесы писались для предшественников «Глобуса». С появлением последнего, Шекспир стал сочинять для него, пока труппа «Глобуса» не стала выступать в частном «Блэкфрайерс». Таким образом рождение Шекспира-драматурга произошло уже после появления на свет новых театров, а ассоциирующийся с его именем «Глобус» явился кульминацией всего театрального движения, начатого отцом его друзей Бёрбиджей. Шекспир писал не для средневекового мира, в котором не существовало ни театров, ни зданий, специально

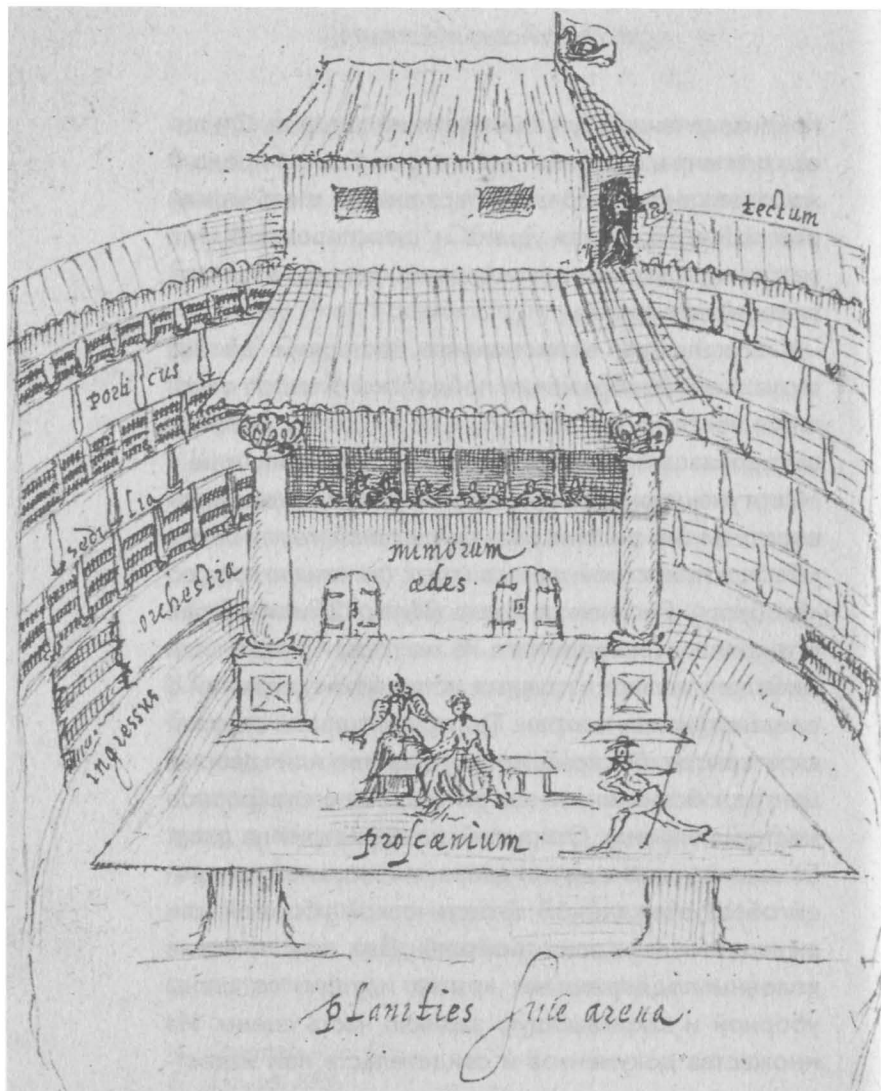
¹⁴ Chambers, II, p. 425.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 208ff.

6. Лондонские театры

предназначенных для выступлений актёров. Он писал для мира, в котором всё это уже было и продолжало расцветать и развиваться вместе с его карьерой. Шекспировская драма и шекспировский тип театра неотделимы друг от друга, как два взаимосвязанных феномена.

К сожалению, единственное дошедшее до нас визуальное изображение лондонского театра относится вовсе не к «Глобусу», и не к одному из предшествовавшей ему серии театров Бёрбиджа, и не к «Фортуне», контракт на строительство которой говорит, что она должна быть почти такой же как он, а к «Лебедю», построенному в 1595 г. (за четыре года до «Глобуса»). Рисунок де Витта (Илл. 12) или скорее его копия, выполненная в те же годы Арендом ван Бюхелем, является главным источником сведений о елизаветинских театрах. Три яруса галерей окружают открытое, без крыши, пространство или «двор» в центре, обозначенное как *planities siue arena* (ровное место или арена). Открытая сцена смотрит на двор. Её задняя часть с двумя дверями и верхней галереей образует стеной артистической уборной или *timorum aedes* (дома актёров). Две классические колонны поддерживают крышу, идущую от стены уборной и закрывающую заднюю часть сцены. Из множества документов и свидетельств нам извест-



Илл. 12. Театр «Лебедь» в зарисовке де Витта.

6. Лондонские театры

но, что внутренняя сторона этого навеса расписывалась под небосвод. В бумагах театра она обычно именовалась «небесами».¹⁶ Третий ярус дома актёров возвышается над уровнем окружающих его галерей. Два входа, обозначенных как *ingressus*, ведут из «двора» на галереи зрительских мест.

Этот грубый набросок выглядящего довольно примитивным здания не производит сильного классического впечатления. Однако де Витт без сомнения видел классическое влияние в этом лондонском амфитеатре. Для обозначения сцены он использует классический термин *proscenium*. Верхний ярус галерей напомнил ему *porticus*, опоясывавший верх классического зрительного зала. А вот термин *orchestra* для мест сбоку от сцены используется им ошибочно.¹⁷ Там находились места для знати, в то время как классическая *orchestra* относилась в действительности ко «двору». Такое ошибочное использование терминологии довольно характерно для Ренессанса с его большой путаницей в названиях частей античного театра. Но это не отменяет общего впечатления, что де Витт видел перед собой некую разновидность именно классического театра

¹⁶ *Ibid.*, pp. 466, 544-546, 555; III, p. 30, 75-77, 90, 108, 132, 501.

¹⁷ Об использовании термина *orchestra* для обозначения мест для знати см. J. C. Adams, *Globe Playhouse*, p. 71.

или амфитеатра с ярусами зрительских мест вокруг открытой площадки, на которую смотрит открытая сцена.

На рисунке особо выделяются две классические колонны, поддерживающие «небеса». Они, как мы знаем, присутствовали и в других театрах. В контрактах и прочих документах эти элементы упоминаются просто как «столбы».

Текст на латыни, которым де Витт сопроводил свой рисунок, гласит:

«В Лондоне есть четыре замечательно красивых театра [amphitheatra], носящих названия в соответствии с их символами. В них ежедневно дают различные представления [varia scaena] для публики. Два самых лучших из них расположены на южном берегу Темзы и по изображенным на них символам называются «Роза» и «Лебедь». Путь к двум другим, находящимся за городской чертой на севере, лежит через епископские ворота [per Episcopalem portam], в просторечии Бископгейт. Есть ещё пятый, отличающийся от остальных и специализирующийся на травле животных. Там во всевозможных клетках и логовах содержится множество огромного размера медведей, быков и собак, которых стравливают друг с другом, устраивая изумительнейшие [iucundissimum] зрелища для публики. Однако самый крупный и известный

6. Лондонские театры

из всех — это театр под знаком лебедя (или просто театр «Лебедь»). Его построенное из кремниевого камня (который в большом изобилии имеется в Британии) и вмещающее три тысячи человек здание поддерживается деревянными колоннами, расписанными под мрамор так искусно, что это может обмануть даже самого пытливого [nasutissimos] наблюдателя. Я решил зарисовать его, поскольку своей формой он напоминает римские постройки».¹⁸

Этот отрывок демонстрирует широко распространённую в эпоху Ренессанса путаницу между драматическими театрами и амфитеатрами для звериных боёв. Под её влиянием де Витт включает в число лондонских театров реконструированный в 1583 г. Пэрис-гарден в Бэнксайде, специализировавшийся на травле животных. И если, как он полагает, за деревянными галереями «Лебедя» имелось кремниевое основание, это отличало его от всех остальных театров Лондона, которые, как мы знаем, строились целиком из дерева.

¹⁸ Английский перевод представлен в книге Ходжеса (Hodges, *The Globe Restored*, pp. 94-95). Латинский текст приведён у Чемберса (Chambers, II, p. 362) и в журнале *Shakespeare Survey*, I (1948), p. 23-24. Разбор отдельных мест текста см. в работе Саузерна и Ходжеса (Southern and Hodges, 'Colour in the Elizabethan Theatre', *Theatre Notebook*, VI (1952), pp. 57-60).

Столь выразительный рассказ де Витта о размере, популярности и красоте лондонских «амфитеатров» важен ещё и указанием на то, как художественная роспись театров подчёркивала их классический вид. Он был явно потрясён искусно раскрашенными под мрамор деревянными колоннами «Лебеда». Подобная имитация часто применялась при возведении деревянных арок для триумфальных въездов. Под колоннами, видимо, имелись в виду не только «столбы» на сцене, но и те, что поддерживали галереи и были лишь схематично изображены на рисунке. Таким образом, полностью расписанное здание должно было иметь более классический вид, чем это можно предположить из грубого наброска де Витта. Учёный гость из Голландии больше всего оценил в нём то, что он считал классицизмом, и заявил, что зарисовал его потому, что оно напомнило ему «римские постройки». То есть мотивом к тому, чтобы запечатлеть этот образец лондонского «амфитеатра», был чисто антикварный интерес.

К сожалению, ни один из посещавших Лондон несколькими годами позже образованных и любопытных иностранцев, не оставил наброска «Глобуса», который после 1600 г. без сомнения считался самым роскошным из всех театров. Поэтому все попытки его реконструкции вынужденно строились на схе-

6. Лондонские театры

матическом изображении другого театра, возможно, значительно отличавшегося по типу. Изображённые под сценой «Лебеда» подпоры, а также довольно грубый характер самой сцены заставили некоторых исследователей предположить, что этот театр имел «двойное» назначение, то есть после удаления сцены мог использоваться также и для звериных боёв.¹⁹ Контракт на постройку «Надежды»,²⁰ возведённой в 1614 г. и точно использовавшейся для звериных забав, гласит, что она должна быть сделана по образцу «Лебеда». Это подтверждает, что рисунок де Витта, по всей видимости, не может являться представлением публичного театра с постоянной сценой.

Единственные, кроме этого, визуальные изображения лондонских театров можно найти на городских картах XVI-XVII вв., на некоторых из которых обозначен «Глобус» и другие театры Бэнксайда. Историки театра потратили немало усилий на изучение этих путанных и ненадёжных источников. Крошечные театральные здания выглядят на них то круглыми, то многоугольными. Один исследователь представляет «Глобус» восьмиугольным, потому что на какой-то из карт обозначенный этим именем

19 Hodges, 'The Globe Playhouse', *Theatre Notebook*, I (1945-1947), p. III.

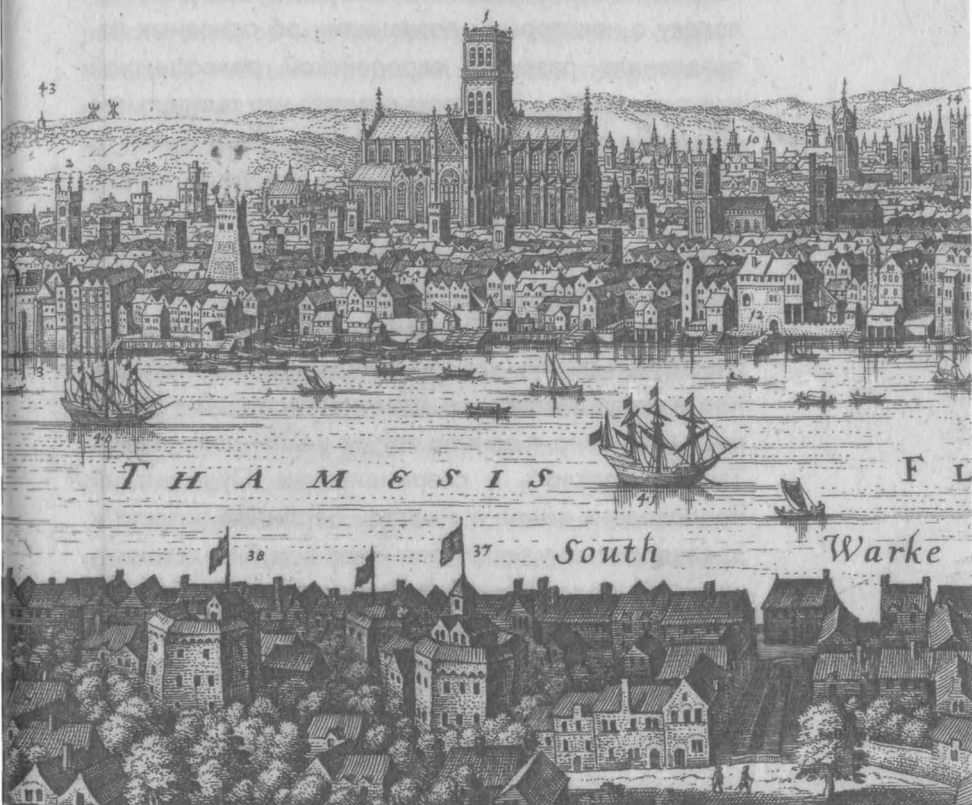
20 Текст контракта приведён в работе Чемберса (Chambers, II, pp. 466-468).

маленький объект имеет как будто восемь сторон. Другой же учёный отмечает эту карту как ненадёжную. Планы города копируют друг друга и являются одновременно самые странные противоречия. Даже на карте Холлара, которая считается одной из самых точных, подписи «Глобус» и «Звериные бои» нанесены неправильно. Карты делались не для того, чтобы дать точное архитектурное изображение схематично обозначенных зданий.

Иллюстрированные карты такого рода дают информацию об объектах лишь в самых общих чертах. Они показывают, что арена для звериных боёв представляла собой довольно схожий с театральными амфитеатр. И что театральные амфитеатры, среди которых наибольший интерес, конечно, вызывает «Глобус», имели круглую или многоугольную форму. Так называемый план Мериана (**Илл. 13**) отдаёт предпочтение второй и изображает Беар-гарден, «Глобус» и ещё один театр в виде многогранников. Эта карта не является оригинальной (она основана на карте Фисшера, хотя и имеет некоторые отличия); я привела её здесь ввиду связи Маттеуса Мериана с фирмой де Брай.

Изображения этих маленьких и едва различимых круглых и многоугольных театров явным образом отличаются на планах от других лондонских зданий. Церкви, особняки и улицы на картах старого Лондо-

L O N



13. Cole harbour.
14. S. Laurens.
15. Guild Hall.

16. S. Anthoines.
17. S. Laurens Poultney.
18. The Exchange.

19. the Dutch Chuzche.
20. S. Michaelis.
21. S. Peter.

22. Leadne Hall.
23. Fishmongers hall.
24. S. Hellen.

Илл. 13. Карта Лондона. Гравюра Маттеуса Мериана.
(38) Беар-гарден; (37) Театр «Глобус».

на имеют по-прежнему средневековый вид. Театры же независимо от их формы выглядят новым городским феноменом.

Что же послужило толчком к такому внезапному расцвету новых театров в Лондоне, начиная с 1576 года? Если мы зададим этот вопрос думающему человеку с некоторыми познаниями об основных направлениях развития европейской ренессансной культуры, он без сомнения ответит, что театральное движение в Лондоне должно было быть каким-то образом связано с возрождением античного театра, идущим от нового открытия и интенсивного изучения Витрувия в Италии. В Средние века не строили театров ни в Англии, ни в других странах Европы. Это явление родилось в Лондоне в XVI веке. И кажется очевидным вывод, что это было именно ренессансное, а не средневековое, движение возврата к античному наследию, в данном случае к античному театру. Так это казалось и современникам. Пуританский проповедник видел в «Театре» Бёрбиджа возврат к древнеримскому театру, равно как и де Витт ассоциировал «Лебеда» с постройками древних римлян.

Но современные исследователи елизаветинского театра не разделяют такую точку зрения, считая, что он был полностью лишён классических влияний. Некоторые из них выводили происхождение

6. Лондонские театры

театров из старой традиции представлений на постоянных дворах. Но в последние годы эта теория уступила место другой, утверждавшей, что театры вышли из больших залов с ширмами, на фоне которых устраивались представления во времена, когда ещё не существовало специально построенных для работы актёров зданий. Активное изучение современными учёными традиции уличных представлений в разных странах позволило заявить о влиянии этой культуры на театры. Эти исследования ввели в научный оборот огромное количество ценнейшего материала, но их основным трендом был взгляд в прошлое. Они представляли елизаветинские театры как некий средневековый пережиток, движение, начатое сравнительно тёмными и необразованными актёрами с тем, чтобы создать себе базы для профессиональной деятельности, которые сохраняли бы все прежние рабочие условия, но на более постоянной основе.

Однако все эти построения оставляют без внимания тот очевидный факт, что елизаветинские театры являли собой абсолютно новый феномен, давший актёрам специально спроектированное театральное здание со сценой и облегчивший прежние условия труда, которые вынуждали их выступать на временных, импровизированных площадках. И хотя

влияние этих старых условий по-прежнему присутствовало в игровой практике трупп елизаветинской эпохи и в какой-то мере определяло вид их театров, крайне маловероятно, чтобы появление «Театра» и его преемников можно было объяснить исключительно стремлением невежественных актёров сохранить привычный рабочий уклад. Похоже, что мысль некоторой части исследователей работает в прямо противоположном направлении от такого ренессансного наблюдателя как де Витт. Не желая замечать классических влияний, они видят во всём этом лишь идущий из средневековья народный театр и глубокое заблуждение де Витта, зарисовавшего его на том основании, что он напомнил ему древнеримские постройки.

Множество факторов повлияло на убежденность столь большого числа исследователей в отсутствии классических влияний в елизаветинских театрах, несмотря на то, что некоторым современникам хотелось считать их античными, необоснованно, как считается, перенося на них авторитет, который имело для ренессансного сознания всё, связанное с римскими древностями. Изображённое на рисунке де Витта здание не идёт ни в какое сравнение с итальянским ренессансным театром, таким как, например, «Олимпико». Известно, что крыша верхней

6. Лондонские театры

галереи «Глобуса» была соломенной, что не очень соответствует нашим представлениям о классическом театре. Кроме этого покрытия и навеса над частью сцены лондонские театры не имели кровли и располагались под открытым небом, как античные амфитеатры. Но эта их черта объяснялась необходимостью доступа дневного света в условиях неразвитых технологий искусственного освещения. В этой связи можно заметить, что данная проблема легко решалась в полностью крытом частном театре «Блэкфрайерс», где королевская труппа стала выступать с 1608 г. Джеймс Бёрбидж планировал использовать крытое здание «Блэкфрайерс» ещё в 1596 г., но проект пришлось отложить. Из этого можно сделать вывод, что дневной свет не является исчерпывающим объяснением такой конструкции и что при желании можно было с самого начала использовать крытые постройки с искусственным освещением. Отсюда возникает законный вопрос, не являлось ли отсутствие крыш у лондонских театральные зданий подражанием античным театрам под открытым небом?

Сам термин «публичный театр» является классическим. *Omnia publica lignea theatra*, говорит Витрувий, упоминая тот факт, что публичные театры в Риме иногда строились из дерева. Римские театры

были массовыми, народными театрами, вмещавшими тысячи человек. По своей популярности, размеру и открытому типу здания елизаветинский или яковинанский театр был гораздо ближе к великим публичным театрам древнего Рима, чем маленькая придворная сцена итальянского Ренессанса. Своим стремлением к массовости и масштабу английский ренессансный театр вполне подходил под определение классического. С другой стороны, это стремление могло предполагать адаптацию античности к современным условиям, народную адаптацию, движущуюся в другом направлении и с другой целью, чем адаптация придворная, что, однако, не означало непременно незнания классических принципов.

Примитивный стиль контрактов на постройку театров может навести на мысль о том, что возводившие их плотники и столяры работали лишь как простые исполнители без малейшего представления о высокой архитектурной теории. До нас дошло два таких документа. В одном Питер Стрит, Филип Хенслоу и Эдвард Аллен договариваются о постройке театра «Фортуна». В другом Гилберт Кэтринс и Филип Хенслоу заключают контракт на строительство «Надежды». Наибольший интерес из них представляет первый.²¹ ибо в нём сказано, что «Фортуна» должна

21 Текст контракта приведён в Приложении В на с. 415-417.

6. Лондонские театры

быть построена по образцу «Глобуса», только иметь в отличие от него квадратную форму, а Питер Стрит был человеком как раз недавно построившим «Глобус» с использованием части материалов «Театра».

Составитель контракта «Фортуны», как было принято в то время, называл деревянные опоры на сцене просто «столбами», хотя из рисунка де Витта и других источников нам хорошо известно, что эти элементы конструкции раскрашивались и декорировались под классические колонны. Согласно контракту, столбы в «Фортуне» должны были отличаться от «Глобуса» квадратной формой и венчаться каждый «резной пропорциональной фигурой сатира». Это предполагает наличие некоторых представлений о важности пропорций при украшении опор, являющихся по сути классическими колоннами с капителями.

Сцена «Фортуны» должна была «доходить до середины двора», следуя, по-видимому, образцу построенного Стритом за год до этого «Глобуса». Слово «двор» (*yard*), используемое для обозначения открытого пространства, на которое выходила сцена и где толпилась публика победнее, в значительной степени способствовало развитию старой теории происхождения елизаветинского театра из постоянных дворов, как площадок для драматических представ-

лений. В действительности этот «двор» больше соотносится с орхестрой античного театра — открытым местом, на которое смотрела сцена. А указание на то, что сцена должна выступать до центра двора перекликается с похожим наставлением у Витрувия о том, что просцениум или передняя часть сцены должна быть на уровне диаметра орхестры.²²

Расположенное на сцене строение контракт называется термином, под которым оно всегда и было известно, а именно *tiring house* (артистическая уборная). И я бы хотела подчеркнуть, что слово *house*, использовавшееся в отношении сценических построек, вступает в противоречие с теорией их происхождения из ширмы, отделявшей часть большого зала и служившей фоном для представлений во времена, когда актёры выступали, где придётся. Но *tiring house* без сомнения должен был быть домом (*house*), иначе почему его всегда называли этим словом? Это был театральный дом, который, конечно, выполнял роль ширмы для актёров, но его фасад, являвшийся одновременно задней стеной сцены, без сомнения задумывался как фасад здания. Совершенно так же, как *frons scaenae* в античном театре представлял собой фасад классического дворца.

22 См. далее на с. 253-256.

6. Лондонские театры

Примитивный язык «столбов», «дворов», «уборных» и прочего, который мастера и актёры той эпохи использовали для обозначения помещений и элементов конструкций своих театров может ввести в заблуждение относительно наличия у них представлений о классическом театре. И когда в контракте на постройку «Фортуны» говорится о пропорциях или о сцене, простирающейся до середины двора, за этим кроется гораздо более глубокое понимание таких предметов, чем может показаться из малограмотного стиля документа.

Контракт упоминает о некоем прилагающемся к нему чертеже или плане, который, к большому сожалению, до нас не дошёл. Но его наличие говорит о способности строителей театров рисовать архитектурные планы.

Поскольку и Джеймс Бёрбидж, создавший «Театр», и строитель «Глобуса» и «Фортуны» Питер Стрит были плотниками, важно понять, что из себя представлял представитель этой профессии в эпоху Елизаветы.

Историки тюдоровской архитектуры значительно продвинулись в изучении этого вопроса в последние годы и наглядно показали, что профессиональные ремесленники и мастеровые являлись одновременно и архитекторами, ответственными как за

проект, так и за строительство здания. Появились прекрасные издания чертежей и планов известных строителей того времени Джона Торпа²³ и Смитсонов.²⁴ Изучение деятельности Офиса общественных работ (*The Office of Works*), главного строительного ведомства в Англии, показало, что его глава или «инспектор» (*surveyor*) почти всегда был профессиональным каменщиком или плотником. Эти новые исследования по истории архитектуры пока не добрались до проблемы появления нового типа деревянного здания, придуманного и построенного плотниками для нужд лондонских актёров эпохи правления Елизаветы и Якова I. Но будем надеяться, что в скором времени историки архитектуры придут на помощь историкам театра и помогут найти ответы на стоящие перед ними вопросы.

В работе под названием «Три елизаветинских архитектора» сэр Джон Саммерсон,²⁵ опираясь на не-

23 *The Book of Architecture of John Thorpe*, ed. J. Summerson, Walpole Society, XXXX (1964-1965). В предисловии к данному изданию содержится множество новой информации о землемерах, каменщиках и плотниках той эпохи. См. также Summerson, *Architecture in Britain 1530 to 1830*, Pelican History of Art, 1953, pp. 67ff.

24 *The Smythson Collection*, ed. Marc Girouard, *Journal of the Society of Architectural History of Great Britain*, 1962; Marc Girouard, *Robert Smythson and the Architecture of the Elizabethan Era*, London, 1966.

25 John Summerson, 'Three Elizabethan Architects', *Bulletin of the John Rylands Library*, 40 (1957).

6. Лондонские театры

опубликованные документы Офиса общественных работ, представил трёх малоизвестных персонажей елизаветинского и раннего яковинского периодов — Роберта Адамса, Джона Саймондса и Роберта Стикелса. Все они работали архитекторами, имели навыки рисования планов, но занимали довольно скромное место в профессии. Все трое были одновременно и плотниками, и каменщиками, работая и с тем и с другим материалом. Похоже, что гильдии этих ремёсел были как-то связаны друг с другом. Один из них, Стикелс, называющий себя в завещании «вольным каменщиком», обладал некоторыми познаниями в классической теории архитектуры и был склонен к архитектурному философствованию, как это видно из приводимых документов, которые Саммерсон характеризует как «полуграмотные и одновременно эзотерические».²⁶ Стикелс колеблется между восхищением античной архитектурой и её осуждением. Восхищаясь, он делает замечания, которые, несмотря на примитивную орфографию и стиль, демонстрируют понимание им базовых принципов классической архитектуры, в том виде, как они изложены у Витрувия и воплощены в ренессансном неоклассицизме, а именно, что пропорции

26 *Ibid.*, p. 220.

здания должны быть основаны на пропорциях человеческого тела. Рассуждая о строительстве «государственного дома», высоте его этажей, толщине стен и «столбов», он пишет:

«Эти вещи (имеются в виду пропорции здания, о котором он говорит) присутствуют и в самом человеке, ибо человек есть пропорциональное и разумное творение, и потому всё, что сделано без учёта этих правил пропорций, является ненадёжным. Для надёжных вещей существует точные количества и меры, ненадёжные же являются продуктом невежества.

Есть два типа зданий: сделанные с умом и без него. Античные сделаны с умом, современные без него...»²⁷

Перед нами елизаветинский или яковианский (Стикелс работал при Елизавете, но жил по меньшей мере до 1620 г.) плотник, каменщик и зодчий, пытающийся выразить классические правила пропорций языком простого мастерового. Он знает, что пропорции здания основаны на «пропорциональном и разумном творении» — человеке. Стикелс разделяет строящуюся на этих законах античную архитектуру и не знающую их современную. Одна сделана «с умом» и является «надёжной», другая без ума и не имеет прочных оснований в правилах пропорций. «Античные сделаны с умом, современные без него...»

²⁷ Ibid., p. 228.

6. Лондонские театры

Можно предположить, что Стикелс неловко воспроизводит идеи «Предисловия» Ди к Евклиду. И было бы полезно сравнить его стиль и язык с языком и стилем контракта на постройку «Фортуны». Стикелс, конечно, говорит не о театре, но он интересен как свидетельство того, что малограмотность не означала автоматически невежества в вопросах классической архитектурной теории.

Следовательно, будучи плотником, Джеймс Бёрбидж вполне мог обладать знаниями в этом вопросе. А как отец близких друзей Шекспира вряд ли он был менее грамотным, чем Стикелс. Скорее всего это был типаж просвещённого плотника вроде Иниго Джонса, начавшего свою деятельность лондонским мастеровым на много лет позже, но всё ещё при Елизавете.

Как и другие плотники той эпохи Бёрбидж сам придумал проект конструкции «Театра». Разве не захотел бы он, чтобы его театр имел античное здание, а не построенное «без ума» современное? Разве не применил бы он при его создании классических правил пропорций? Бёрбидж, кроме того, был ещё и актёром и на собственном опыте знал, каким должен быть хороший и практичный с точки зрения труппы театр. Такой человек идеально подходил на роль создателя первой адаптации античного театра,

положившей начало широкому театральному движению английского Ренессанса.

Часть современных исследователей разделяет теорию классического влияния на публичные театры. Среди них особое место занимает Л. Кэмпбелл со своей книгой «Декорации и машины на английской сцене в эпоху Ренессанса», впервые опубликованной в 1923 г. Эта работа в основном посвящена Иниго Джонсу и его приемам изображения перспективы в декорациях к стюартовским придворным маскарам, но в ней есть несколько вводных глав, посвящённых предшествующей истории театра в Англии. О «Театре» Джеймса Бёрбиджа она пишет:

*«Для такого человека как Бёрбидж было бы странным ничего не знать о теориях Витрувия и о главных веяниях в театральной архитектуре на континенте».*²⁸

Она делает важное предположение, что смешение театров и амфитеатров в Ренессансе могло повлиять на облик публичных театров в Англии.²⁹ Кэмпбелл приводит цитату из преподобного Джона Стоквуда, обличавшего начинание Бёрбиджа как возвращение к «старому римскому театру»,³⁰ и подчёркивает, что рисунок и комментарий де Вит-

28 L. B. Campbell, *Scenes and Machines on the English Stage during the Renaissance*, Cambridge University Press, 1923, pp. 118-119.

29 *Ibid.*, p. 117.

30 *Ibid.*, p. 119.

6. Лондонские театры

та подтверждают отношение к первым английским театрам как «к построенным по классическим образцам».³¹ Согласно её теории, происхождение елизаветинской авансцены следует очевидным образом искать в устройстве классической сцены.³² Таким образом она бегло, без глубокой проработки (поскольку это не входило в круг основных задач её книги) обозначила основные контуры идеи о том, что первые английские театры являлись адаптацией классического театра, предшествовавшей появлению «сцены-коробки» и декораций с перспективой Иниго Джонса.

Более того, она указывает и возможный источник распространения знаний о Витрувии во времена Бёрбиджа, а именно предисловие Ди к английскому переводу Евклида.³³ И если бы данной ею в 1923 году подсказке было уделено должное внимание, весь ход изучения истории театра в последующие годы, характеризовавшийся преимущественно антиклассическим уклоном, мог пойти по другому пути. Ибо «Предисловие» Ди снимает одно из главных возражений, выдвигавшихся относительно возможности классического влияния на публичные

31 *Ibid.*, *loc. cit.*

32 *Ibid.*, *loc. cit.*

33 *Ibid.*, pp. 80-81.

театры, показывая, что Ди распространял знания о витрувианских принципах через этот написанный по-английски общедоступный текст, адресованный думающим, пусть и не всегда академически образованным людям. Серьёзным препятствием на пути этого влияния в публичных театрах всегда считалось невежество актёра и плотника, придумавшего первый из них, и простых ремесленников, бравших подряды на строительство остальных. Но разве не именно таких людей вдохновлял Джон Ди, широко открывая им в своём «Предисловии», если можно так выразиться, двери храма архитектуры?

Давайте ещё раз выделим две очень важные даты. «Предисловие» Ди было опубликовано в 1570 г. Джеймс Бёрбидж построил свой «Театр» в 1576 г. В течение этих шести лет «Предисловие» и Евклид подстегивали энтузиазм в среде «простых ремесленников», указывая на известные им из практического опыта новые прикладные применения геометрии и математики, на заключённые в них новые смыслы и открывая новый взгляд на античную архитектуру как королеву всех наук. Я убеждена, что именно в контексте этой бурно бродившей среды и следует рассматривать Джеймса Бёрбиджа, актёра и плотника, желавшего построить театр. И, конечно, он хотел, чтобы этот театр выглядел как нечто античное, ибо

6. Лондонские театры

мы видели, что английские театры производили на современников именно такое впечатление. Однако несмотря на их свидетельства долгое время сохранялась тенденция воспринимать елизаветинский театр как нечто, рожденное в актёрской среде, совсем или почти несведущей о возрождении витрувианской театральной традиции в закрытых академических сообществах на континенте. Это предубеждение сейчас уже полностью преодолено благодаря изучению вклада Ди в распространение витрувианских идей среди ремесленного класса, к которому принадлежал Бёрбидж. Появление его «Театра» в 1576 г. стало результатом одновременно широкого театрального движения, растущий запрос на которое в обществе заставил актёров задуматься о создании постоянного места для представлений на коммерческой основе (чтобы, по выражению Ди, «улучшить своё положение»³⁴), и витрувианского движения, популяризуемого Ди. Выросший из двух таких одинаково мощных течений и сделанный с чётким пониманием

34 «Сколько их, этих простых ремесленников, в королевствах Англии и Ирландии, работающих с числами, линейкой и компасом, кто с помощью своего умения и имеющегося опыта сможет (благодаря этим добрым советам и информации) отыскать и придумать новые способы работы... для общего ли блага, или для собственного удовольствия, или чтобы улучшить своё положение» (Preface, sig. A, iv recto).

практических нужд актёров, выступающих перед большими аудиториями, театр имел больше шансов стать более успешной адаптацией своего античного прототипа, чем все другие раннеренессансные театры, в большинстве из которых учёный элемент преобладал над реальным пониманием нужд исполнителей.

Связь между Джоном Ди и постройкой «Театра» Джеймса Бёрбиджа прослеживается через очень важную для Ренессанса тему покровительства.

Актёрская труппа, для которой был построен театр Бёрбиджа, пользовалась протекцией графа Роберта Лестера.³⁵ Это не было связано с финансовой помощью; актёры обеспечивали себя сами. Его заступничество защищало их от неприязненного отношения гражданских властей и пуритан, пытавшихся постоянно вмешиваться в деятельность театра. Лестер сам являлся главой пуританской партии и, казалось бы, должен был разделять их враждебность к сцене, но он, тем не менее, поддерживал свою труппу, за что в 1581 г. получил упрёк в письме от пуританского богослова Джона Филда:

«Чем более беснуется дьявол, тем более непреклонным следует быть вам по примеру того, которо-

35 Chambers, II, pp. 85ff.

6. Лондонские театры

го нельзя обмануть. И я смиренно прошу вашу честь подумать о том, кому вы протягиваете свою руку по злumu ли умыслу, или по наущению злых людей, как в последнее время вы делали это по отношению к актёрам к великому огорчению всех благочестивых». ³⁶

Такая двуличная позиция Лестера, открыто поддерживавшего доминирующую пуританскую партию и одновременно поощрявшего драматическое искусство, к которому та относилась крайне враждебно, является довольно характерной для той эпохи и для поведения самой королевы. Когда в 1576 г. Бёрбидж построил свой нечестивый языческий «Театр», так похожий на древнеримский, могущественное покровительство Лестера сыграло важную роль в успехе всего предприятия, которое иначе могло рухнуть под давлением пуританских проповедников и других недоброжелателей.

Лестер также поддерживал и Джона Ди. Именно он представил его ко двору только что восшедшей на трон Елизаветы. Ди утверждает, что его рекомендовали королеве граф Пемброк и «лорд Роберт, впоследствии граф Лестер»³⁷ и говорит, что именно по совету Лестера он астрологически вычислил

36 *Ibid.*, IV, p. 284. См. также Eleanor Rosenberg, *Leicester Patron of Letters*, Columbia University Press, 1955, p. 254ff.

37 *Compendious Rehearsall*, in *Autobiographical Tracts*, ed. Crossley, p. 12.

наиболее благоприятный день для коронации.³⁸ И королева, и Лестер неоднократно навещали Ди в Мортлейке. Ди обучал племянника Лестера, Сиднея Филипа. Друг и ученик Ди Томас Диггес являлся протеже Лестера, который неоднократно использовал его научные познания в различных своих предприятиях.³⁹

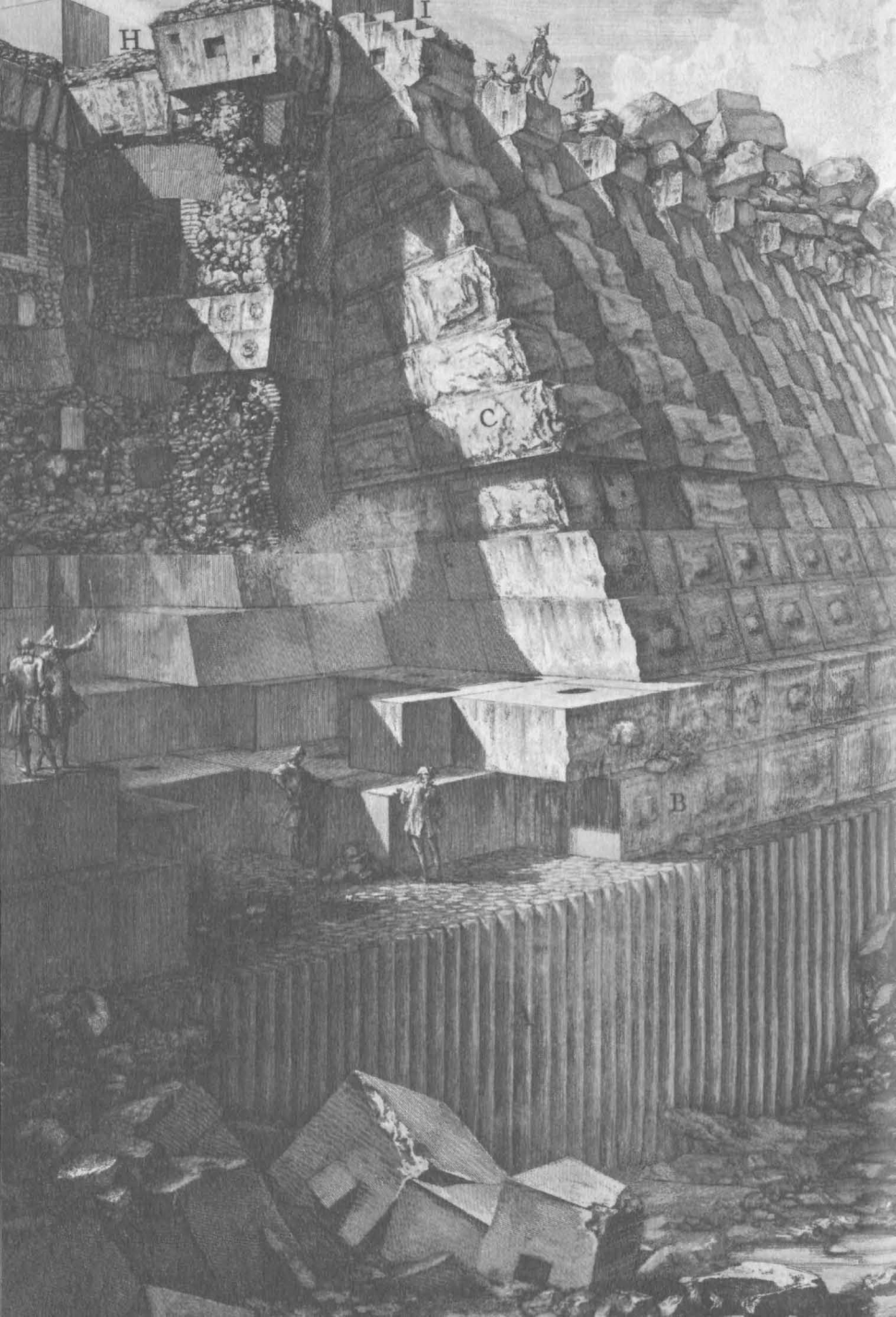
Благодаря покровительству Лестера и королевы «колдун» мог заниматься своей научной и философской деятельностью, во многом полезной и для государства. При этом он никогда так и не получил за неё ни вознаграждения, ни общественного признания, ни компенсации за столь горький ущерб, причинённый толпой его библиотеке и научным инструментам. Говоря вкратце, Ди находился в очень схожем положении с актёрами, которые были крайне нелюбимы в определённых кругах, но неофициально поддерживались властью. Влиятельный граф Лестер мог заинтересоваться проектом постройки публичного театра Джеймса Бёрбиджа, мог считать его общественно полезным предприятием, которое подняло бы престиж Лондона, мог, наверное, даже предложить воспользоваться советом и библиотекой Джона Ди при его планировании, но по

38 *Ibid.*, p. 21.

39 Rosenberg, pp. 282ff.

6. Лондонские театры

политическим причинам он никогда бы не вложил в него финансово и не поддержал бы открыто подобное начинание. Ровно так же действовала и королева, которая никогда публично не финансировала и не поддерживала Джона Ди. Возможно, в этом расколе между официальной политикой и частным покровительством и лежит причина того полумрака, который окружает такую величайшую фигуру той эпохи, как Джон Ди, и лишает нас какого-либо адекватного описания таких важных достижений, как здание «Театра» Джеймса Бёрбиджа, непосредственно предшествовавшего «Глобусу».



H

I

C

B

Английский публичный театр как адаптация античного театра

Ренессансное возрождение античной театральной традиции основывалось на оставленном Витрувием описании римского театра.¹ Он описал также и греческий, но это было не так важно, поскольку Ренессанс в этом вопросе ориентировался на римские образцы. Не столь важно и то, каким в действительности был этот театр, ибо, несмотря на то, что Палладио и Барбаро использовали в своих теориях данные археологических исследований, главным всё же оставался текст Витрувия. И хотя эти ограничения избавляют нас от множества одних труд-

¹ Витрувий. Десять книг об архитектуре. Кн. 5. Гл. 3-6 — Прим. переводчика.

норазрешимых проблем, они одновременно ставят другие. Замечания Витрувия о римском театре часто неясны, что вызывало множество разночтений и подталкивало ренессансного исследователя к собственным интерпретациям и прочтениям. И разные интерпретаторы делали акцент на разных аспектах его описания.

Поэтому необходимо дать некое общее представление о повествовании Витрувия, отметить, в каком порядке он перечисляет основные свои положения и каким аспектам театра уделяет больше всего места, иными словами, что считает наиболее важным.

В первую очередь Витрувий обращается к проблеме звука. Театр должен быть устроен так, чтобы речь актёров была чётко различима в любой его части. В связи с этим он излагает теорию акустики. Голос, говорит Витрувий, похож на текучую струю воздуха,двигающуюся по бесконечно расширяющимся окружностям, подобно кругам волн, которые возникают на спокойной воде, если бросить в неё камень. Звук голоса распространяется по тому же принципу. Но если круги на воде расходятся только по горизонтали, то голосовые волны идут как вширь, так и ввысь. Поэтому театр следует сооружать так, чтобы ничто не стояло на пути и не мешало течь во все стороны волнам от голосов актёров на сцене.

7. Английский публичный театр...

*«Ради этого древние архитекторы, идя по стопам природы, строили ступени театров на основании исследования восходящего голоса и путем математической каноники и теории музыки старались, чтобы всякий звучащий со сцены голос доходил до ушей слушателей отчетливее и приятнее».*²

Акустика, таким образом, ведёт к гармонии, и в следующей главе Витрувий переходит к музыкальной теории.³ Он заявляет, что основывает свои суждения на трудах Аристоксена (древнегреческого теоретика музыки и ученика Аристотеля). Единственное, на что я хочу обратить внимание здесь, это, во-первых, что ренессансный исследователь античного театра знакомился через Витрувия с музыкальной теорией, что этот предмет вырос из интереса Витрувия к акустике в театре и что, обращаясь к нему, он не теряет из виду тему звучания человеческих голосов на сцене.

Следующий раздел, посвящённый «звуковым сосудам», логически вытекает из двух предыдущих, посвященных акустике и гармонии.

«Итак, основываясь на этих данных математической теории, нужно делать медные сосуды в соответ-

2 Витрувий. Десять книг об архитектуре (Пер. Ф. А. Петровского). М., 1936. С. 92 — Прим. переводчика.

3 Там же. С. 92-95.

ствии с размерами театра. Сосуды же эти должно изготавливать таким образом, чтобы они, от прикосновения к ним, могли каждый с каждым издавать звуки в отношениях кварты, квинты и далее по порядку вплоть до двойной октавы. Затем, расположив их по законам музыкальной теории в особые ниши, устроенные между сидениями театра, нужно поместить их так, чтобы они нигде не касались стен, были окружены пустым пространством и имели свободный промежуток со стороны своей верхушки. Ставят же их опрокинутыми...».⁴

Эти звуковые сосуды не просто усиливали звук, но могли выдавать различную тональность в расчёте на то, что «...голос, растекаясь со сцены, как из центра, распространяясь кругами и ударяясь о полости отдельных сосудов, достигнет большей звучности и будет, благодаря согласию звуков, вызывать должное ответное созвучие».⁵

Думаю, что никто до сих пор так до конца и не объяснил, что из себя представляли эти сосуды, и как они работали. Витрувий уделяет им большое внимание, и для ренессансного исследователя они имели особую таинственную притягательность. Альберти, приведя цитату из Витрувия,

4 Там же. С. 95.

5 Там же.

7. Английский публичный театр...

честно признаётся, что «сказать это легко, но как осуществить на деле, знают только учёные». ⁶ В итальянском переводе труда Витрувия и во французском издании Жана Мартена (имевшемся в библиотеке Ди⁷) приведены иллюстрации звуковых сосудов.

Витрувий добавляет, что кто-то может возразить о множестве построенных из дерева римских театров, в которых акустика и гармония не брались в расчёт. Но это не так, ибо:

«Все общественные деревянные театры (omnia publica lignea theatra) имеют много дощатых частей, которые непременно резонируют. Это же можно наблюдать на кифаредах, которые, собираясь петь на более высоких тонах, поворачиваются в сторону дверей сцены и таким образом пользуются их помощью для получения созвучия, отвечающего голосу. Если же театры построены из плотного материала, т. е. из бутовой кладки, тесаного камня или мрамора, которые не могут резонировать, то к ним должны быть применяемы вышеизложенные правила (звуковые сосуды)». ⁸

6 Альберти, Л.-Б. Десять книг о зодчестве. Пер. В. П. Зубова. М., 1935. Т. I. С. 292 — Прим. переводчика.

7 См. выше на с. 82.

8 Витрувий. Цит. соч. С. 96.

Таким образом, строители деревянных публичных театров должны были уделять огромное внимание принципам акустики, но ввиду более сильных резонирующих свойств дерева, они не использовали звуковые сосуды.

Наконец Витрувий подходит к планировке театра. И, как обычно, его слова здесь не так ясны, как хотелось бы.

«План самого театра делается так: наметив основной центр, надо начертить линию окружности, соответствующую по величине периметру будущей нижней площади, и вписать в эту окружность четыре равносторонних треугольника, касающихся через равные промежутки крайней её линии, каковыми треугольниками пользуются и астрологи, размечая двенадцать знаков зодиака согласно музыкальной гармонии звёзд. Сторона одного из этих треугольников, находящаяся ближе всего к сцене, определит границу её передней стороны чертой, отрезающей сегмент круга; затем надо провести через центр параллельную этой черте линию, которая отграничит помост просцениума от пространства оркестры ... Клинья мест для зрителей в театре разделяют так, чтобы углы треугольников, идущие по окружности круга, давали направление подъёмам и лестницам между клиньями к первому круговому проходу ... Углов же, на-

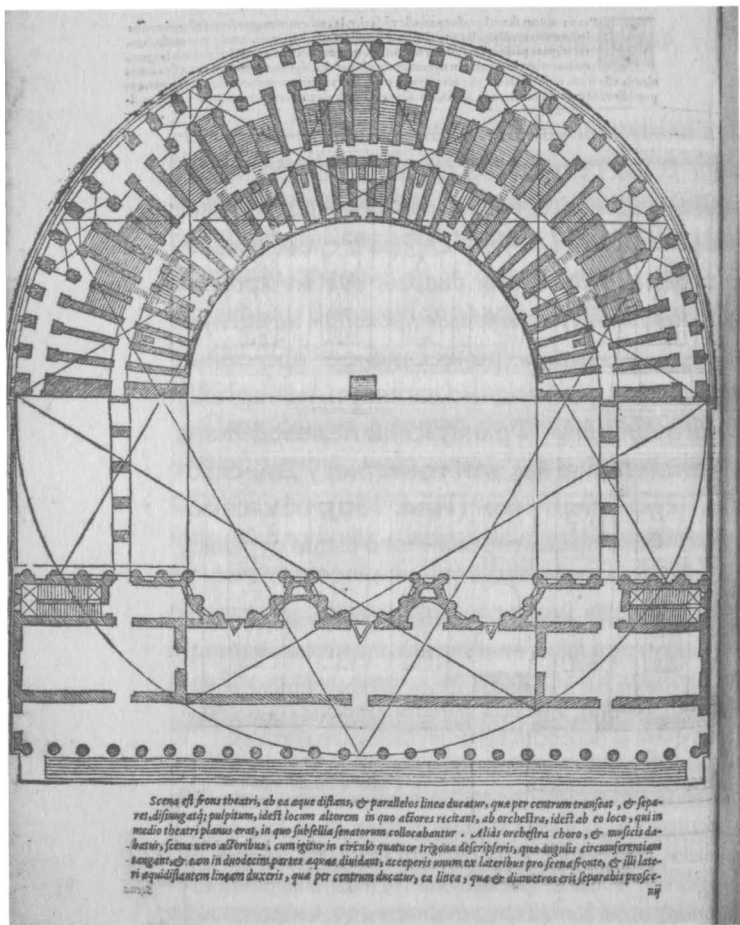
7. Английский публичный театр...

ходящихся внизу и определяющих направление лестниц, будет семь; остальные пять углов обозначат расположение сцены: средний должен приходиться против царских дверей, а углы справа и слева обозначат расположение гостевых дверей; два же крайних угла будут обращены к крыловым проходам на сцену».⁹

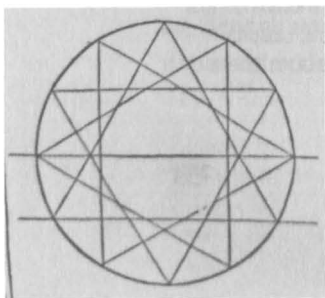
Чтобы лучше понять ренессансное прочтение этой части текста, необходимо взглянуть на чертежи и планы того времени. Французский перевод Жана Мартена (имевшийся, как нам известно, у Ди) снабжён очень чётким чертежом (**Илл. 15b**), объясняющим первую часть процитированного выше отрывка.

9 Там же. С. 97.

Латинский текст отрывка: «Ipsius autem theatri conformatio sic est facienda, uti, quam magna futura est perimetros imi, centro medio conlocato circumagatur linea rotundationis, in eaque quattuor scribantur trigona paribus lateribus; intervallis extremam lineam circinationis, tangant, quibus etiam in duodecim signorum caelestium astrologia (astrologi) ex musica convenientia astrorum ratiocinantur. Ex his trigonis cuius latus fuerit proximum scaenae, ea regione, qua praecidit curvaturam circinationis, ibi finiatur scaenae frons, et ab eo loco per centrum parallelas linea ducatur, quae disiungat proscaenii pulpitem et orchestrae regionem ... Cunei spectaculorum in theatro ita dividantur, uti anguli trigonorum, qui currunt circum curvaturam circinationis, dirigant ascensus scalasque inter cuneos ad primam praecinctionem ... Hi autem, qui sunt in imo et dirigunt scalaria, erunt numero VII; reliqui quinque scaenae designabunt compositionem: et unus medius contra se valvas regias habere debet, et qui erunt dextra sinistra, hospitaliorum designabunt compositionem, extremi dou spectabunt itinera versurarum».



(a)



(b)

Илл. 15.

(a) План римского театра работы Палладио.

(b) План римского театра из французского перевода Витрувия.

7. Английский публичный театр...

На нём представлены четыре вписанных в круг равносторонних треугольника с двумя проходящими через окружность параллельными прямыми. Первая проходит по основанию одного из треугольников. Это основание определяет положение *frons scaenae* или задника сцены в классическом театре. Вторая, проходящая через диаметр круга, определяет положение её переднего края.

Чтобы понять, как эти треугольники определяют положение семи лестниц между клиньями зрительских мест и пяти проходов на сцену (центральный или «царский» вход, два входа для «гостей» или «незнакомцев» по сторонам от него и два боковых прохода в крыльях) надо взглянуть на план римского театра работы Палладио (Илл. 15а), представленный в комментариях Даниэле Барбаро к Витрувию. В его основе мы видим круг, в который вписаны четыре равносторонних треугольника. Основание одного из них обозначает положение *frons scaenae* или задней стены сцены. Его вершина указывает на центральную из семи лестниц между зрительскими местами. Шесть других вершин указывают на остальные шесть лестниц. А пять оставшихся обозначают расположение пяти дверей во *frons scaenae*, через которые входят актёры — центральная «царская» дверь, две по бокам от неё и две в крыльях. Перед-

ний край сцены проходит по диаметру орхестры, по линии, параллельной *frons scaenae*. Расположение открытой, смотрящей на орхестру сцены и всех её входов определялось треугольниками на плане.

Этот базовый план витрувианского театра основан на тогдашних представлениях о космологии, а именно на зодиакальном круге с двенадцатью знаками, в который астрологи вписывали четыре равносторонних треугольника или тригона, объединяющих соответствующие символы. И, в качестве кульминации всех предшествующих рассуждений о гармонии в театре, гармоническом звучании голосов актёров, музыкальной теории и «звуковых сосудах», этот космический план устанавливает связь театра с *musica convenientia astrorum*.

Среди прочих указаний Витрувий говорит, что крышу портика (*tectum porticus*) или колоннады, идущей по верху зрительного зала, надо делать на уровне высоты задней стенки сцены, «чтобы голос, восходя, доходил бы равномерно до верхних рядов и крыши». ¹⁰ Сцена же должна возвышаться над землёй не больше, чем на пять футов. ¹¹ Само здание и все его части должны следовать правилам пропорций, хотя «архитектор обязан принять во внимание, в

¹⁰ Там же.

¹¹ Около полутора метров — Прим. переводчика.

7. Английский публичный театр...

каких пропорциях надо следовать этой соразмерности и какие следует видоизменять в соответствии с природным местоположением или с величиною сооружения».¹²

Входы или двери на сцену из *frons scaenae* включали в себя двойные ворота в центре, разукрашенные, «как у царского дворца» и гостевые справа и слева от них.¹³ Ещё два входа располагались в крыльях сцены.

В самом конце главы о театре есть отрывок о трёхсторонних машинах, которые, вращаясь, демон-

¹² Там же. С. 98.

¹³ Там же.

Латинский текст отрывка о декорациях: «*Ipsae autem scaenae suas habent rationes explicatas ita, uti mediae valvae ornatus habeant aulae regiae, dextra ac sinistra hospitalia, secundum autem spatium ad ornatus comparata, quae loca Graeci *periactus* dicunt ab eo, quod machinae sunt in his locis versatiles trigonos habentes in singula tres species orationis, quae, cum aut fabularum mutationis sunt futurae seu deorum adventus, cum tonitribus repentinis ea versentur mutantque speciem orationis in frontes. Secundum ea loca versurae sunt procurrentes, quae efficiunt una a foro, altera a peregre aditus in scaenam. Genera autem sunt scaenarum tria: unum quod dicitur tragicum, alterum comicum, tertium satyricum. Horum autem ornatus sunt, inter se dissimili disparique ratione, quod tragicarum deformantur columnis et fastigiis et signis reliquisque regalibus rebus: comicae autem aedificiorum privatorum et maenianorum habent speciem profectusque fenestris dispositis imitation communium aedificiorum rationibus; satyricae vero ornantur arboribus, speluncis, montibus reliquisque agrestibus rebus in topeodi speciem deformati».*

стрировали разные декорации (*periaktoi*). Судя по всему, их устанавливали в боковых входах из крыльев сцены или рядом с ними.

*«При перемене места действия или появлении богов в сопровождении внезапных раскатов грома эти периакты поворачиваются и обращаются к зрителям той или другой из декораций».*¹⁴

Декорации бывали трёх видов: трагические, изображающие колонны, фронтоны, статуи и другие царственные предметы, комические, в виде частных зданий с балконами и окнами, и сатирические с изображениями деревьев, гор и прочих сельских пейзажей. Витрувий, как обычно, выражается не совсем ясно, однако, вполне очевидно, что не вся сцена меняла свой вид; её главные элементы оставались постоянными и неизменными. Периакты по бокам сцены поворачивались, чтобы показать публике смену действия на трагическое, комическое или пасторальное. Здесь, однако, возможны различные трактовки; план Палладио предполагает размещение периактов за каждым проходом на сцену.

Точно можно сказать лишь то, что в своём описании римского театра Витрувий уделяет очень мало места смене декораций, апеллирующей к зрительному восприятию действия. Основной упор в его

¹⁴ Там же.

7. Английский публичный театр...

повествовании делается на звук, голоса актёров, слышимость каждого их слова, на том, как через знание акустики и музыкальной теории, а также с помощью «звуковых сосудов», которым он уделяет гораздо больше места, чем декорациям, заставить музыку их голосов звучать громче и гармоничнее. Витрувианский театр — это прежде всего театр актёра, а не декоратора.

Тем не менее, поздний Ренессанс разовьёт из его кратких заметок о декорациях особый, апеллирующий к зрительному чувству вид театра, в котором роскошные «перспективные» картины сменяли одна другую за аркой просцениума, установившей барьер между публикой и сценой. Актёр в этом развитии потерял свою значимость. Важным стало не слышать его речь, а видеть великолепное действие. Произносимый текст отступил на второй план, поскольку задача теперь стояла впечатлить не уши, а глаза публики через искусство художника-декоратора изображать перспективу. Серлианское¹⁵ развитие классической сцены стало настолько доминирующим, что на вопрос о влиянии итальянского возрождения Витрувия на английский театр большинство спро-

15 По имени итальянского архитектора Себастьяно Серлио (1475-1554), автора трактата о проектировании и строительстве закрытого театрального здания — *Прим. переводчика.*

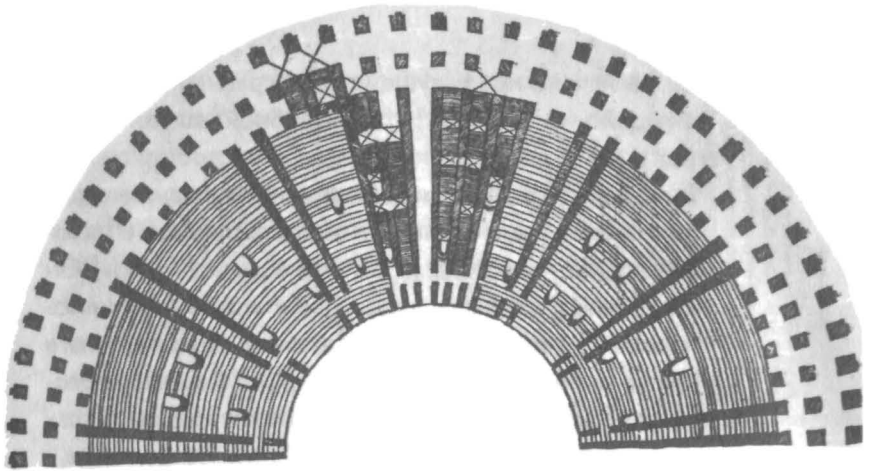
шенных сегодня, не задумываясь, ответят, что оно пришло с Иниго Джонсом и развитием перспективных декораций в стюартовских масках.

Витрувий был известен в списках в Средние века, но именно Ренессанс с огромным энтузиазмом обратился к его «Десяти книгам об архитектуре».¹⁶ Первое издание вышло в 1486 году, но за год до этого Леон-Баттиста Альберти популяризировал содержание этого трактата в своём труде, который стал широко известен по всей Европе.¹⁷ В его итальянском и французском переводах приведено несколько иллюстраций (Илл. 14).

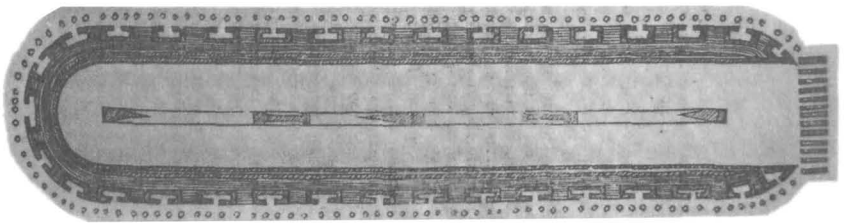
Сбивчивый рассказ Альберти об античном театре содержит меньше технических деталей, чем повествование Витрувия. Он открывается процитирован-

16 О средневековых списках Витрувия см. Carol H. Krinsky, 'Seventy-eight Vitruvius Manuscripts', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXX (1927), pp. 36ff.; о ренессансных изданиях Витрувия см. Vassili Pavlovitch Zoubov, 'Vitruve et ses commentateurs du XVIe siècle' в *La Science au Seizième Siècle*, Colloque International de Royumont, 1957, Paris, 1960, pp. 69ff.

17 Первое издание «Десяти книг о зодчестве» вышло во Флоренции в 1485 г. Итальянский перевод Козимо Бартоли, впервые содержавший иллюстрации, был опубликован в 1550 г. Французский перевод Жана Мартена с теми же иллюстрациями, что и итальянский, выходил в Париже в 1547 и 1572 годах. Современное издание латинского текста с итальянским переводом под редакцией Джованни Орландино и Паоло Портогези вышло в двух томах в 1966 году в Милане.



(a)



(b)

Илл. 14.

(a) Зрительный зал римского театра.

(b) Римский цирк. Из французского перевода сочинения Альберти об архитектуре.

ным в начале предыдущей главы сравнением театра с иудейским храмом. Идея подобной сакрализации театра получит затем широкое распространение. Выразив сожаление о долгом игнорировании столь полезного развлечения, Альберти переходит к изложению полумифической ранней истории театра. Он утверждает, что изначально такие здания строились только из дерева, но *«позднее дошли до того, что в городе было три огромных театра и были амфитеатры, как многие другие, так и тот величайший из всех цирк, который вмещал более двухсот тысяч человек»*,¹⁸ и все они были построены из тесаного камня и мрамора. В них устраивались публичные зрелища как развлекательного, так и военного толка. Развлекательные представляли поэтов, музыкантов и лицедеев, а военные — борьбу, фехтование, метание дротиков, стрельбу, бег и всё, что относится к владению оружием. Разные назначения требовали разных типов зданий, каждое из которых именовалось по-своему.

«Одни, где подвизаются поэты, комики, трагики и им подобные, называют театрами. Другие, где благородное юношество упражняется на колесницах, парных или четверных, зовутся цирком. Третьи, наконец, где происходит травля диких зверей на замкнутом пространстве, именуется амфитеатром».¹⁹

18 Альберти Л.-Б. Цит. соч. Т. I. С. 286-287.

19 Там же. С. 287

7. Английский публичный театр...

Альберти чётко разделяет назначения театра, цирка и амфитеатра, но считает, что их очертания были очень схожими. Театр имел форму убывающей луны, а амфитеатр представлял собой два театра, составленных вместе.

Альберти не упоминает принцип четырёх вписанных в окружность равносторонних треугольников при описании планировки театра, но вполне чётко указывает на расположение проходов в зрительном зале и дверей во *frons scaenae* в соответствии с ним. Всего, по его словам, было семь главных проходов между местами. Центральный и самый широкий из них назывался «царским». Он утверждает, что несменяемые декорации на сцене изображали дворец или дом. *Frons scaenae*, согласно Альберти, «украшалась колоннами и расположенными друг над другом этажами, как в домах, а в надлежащих местах она имела двери и окна: одну дверь среднюю, как бы царскую, с украшениями, свойственными храмам, возле неё — другие, через которые актеры могли входить и уходить, в зависимости от хода действия».²⁰ Сразу вслед за этим он переходит к декорациям, которые очевидно, менялись в двух входах, расположенных в крыльях сценах, или около них.

20 Там же. С. 289-290.

*«А поскольку в театре выступали творякого рода поэты: трагические, которые повествовали о несчастиях тиранов, комические, которые изображали заботы и тревожения отцов семейства, и сатирические, которые воспевали прелести сёл и пастушескую любовь, — было предусмотрено место, где на вращающейся машине внезапно показывалась разрисованная декорация и появлялись то атриум, то хижина, то лес, в зависимости от того, чего требовало действие».*²¹

И всё же, говоря о декорациях, Альберти, как и Витрувий, основной акцент делает на акустических аспектах театра. И хотя он лишь кратко касается музыкальной теории и звуковых сосудов, теория акустики Витрувия представлена им подробно и с интересным дополнением.

«Философы полагали, что воздух от сотрясения голоса и преломления звука движется кругами, совсем так, как движется кругами вода, когда что-нибудь внезапно вынырнет ... На основании этого сначала решили, что театры надобно делать в виде круга. И дабы голос ничего не встречал по пути, что препятствовало бы ему свободным течением достичь вершин театра, они ставили ступеньки так, чтобы все выступающие углы покрывала одна прямая линия, и

21 Там же. С. 290.

7. Английский публичный театр...

*на самом верху ступенек— это особенно важно — добавляли портик ... чтобы сдержать ширящиеся круги голосов ... Кроме того, в театре добавляли вместо потолка как для тени, так и для звучности, тент, который был усеян звёздами и, простираясь, своей тенью осенял и среднюю площадку, и ступеньки, и зрителей».*²²

В дополнение к витрувианской теории звука и рассказу об акустических свойствах портика Альберти сообщает, что над театром натягивался усеянный звёздами тент, кроме защиты от солнца выполнявший также и акустические функции. В конце главы он описывает способ крепления этого навеса.

*«Около верхнего наружного карниза театра устраиваются выступы и консоли, к которым для украшения во время представлений привязывают и укрепляют канаты от устанавливаемой мачты и ремни от натягиваемого тента».*²³

Таким образом, рассказ Альберти об античном театре повторяет свидетельства Витрувия о семи проходах в зрительном зале и пяти входах во *frons scaenae*, а также указывает на то, что *frons scaenae* представляла собой дворец или дом, и выдвигает идею наличия расписанного под небосвод навеса.

22 Там же.

23 Там же. С. 293.

Вопрос о разночтениях или привнесениях, появившихся в процессе ренессансного возрождения античного театра, широко исследовавшийся историками, представляется крайне сложным.²⁴ Я приведу лишь несколько примеров, чтобы обозначить ряд важных моментов.

Одна из первых попыток реконструкции римского театра была предпринята около 1490 года Франческо ди Джорджо. Принадлежащий ему рисунок того, что он называет театром, демонстрирует идеально круглое здание.²⁵ В нём нет сцены, если только под странным треугольным объектом в центре не имелся в виду трёхгранный периакт. Очевидно больше всего Джорджо интересовали звуковые сосуды, которые он изображает нисходящими по рядам зрительских мест от портика. В сопутствующем чертеже и исследовании он делает мужественную попытку объяснить принцип их работы. Круглая форма театра у него явно продиктована соображе-

24 Исследования по этой теме, представляющие наибольший интерес: Héléne Leclerc, *Les origines italiennes de l'architecture théâtrale moderne*, Paris, 1946; L. Magagnato, 'The Genesis of the Teatro Olimpico', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XIV (1951), pp. 209-220; T. E. Lawrenson, *The French Stage in the XVIIth Century*, Manchester, 1957; R. Klein, 'Vitruve et le théâtre de la Renaissance italienne', *Le Lieu théâtral à la Renaissance*, Paris, 1964, pp. 49-60.

25 MS. Ashburnham, 361, Biblioteca Laurenziana, Florence; приведено у Klein, *article cited*, fig. 5.

7. Английский публичный театр...

ниями акустики и должна была обеспечивать беспрепятственное распространение вверх круговых колебаний воздуха, разносящих звук голосов.

Примерно в тот же период (конец XV века) Леонардо да Винчи работал над проблемой постройки церкви с наилучшими акустическими свойствами. В поисках решения он обратился к театру и создал планы храмов с использованием театрального принципа поднимающихся зрительских мест. На одном из них он написал «*teatro da udire la messa*» (театр для прослушивания мессы); на другом «*teatro da predicare*» (театр для проповедей). О последнем издатель рисунков Леонардо говорит: «*внутри это чем-то похоже на современный театр, тогда как экстерьер, галереи и лестницы напоминают античные амфитеатры*».²⁶ Эти планы не являлись попытками реконструкции античного театра, а были лишь его адаптациями. Они иллюстрируют важность акустической стороны театра для раннего Ренессанса, а также его встраивание в храм или церковь.

Базовые принципы устройства римского театра были чётко представлены на плане Чезаре Чезариано в его издании труда Витрувия 1521 года.²⁷ Здесь

26 Leonardo da Vinci, *Literary Works*, ed. J. P. Richter, London, 1883, II, pp. 55-57.

27 Klein, *article cited*, fig. I.

можно увидеть четыре равносторонних треугольника, определяющих расположение проходов между местами, сцены и дверей во *frons scaenae*. Последнее он ошибочно помещает не на сцену, а за неё. В работе Чезариано много астрологии. На представленном им изображении внешнего облика театра нарисовано круглое куполообразное здание.

Пожалуй, наиболее важным ренессансным исследованием театра является издание Витрувия с комментарием Даниэле Барбаро, впервые вышедшее в Венеции на итальянском в 1556 г. и на латыни в 1567 г. Оно содержит сделанную Палладио реконструкцию римского театра, которая очень чётко показывает лежащие в основе всего плана треугольники (Илл. 15а). Барбаро представил также и реконструкцию *frons scaenae* в виде искусно сделанного классического фасада. Его комментарий являл собой попытку наиболее научного подхода к изучению Витрувия из всех, предпринимавшихся до того времени, и вызвал полноценное палладианское возрождение неоклассической архитектуры. Главным пунктом работы Барбаро является очень подробное изложение музыкальной теории (с критикой Витрувия), которую он, как и Палладио, считал основой теории архитектурной.

7. Английский публичный театр...

По мере развития Ренессанса итальянские князья и аристократы стали соревноваться друг с другом в устройстве театральных представлений в своих дворцах. Размещённые во дворах и апартаментах дворцов театры естественным образом отходили от базовой планировки, которая могла быть выдержана только в специально спроектированных под эти цели зданиях, и сохраняли лишь декоративные классические элементы, колонны и прочее, для придания роскошным представлениям античного духа.

К оригинальным зданиям итальянских ренессансных театров относится сохранившийся до наших дней театр «Олимпико» в Виченце, спроектированный Палладио и построенный в 80-х годах XVI века. Он предназначался для группы учёных и аристократов, составлявших Олимпийскую академию Виченцы, которые, вероятно, единственные были способны понять скрытые аллюзии в его оформлении. Сцена «Олимпико» являет собой один из немногих случаев правильного расположения дверей во *frons scaenae*, три в центре и две в крыльях. Скамоцци добавил к этому фиксированные изображения перспективы за дверями, по-видимому, под влиянием широко распространённого убеждения, что Витрувий подразумевал расположение декораций именно там. «Олимпико» был построен в соответ-

ствии с классическим планом, несмотря на попытку Скамоцци увести его в другом направлении.

Человеком, более других повлиявшим на поворот развития театра в сторону широкой трактовки неясных замечаний Витрувия о меняющихся декорациях, был несомненно Себастьяно Серлио. Пять книг его «Архитектуры» вышли в период между 1537 и 1547 годами. Серлио привёл изображения трагических, комических и сатирических декораций и добился, по сути, того, что искусство театра стало восприниматься нераздельно от искусства смены декораций. Масштабное развитие театра в этом направлении совпало с ренессансными открытиями в области перспективы, оптики и механики. Эти влияния привели к тому, что драматический театр превратился в «театр картинок», в окно, через которое публика смотрела на меняющиеся декорации, где роль драматурга и актёра стала значительно меньше. Картины обрамлялись аркой просцениума, отделявшей публику от сцены. Никто так до конца и не объяснил, откуда взялась эта арка, но она пришла точно не из Витрувия. Вероятнее всего это нововведение родилось из идеи размещения периактов за центральными «царскими» дверями *frons scaenae*, которые затем были выдвинуты на передний край сцены в качестве триумфальной арки. Такой тип театра

7. Английский публичный театр...

удовлетворял дорогим и вычурным вкусам знати и легко обустроивался в уже готовых дворцовых апартаментах. Результатом всего этого стало удушение и разрушение описанного Витрувием удивительного актёрского театра.

Большие, сделанные из дерева публичные театры Лондона эпохи Ренессанса не использовали декораций с перспективой. По крайней мере об этом их недостатке можно говорить с уверенностью. Смена декораций в них осуществлялась переходом актёров из одной точки сцены в другую. Эти точки могли оформляться передвижным сценическим реквизитом, но какой бы способ обозначения различных мест действия ни использовался, он не являлся классическим. Этот аспект публичных театров, вероятно, способствовал критическому отношению к самой возможности существования в них какого-либо классического влияния. И всё же, давайте обратимся к самому значимому их свойству, а именно к тому, что это были в первую очередь актёрские театры, воздействовавшие на публику исключительно исполнительским мастерством с использованием минимума или вообще никаких визуальных эффектов. В лондонских публичных театрах имели значение лишь голоса актёров, и драматический эффект зависел только от их ясно различимых слов. Звук

их голосов с большой сцены должен был достигать ушей публики на «дворе» и в галереях. «Внемлите (*Lend me your ears*)», — кричит Марк Антоний в «Юлии Цезаре». Шекспировский тип театра был преимущественно акустическим, созданным как средство представления великой поэтической драмы. Это был огромный звуковой сосуд, в котором ничто не мешало резонансу произносимых со сцены слов достигать любой части зрительного зала.

К моменту постройки в 1576 г. Бёрбиджем своего «Театра» влияние Серлио уже прочно утвердилось в Италии, уверенно шедшей по пути развития театра перспективных декораций. Как мы уже видели, в елизаветинском Лондоне шло развитие «витрувианских дисциплин» механики и перспективы, сделавших возможным появление нового типа подмостков. И какие бы в них ни использовались механические устройства (например, для сошествия божественных существ с «небес»), они вполне могли выйти из традиции «математической магии», окружавшей «колдуна» Ди. Я склонна полагать, что создатели первых публичных театров знали о таких вещах гораздо больше, чем это принято считать, и что «магические» спецэффекты вполне могли использоваться в их постановках, о которых нам ничего не известно. Тем не менее, большие вращающиеся машины,

7. Английский публичный театр...

обеспечивавшие смену перспективных декораций, в них не применялись, хотя и были известны. Наиболее очевидным объяснением этого факта представляется их высокая стоимость. Коммерческий театр не мог позволить себе декораций, требовавших использования дорогих механизмов, равно как и дорогой художественной росписи. Для таких вещей требовались субсидии двора или богатого покровителя. И подобный тип театра не мог появиться в Англии до тех пор, пока Яков I не начал щедрой рукой жертвовать на него деньги.

Иными словами, мой основной тезис заключается в том, что шекспировский тип театра, как никогда ранее со времён античности, представлял наиболее важные из описанных Витрувием аспектов древнеримского театра — звуковой, музыкальный и космический. Его создатели имели некоторое представление о классической теории этих вопросов и сделали адаптацию античного театра, которая как проводник поэтической драмы стояла ближе к его духу и назначению, чем любая другая ренессансная вариация. Парадокс этой гипотезы в том, что неклассическая черта публичного театра, а именно вольный способ обозначения смены места действия, сохранила его от удушения перспективными декорациями, убивавшими истинный дух античного оригинала.

Представленная ниже попытка заглянуть через плечо Джеймса Бёрбиджа и посмотреть, как он проектировал первый елизаветинский театр, основана на предположении, что этот человек был в какой-то мере знаком с витрувианской теорией в том виде, как её пропагандировал Джон Ди. Он мог иметь доступ к книгам по архитектуре из библиотеки последнего, к изданиям Витрувия, включавшим его французский перевод, к комментарию Даниэле Барбаро с планом античного театра Палладио, а также к главе о театре из «Десяти книг о зодчестве» Альберти, которые имелись у Ди на французском. Ну и наконец, не исключена вероятность того, что Бёрбидж мог консультироваться с Ди относительно конструкции театра, или что сам Ди был автором этого проекта, а Бёрбидж его сотрудником и исполнителем.

Бёрбидж стремился к созданию актёрского театра, в котором голоса исполнителей «звучали бы чисто и приятно для слуха зрителей», выражаясь словами переведённого Ди рассказа Витрувия о гармоничной акустике античных подмостков. Бёрбиджу не было необходимости использовать «звуковые сосуды», поскольку Витрувий говорил, что они не нужны в деревянных театрах. Но он должен был иметь некоторое представление об отношении театра и музыкальной теории, поскольку, находясь

7. Английский публичный театр...

в сфере влияния Ди, нельзя было не понимать космической и, следовательно, музыкальной природы планировки античного театра.

Слушая Ди, или глядя на диаграмму во французском переводе Витрувия Жана Мартена, а может быть изучая план Палладио в книге Барбаро, Бёрбидж нарисовал окружность. В эту окружность он вписал четыре равносторонних треугольника. Этот чертёж показал ему место расположения сцены в театре. Её *frons scaenae* или фасад артистической уборной определялся основанием одного из треугольников, а передний край обозначала линия, параллельная диаметру двора. Треугольники также обозначали положение семи проходов в зрительном зале и пяти входов на сцену.

Ряды мест на галереях зрительного зала «Театра» поднимались вверх ярусами как в античном театре, но ввиду английского климата и ограниченного пространства они были сделаны в форме закрытых галерей, верхняя из которых имела крышу. «Театр» был открыт небесам, как его античные предшественники, но ряды галерей друг над другом обеспечивали постоянную защиту от непогоды. В римском театре это можно было сделать только с помощью тента, натянутого над зрительным залом. Огромное внимание должно было быть уделено акустике, чтобы

звуковая волна, создаваемая голосами актёров на сцене, поднималась до самой верхней галереи или портика, не встречая препятствий.

Над внутренней частью сцены растягивалось полотно, или «небеса» с нарисованными звёздами. Предположу, что «небеса» елизаветинского театра могли быть адаптацией звёздного навеса, крепившегося за столбы и растягивавшегося над зрительным залом в Древнем Риме, как это описано у Альберти. Елизаветинские «небеса», как и античные, обладали одновременно и защитными, и акустическими свойствами. Они обеспечивали актёрам защиту от непогоды на части сцены и направляли звуковые волны голосов так, чтобы слова, произнесённые в глубине сцены, были хорошо слышны во всём театре.

Приведу несколько доводов в пользу этого предположения. В документах елизаветинской эпохи и просто упоминаниях сценических «небес», они иногда именуется «небесами» (*the heavens*), а иногда «сенью»²⁸ (*the shadow*). Альберти говорит об усеянном звёздами тенте в античном театре, дающем тень или защиту от солнца и изображающем в представлении²⁹ небеса.

28 Chambers, *Elizabethan Stage*, II, pp. 466, 544-546, 555; III, pp. 30, 75-77, 90, 108, 501. «Небеса» называются «сенью» в контракте на постройку «Фортуны». См. Приложение В, с. 416.

29 Фраза Альберти о звёздном навесе в оригинале на латыни

7. Английский публичный театр...

А вот цитата из описания «роскошного амфитеатра» Юлия Цезаря в Риме, сделанного Томасом Хейвудом в его опубликованной в 1621 году «Апологии актёров»:

«...навес над сценой, который мы называем небесами (откуда время от времени спускались их боги), геометрически поддерживался гигантским атлантом, которого поэты за его астрологию обрели держать небо на своих плечах...»³⁰

Далее следует подробное описание того, как «небеса» этого классического амфитеатра богато украшались изображениями планет, знаков зодиака и астрономических явлений. Хейвуд рисует яркую, образную картину античного театра, но в данном

звучит так: «Adiiciebantque praeterea cum umbrae fovendae causam et vocum gratia superne temporarium velum pro caelo theatric, quod quidem stellis circum allaqueatum distensumque umbra sui ex sublimi aream medianam una et gradations et spectantes cohoperiret». Французский перевод Жана Мартена: «Encores pour faire de l'ombre, & pour mieulx rabbatre ces voix, ilz estendirent pardessus l'aire descouuerte, un beau voyle paré d'estoilles, qui se pouuoit mettre & oster aduenant besoiing». Итальянский перевод Козимо Бартоли: «Aggiungneanci oltra di questo si per difendersi dal sole, si per rispetto ancora delle voci, per cielo del Teatro, una tenda posticcia, la quale dipinta a stelle, & distesa suso ad alto su canapi copriua con l'ombra sua la piazza di mezzo, & i gradi, & gli spettatori». Русский перевод В. П. Зубова см. в Приложении С на с. 424.

30 Thomas Heywood, *An Apology for Actors*, London, 1612, reprinted Shakespeare Society, London, 1841, pp. 34-35.

контексте нас интересует то, что этот классический театральный небосвод стал «навесом над сценой, который мы называем небесами».

Явно интуитивное сравнение Хейвуда того, что «мы называем небесами» в театре с богатым навесом, который он воображал в классическом амфитеатре, может подтолкнуть к предположению, что «небеса» в английских театрах могли изначально появиться из неправильной трактовки или сознательной адаптации слов Альберти о поддерживавшемся мачтами и расписанном звёздами тенте над зрительным залом, превратившемся в поддерживаемый столбами звёздный навес над внутренней частью сцены в елизаветинскую эпоху. Такая адаптация или неправильная трактовка, хотя и не подтверждающаяся археологическими данными (как и большая часть ренессансных адаптаций театра), выделяет, по крайней мере, один важный аспект античного театра, а именно его космический план, основанный на треугольниках внутри зодиака.

В «Театре» Бёрбиджа роспись «небес» знаками зодиака и планет должна была быть вопросом исключительной важности. Ибо, кроме своих практических защитных и акустических функций «небеса» подчёркивали и повторяли космический план театра, основанный на треугольниках внутри зодиака.

7. Английский публичный театр...

кального круга. Они чётко указывали, что это был «Театр Мира», в котором Человек, или Микрокосм, играет свою роль внутри Макрокосма.

Сцена была очень большой, поскольку именно так её описывал Витрувий в римском театре. Она простиралась до середины двора, или, выражаясь по-научному, её передний край проходил по диаметру этого пространства. Такая большая открытая сцена, выходящая на середину театра, давала актёрам идеальную возможность обращаться напрямую к аудитории. Как и античный, это был в высшей степени звуковой театр, делавший основной упор на слова, произносимые со сцены, и их слышимость.

Стена артистической уборной или *frons scaenae* с дверями и прочими атрибутами обеспечивала постоянный задний фон сцены. Как и в античном театре, она должна была представлять дворец или какую-нибудь усадьбу в постановках трагедий или историй королей. В комедиях она представляла частный дом или улицу.

Эта главная декорация оставалась неизменной, но смену обстановки можно было обозначить оформлением разных частей сцены под различные места действия. Здесь средневековая традиция смешалась с ренессансной и создала сложный комбинированный театр, сочетавший классическое с роман-

тическим и принёсший существовавшие актёрские традиции на новые подмостки. Такой способ смены декораций был гораздо менее разрушителен для истинных свойств античного театра, чем декорации с перспективой, поскольку он не оспаривал примат актёра и слов, произносимых со сцены.

Так, предположительно, в общих чертах происходила адаптация римского театра в елизаветинскую эпоху, результатом чего стало появление исключительно оригинальной его версии, идеально приспособленной для представления великой и популярной драмы. И хотя по внешнему лоску эта версия не могла сравниться с континентальными аналогами, в ней сохранялись все самые важные черты античного театра, его космический и, следовательно, религиозный подтекст, его акустические свойства и акцент на голосе, его обращение к поэзии и устному слову как основным средствам коммуникации между актёрами и зрителями. И самым своим размером, самой способностью вмещать большое количество людей английские театры являлись публичными в античном смысле слова, гораздо более витрувианскими по духу, чем любая придворная или академическая адаптация для ограниченной аудитории.

Всё вышеизложенное предполагает, что в «Театре» Бёрбиджа, построенном в период наиболее

активной популяризации Джоном Ди витрувианских влияний, уже присутствовали все основные черты этой адаптации. Но начатое Бёрбиджем движение могло пойти в разных направлениях, например, к более грубому типу театра, который бы соединял драматические представления с травлей животных, как в «Лебеде», или в сторону бóльшей рафинированности, утончённости и более полной реализации тех потенциальных возможностей, которые были заложены в основном на космических принципах театра, как это было в «Глобусе».

Классические влияния в зрительном зале «Лебеда» вполне очевидны и, на мой взгляд, не достаточно исследованы. Сравнение верхней галереи с *porticus* является очень важным. И два пролёта ступеней, помеченных каждый как *ingressus* и явно ведущих к зрительским местам, выглядят таким же классическим отголоском, как два из семи проходов между рядами в римском театре. Не хватает ещё пяти, ввиду того, что рисунок ограничен и не показывает весь зрительный зал. Я думаю, что «Лебедь», в том виде, как он изображён на рисунке, несомненно принадлежит к начатому Бёрбиджем классическому театральному движению. Но, хотя его зрительный зал и претендует на вид «римской

постройки», сцена выглядит грубой и временной, поскольку этот театр был спроектирован не только для выступлений актёров.

«Глобус» с его постоянной, специально сделанной под актёров и скорее всего сильно отличавшейся от «Лебеда» сценой, должен был находиться гораздо глубже в русле заложенной Бёрбиджем традиции. Базовый план «Глобуса» по-видимому был довольно близок к тому, который Бёрбидж впервые реализовал в «Театре», поскольку первый являлся, по сути, восстановленной и улучшенной копией последнего.

Каков же был этот базовый план «Глобуса»? До нас дошло одно свидетельство, рассказывающее об использовавшихся в нём геометрических формах. В середине XVIII в. дружившая с доктором Джонсоном Эстер Трейл жила рядом с тем местом, где был расположен «Глобус», и видела его основания. Современная наука не склонна доверять свидетельству миссис Трейл, считая, что она видела останки не «Глобуса», а более поздних построек, возведённых на его месте. Однако, миссис Трейл ничего не путала, ибо её указания достаточно точны. Вот, что она писала:

«Достаточно долгое время, или по крайней мере, так мне казалось, моя судьба была связана со ста-

7. Английский публичный театр...

рым театром “Глобус” в Бэнксайде, Саутуарк. Аллея, где он находился, была выкуплена мистером Трейлом и сровнена с землёй, чтобы создать открытое пространство перед окнами нашего дома. Когда он лежал заброшенный под чёрной грудой мусора, моя мать однажды в шутку назвала его развалинами Пальмиры. А потом они сделали на этом месте газон ... Но находившиеся там останки старого “Глобуса” были очень любопытными, шестиугольными снаружи и круглыми внутри».³¹

Мистер Трейл выкупил всю аллею, сровнял её (что подразумевало уничтожение всех построек, включая и то, что осталось от «Глобуса») и разбил на этом месте газон. Расчистка аллеи обнажила основания театра и миссис Трейл смогла разглядеть, что он был шестигранным снаружи и круглым внутри. То, что она видела, должно было быть фундаментом, поддерживавшим основания галерей вокруг двора, и фундаментом внешних стен. Один был круглый, другой шестигранный. Каркаса сцены она не видела. Он вместе с деревянными галереями был превращён в чёрную грудку мусора. Виденные ею фундаменты принадлежали первому «Глобусу» и были использованы снова при постройке второго. Таким образом, шестиугольная

31 Chambers, II, p. 248.

внешняя и круглая внутренняя формы относились и к одному, и к другому.³²

Свидетельство миссис Трейл выглядит вполне ясным и заслуживающим доверия, и нет никаких видимых оснований игнорировать его. Более того, его, конечно, нельзя отбрасывать без исследования вопроса о том, возможно ли было использование описываемого ею плана в ренессансном здании. И ответ, естественно, будет такой, что ренессансные архитекторы использовали круглые и многоугольные формы в качестве базовых оснований для своих планов. Приведу цитату из основополагающей работы Рудольфа Виттковера:

32 О постройках на месте «Глобуса» см. W. W. Brains, *The Site of the Globe Playhouse*, London County Council, 1924; Chambers, II, pp. 429ff. Этот вопрос много обсуждался, но, кажется, были упущены из виду слова миссис Трейл о том, что её муж сровнял с землей всю аллею. Не важно, сколько построек было на месте «Глобуса»; основания стали видны, когда всю площадку расчистили под газон. Миссис Трейл видела «очертания» театра, или то, что от них осталось, иными словами, его базовый план. Образованная женщина середины XVIII столетия должна была кое-что знать об архитектуре. Свидетельство миссис Трейл следует сравнить со словами Эдмонда Мэлоуна: «Прежде я предполагал, что "Глобус", будучи шестигранным снаружи, внутри, вероятно, являлся ротондой и мог быть назван так за свою круглую форму. Но, хотя предназначенная для публики часть и была круглой, теперь я думаю, что театр получил название по своей эмблеме, изображавшей держащего земной шар Геракла, под которым было написано "Totus mundus agit historionem"». (Malone, *Variorum* edition of Shakespeare's works, London, 1821, III, pp. 66-67).

7. Английский публичный театр...

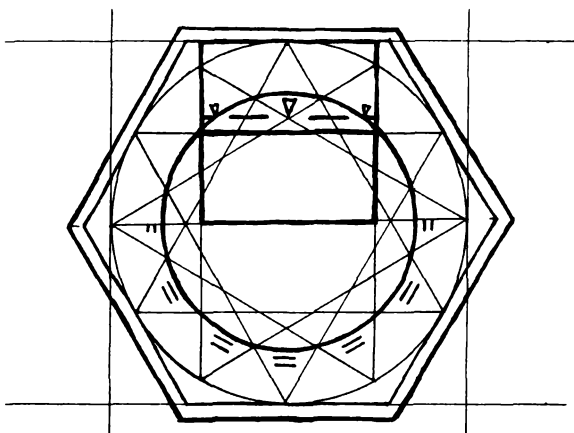
«...первый архитектурный трактат эпохи Возрождения «Десять книг о зодчестве» Альберти (написанный около 1430 г.) впервые содержал исчерпывающий план идеального ренессансного храма. Седьмая книга этого труда рассказывает о постройке и украшении святилищ. Рассуждения Альберти о том, какую форму должны иметь храмы, начинаются с восхваления круга. Сама природа, заявляет он, предпочитает круглую форму всем остальным, подтверждением чему служат такие её творения как земной шар, звёзды ... и множество других вещей. Альберти рекомендует для храмов всего девять геометрических форм. Кроме круга он перечисляет также квадрат, шести-, восьми-, десяти- и двенадцатиугольник. Все эти фигуры вписываются в круг...»³³

Похоже, что на лондонские ренессансные театры повлиял общий интерес эпохи к круглым и многоугольным формам. На планах города театры изображены либо круглыми, либо многогранными. Из контракта на постройку «Фортуны» известно, что она должна была быть квадратной. «Лебедь» снаружи был, видимо, двенадцатиугольным. Внутри же, судя

33 Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, pp. 3-4. О планах с использованием комбинаций круга и многоугольников среди дошедших до нас чертежей тюдоровских архитекторов-ремесленников см. M. Girouard, *Robert Smythson and the Architecture of the Elizabethan Era*, p. 39.

по рисунку, он был круглым. Поэтому свидетельство миссис Трейл о шестигранной внешней и круглой внутренней формах «Глобуса» выглядит вполне заслуживающим доверия.

Давайте теперь попробуем нарисовать план, основанный на вписанном в шестиугольник круге.



Предполагаемый план театра «Глобус»

Внутри круга впишем четыре равносторонних треугольника. Основание одного из них укажет нам положение *frons scaenae* или артистической уборной «Глобуса». Параллельная ему, проходящая через диаметр круга линия будет обозначать передний край сцены. Семь вершин треугольников покажут

7. Английский публичный театр...

расположение семи проходов в зрительном зале. Пять остальных обозначают пять дверей или входов на сцену из *frons scaenae*.

Кроме шестиугольника и круга предполагаемый план содержит и квадрат. Он представляет сцену, или правильнее будет сказать всю сценическую конструкцию, включающую подмости и артистическую уборную. Включение квадрата со стороной, проходящей через диаметр круга (которая, как мы знаем, и в античном, и в елизаветинском театрах обозначала передний край сцены), стало возможным благодаря шестиугольному внешнему контуру плана. В круглый палладианский план римского театра вписать квадрат со стороной по диаметру окружности невозможно. Только шестиугольные очертания «Глобуса», предположение о которых выдвинула миссис Трейл, делают возможной квадратную форму сценической конструкции.

Этот примерный план близко соотносится с изображением витрувианского человека, вписанного в квадрат и круг и являющегося одним из главных символов Ренессанса. Это изображение было хорошо знакомо Ди, который популяризировал его в своём «Предисловии», как выраженное средствами символической геометрии утверждение о связи человека с космосом, или о человеке, как микрокосме, чья гар-

моничное устройство связывает его с гармониями макрокосма. То, что в предполагаемом плане «Глобуса» шестиугольный внешний контур позволяет комбинировать квадратную сцену с окружностью, является простым и эффективным усовершенствованием плана классического театра. С практической точки зрения это позволяло правильно разместить большую сцену в круглом зрительном зале; с религиозной позволяло представлять постановку великих драм человеческой судьбы в терминах символической геометрии.

И хотя в этом предполагаемом плане основных использовавшихся в «Глобусе» геометрических форм³⁴ неизбежно присутствует элемент допущения, он, по крайней мере, находится в рамках ренессансного, а не современного образа мысли. Я уверена, что «Глобус» не был тем, что Роберт Стикелс мог бы назвать «современным» зданием без ума. Черты его конструкции несли в себе смысл и значение, выходящие за рамки «материального облика», в котором он был воплощён.

34 Контракт на постройку «Фортуны» указывает длину сцены, которая должна простираться до «середины двора», в 43 фута. Сторона же квадрата, образующего театр, должна была быть 80 футов с внутренним квадратом (за вычетом ширины галерей) в 55 футов (см. Приложение В). Предложенный здесь план «Глобуса» сохраняет длину сцены в 43 фута, но увеличивает общую длину с 80 футов «Фортуны» до 86 футов для диаметра круга, образуемого внешней стеной галерей театра, который, как мы считаем, был круглым внутри и шестиугольным снаружи. См. Ф. Йейтс. Искусство памяти. С. 441.

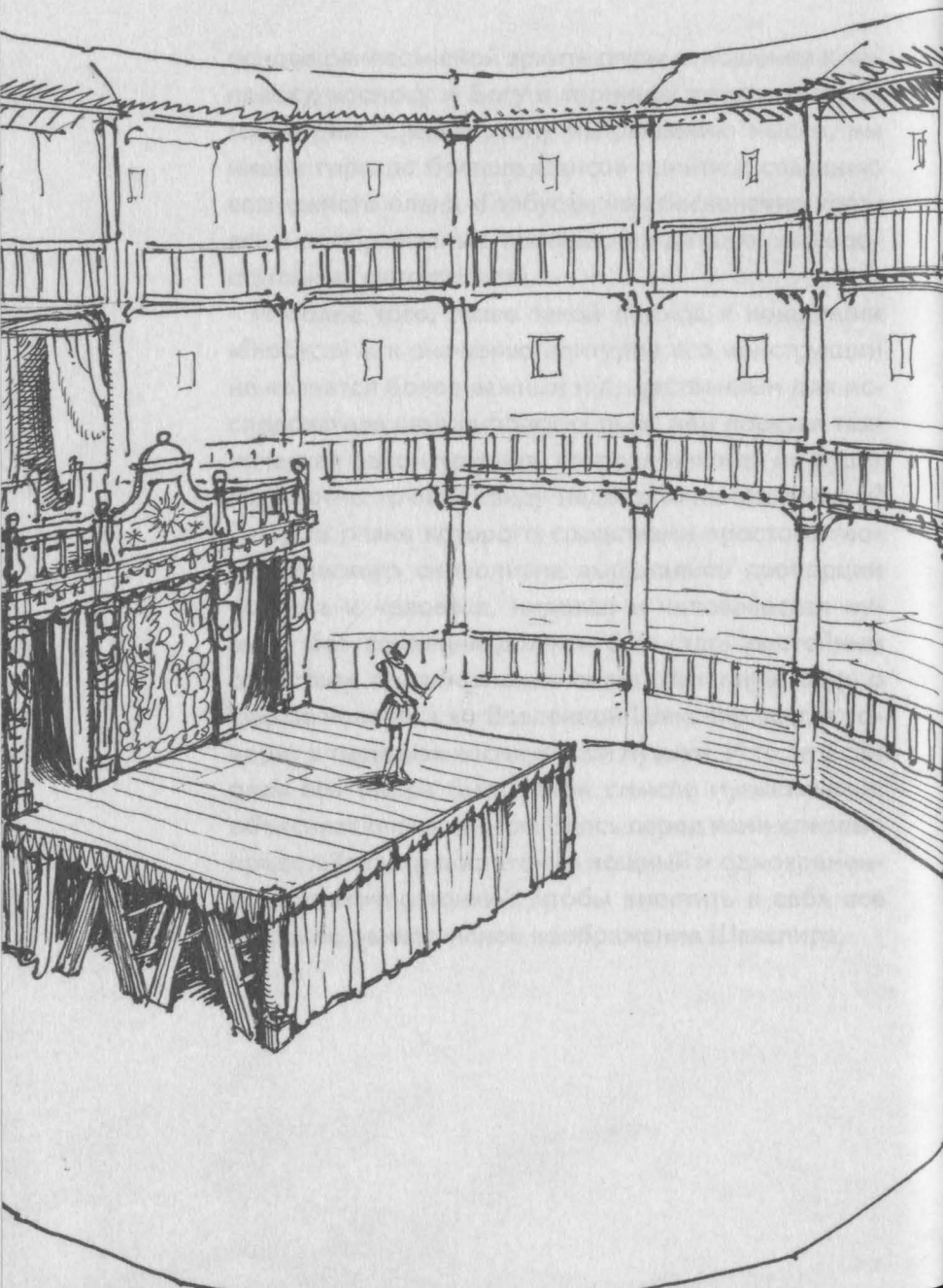
7. Английский публичный театр...

Мы не располагаем достаточными данными для точной реконструкции «Глобуса» в том виде, в каком он реально существовал. Опираясь на два путанных контракта, ни один из которых не относится непосредственно к нему, рассматривая рисунок театра, который также изображает не «Глобус», а «Лебедь», взглядыываясь в смутные и противоречивые очертания зданий на картах, копаясь в самих пьесах и пытаясь соединить воедино все эти слабые указания, историки театра благородно и неутомимо пытались воссоздать план «Глобуса». Представленный в этой главе подход к проблеме, хотя и может показаться менее реалистичным и основанным на фактах, чем все, применявшееся ранее, способен, как мне кажется, дать совершенно неопровержимые доводы. Театр, называвшийся «Глобусом» и представлявший, как считалось, весь мир («Вот руины Мира!» воскликнул Бен Джонсон, осматривая после пожара обугленные обломки первого «Глобуса»³⁵), должен был, я уверена, основываться на плане классического театра из четырёх равносторонних треугольников, вписанных в зодиакальный круг. Будучи одним из многих театров, возникших в Лондоне на волне популярного витрувианства Джона Ди, он несомненно должен был стремиться к выражению лежавшего в

35 Chambers, II, p. 422.

основе ренессансной архитектуры отношения к человеку, космосу и Богу в терминах символической геометрии. Следуя этому направлению мысли, мы имеем гораздо больше шансов прийти к созданию возможного плана «Глобуса», чем бесконечно копаясь в воображаемых технических деталях из недостаточных свидетельств.

И более того, разве такой подход к концепции «Глобуса» и к значению контуров его конструкции не является более важным и существенным для исследователя шекспировских пьес, чем простая техническая реконструкция, которая никогда не будет абсолютно точной ввиду недостаточности данных? Театр, в плане которого средствами простого геометрического символизма выражались пропорции космоса и человека, мировая и человеческая музыка, без сомнения должен был стать достойным средством представления гения Шекспира. Ведь о судьбе человека во Вселенной Шекспир всегда говорит в терминах космической музыки. И то, что сам план его театра был в этом смысле музыкальным, объясняет очень многое. Здесь перед нами впервые предстаёт театр достаточно мощный и одновременно достаточно тонкий, чтобы вместить в себя всё широкое ренессансное воображение Шекспира.



Сцена английского публичного театра и сцена в системе памяти Роберта Фладда

Теперь нам необходимо выяснить, что из себя представляла постоянная сцена в елизаветинской адаптации античного театра. Сцена «Лебеда» на рисунке де Витта не даёт адекватного представления о том, какой могла быть *frons scaenae* или стена артистической уборной в театре, предназначенном только для выступлений актёров. Недостаточность этого свидетельства являлась постоянной головной болью для историков, ибо свойства данного театра плохо соотносятся с требованиями шекспировской драмы. И так же плохо они соотносятся с доводами, приведёнными в этой книге. *Frons scaenae* «Глобуса» должна была иметь пять входов, как в классическом теа-

тре. Постановка пьес, по всей видимости, требовала наличия трёх входов на уровне пола, из которых центральный был больше остальных, а также верхнего уровня, на котором, вероятно, располагалось помещение с одним или несколькими окнами и террасой. Но, в отсутствие чётких свидетельств, всё это оставалось предметом догадок и теоретизирования. И как ни велико было желание историков театра увидеть базовый план «Глобуса», увидеть его сцену они хотели ещё больше. Сирил Уолтер Ходжес, оставивший в своей реконструкции «Глобуса» на месте сцены пробел с надписью «детали не известны», представлял исследователей Шекспира сидящими в темноте в зрительном зале этого театра и ждущими наступления рассвета, который осветил бы им сцену,¹ назначение и устройство её входов и выходов, её верхний уровень и всё, что, как считалось, не было запечатлено в визуальных свидетельствах.

Несколько лет назад я наткнулась на никем ранее не распознанное визуальное изображение сцены публичного театра. Это была гравюра из тома о микрокосме «Истории двух миров» Роберта Фладда (изданной, как читатель помнит из предыдущих глав, в Оппенхайме в 1619 г.) с изображением сце-

1 C. W. Hodges, *The Globe Restored*, London, 1953, pp. 23, 85.

8. Сцена английского публичного театра...

ны и подписью «*Theatrum Orbi(s)*»² (Илл. 20). В задней стене на рисунке показано пять входов. Три на уровне пола с двойной дверью на петлях в центре и двумя малыми по бокам. Два верхних входа ведут на

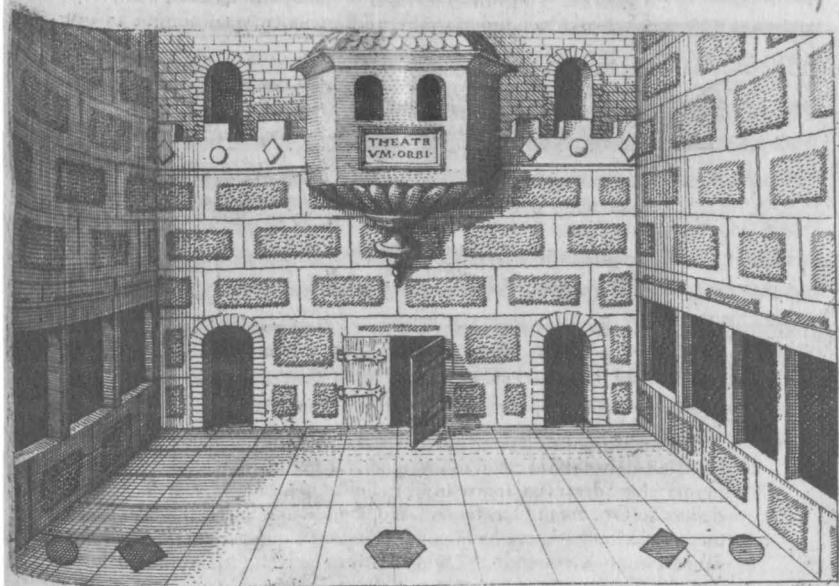
2 Впервые эта гравюра была опубликована Ричардом Бернхаймером (Richard Bernheimer, 'Another Globe Theatre', *Shakespeare Quarterly*, IX (1958), pp. 19-29), который, лишь бегло просмотрев текст Фладда, ошибочно заключил, что она не подходит к книге и что немецкий печатник взял какое-то имевшееся под рукой изображение, возможно, немецкого театра, чтобы проиллюстрировать фладдовскую систему памяти. Ошибка Бернхаймера надолго отсрочила серьёзное изучение этой гравюры и её значения для истории английского театра (см., например, Bentley, *Jacobean and Caroline Stage*, VI, p. 186, note 1). Занимаясь историей искусства памяти, я погрузилась в изучение мнемонических практик Фладда и пришла к выводу, что театральная гравюра в его системе памяти может кое-что рассказать нам о «Глобусе». Часть своей аргументации я впервые представила в статье «Театр «Глобус» в новом свете» ('New Light on the Globe Theatre', *New York Review of Books*, May 26, 1966, pp. 16-21). Система памяти Фладда изложена в XV главе моей книги «Искусство памяти», а в XVI главе разбирается её связь с «Глобусом». И. А. Шапиро отверг теорию Бернхаймера и в своей статье «Изображение сцены Роберта Фладда» ('Robert Fludd's Stage Illustration', *Shakespeare Studies*, II (1966), pp. 192-209) взглянул на эту гравюру с точки зрения историка театра. В ответ на его статью я представила новое исследование системы памяти ('The Stage in Robert Fludd's Memory System', *Shakespeare Studies*, III (1967), pp. 138-166). В настоящей главе используется материал этой ответной статьи, к которой я отсылаю читателя, желающего более подробно узнать о мнемонической системе Фладда.

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* verò *occidentalis*, sive occidentalis signi portio, in qua ponetur theatrum quoddam nigrum, de quo postea dicemus.

C A P. X.

De theatri orientalis & occidentalis descriptione.

Theatrum appello illud, in quo omnes vocabulorum, sententiarum, particularum orationis seu subiectorum actiones tanquam in theatro publico, ubi comediae & tragediae 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* verò fingetur imbutum colore nigro, fusco & obscuro: illudque in Occidente positum imaginaberis, quia Sol in Occidente existens noctem & obscuritatem brevi venturam denunciat. Quodlibet autem horum theatrorum habebit *quinque portas* ab invicem distinctas, & ferè aequidistantes, quarum usus postea demonstrabimus.



Илл. 20. Изображение сцены из «Искусства памяти» Роберта Фладда. Полный вид страницы с текстом.

8. Сцена английского публичного театра...

зубчатую стену, расположенную на фасаде по обе стороны от выдающегося вперёд и нависающего над сценой центрального эркера. Текст над гравюрой гласит, что на ней представлен «*публичный театр, в котором ставят комедии и трагедии*».

И, заворожённо глядя на заднюю стену сцены на гравюре, начинаешь понимать, что она имеет то, чего так не хватает стене сцены «Лебедя», а именно декорации, необходимые для постановки шекспировских пьес на сцене с несменяемым архитектурным фоном. На нижнем уровне здесь показано достаточное число входов, вид которых соответствует нашим предположениям — большие ворота в центре и две двери по бокам. Наверху устроена терраса и горница с окнами. Расположение этих элементов, о котором нельзя было с уверенностью судить ранее ввиду отсутствия какого-либо визуального изображения, стало теперь понятным. Теперь мы видим, что верхняя горница с окнами находилась в центре террасы и что на эту террасу вело два симметрично расположенных входа, проделанных в стене в точности над боковыми входами главной сцены внизу. И, как я уже говорила в другой своей работе, устройство представленных здесь входов, террасы и горницы решает проблему шекспировской сценографии:

«Было известно, что на верхнем ярусе находилась терраса и полагали, что она занимала 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 её от зрителей. Фладд показывает, что терраса проходит за передней частью комнаты, нависающей над сценой. Терраса проходила через комнату, в которую можно было попасть с обеих сторон ... Никому и в голову не приходило такое решение проблемы взаиморасположения комнаты и террасы, хотя оно, очевидно, является правильным».³

Ещё одним элементом, необходимым для постановки пьес, являлся навес, под которым могли укрыться герои. Теперь мы видим, что его роль выполнял нависающий эркер.

Мы видим, что, как и в классическом театре, сцена имеет пять входов. Но её классический вид был адаптирован. Вместо пяти входов на нижнем уровне три здесь сделаны внизу, а два вверху. Классическое устройство было изменено в пользу многоуровневой сцены. Видимый нами фасад с зубчатой стеной и эркером внешне выглядит больше готическим,

3 Цит по: Ф. Йейтс. Искусство памяти. Пер. Е. Малышкина. СПб, 1997. С. 432.

8. *Сцена английского публичного театра...*

чем античным, но адаптация идеи пяти входов делает его классическим по духу. Симметричное расположение дверей должно было соединять сцену с рассмотренным нами в предыдущей главе базовым планом театра, который был основан на вписанных в круг треугольниках. А дворец или усадебный дом, который изображает этот фасад, выглядит так, чтобы широкая публика сразу увидела в нём связь с собственной историей.

Говоря вкратце, фасад задней стены сцены на гравюре Фладда по всем признакам соответствует пространственной адаптации античного театра, какую мы ожидали бы увидеть на английских публичных подмостках. Он демонстрирует нам элементы, которые должны были присутствовать в лондонских театрах исходя из самой природы шекспировской драмы.

Учитывая всё изложенное ранее в этой книге, нет ничего удивительного в том, что именно Роберт Фладд оставил нам это бесценное изображение сцены публичного театра. Мы видели, что Фладд продолжил традиции, бравшие начало от усилий Джона Ди по популяризации витрувианских влияний. Поэтому его интерес и познания в возникшем (как мы выяснили) на волне этих влияний типе театра являлись вполне предсказуемыми. Мы видели инте-

рес Фладда к театральным постановкам, механизмам и изображению перспективы. И хотя эти сферы связывают его «Историю двух миров» больше с театром перспективных декораций Иниго Джонса, чем с публичным театром, есть всё же очень веские причины, объясняющие почему он выбрал для своей системы памяти именно последний. Изучив процесс создания и печати книг Фладда, мы можем быть полностью уверены в том, что театральная гравюра в его мнемонической системе даёт нам вполне надёжное свидетельство об устройстве реальной лондонской публичной сцены. Не исключено, что в её основе лежала собственноручная зарисовка Фладда, отправленная немецкому издателю вместе с остальным иллюстративным материалом.

В «Искусстве памяти» меня в основном занимал вопрос места фладдовской театральной мнемоники в истории искусства памяти в целом, и я посвятила лишь одну главу доказательству того, что она может пролить свет и на «Глобус». Очевидно, для того, чтобы поместить это открытие в другие контексты, была необходима отдельная книга. Настоящая работа подводит нас к фладдовской системе памяти через изучение витрувианских влияний у Ди и Фладда и через их общую традицию, в которой следует искать ответа на вопрос о том, из чего

8. Сцена английского публичного театра...

развивался театр. В этой главе я снова попытаюсь изложить все доказательства и доводы, благодаря которым система памяти Фладда стала базовым источником сведений о ранней английской сцене. И хотя выводы, к которым я прихожу здесь, идентичны изложенным в «Искусстве памяти», сам предмет будет представлен немного по-иному. Доводы, приведённые в той работе по-прежнему абсолютно актуальны, но здесь я имею возможность присоединить эту аргументацию к дополнительным сведениям о Фладде и его трудах, собранным в предшествующих главах, что несколько изменяет акцент и порядок изложения.

* * *

Трактат Фладда об искусстве памяти легко вписался в «техническую историю микрокосма», повествуя об одной из используемых человеком внутренних техник или искусств по аналогии с внешними техниками, исследуемыми в «технической истории макрокосма». Содержание первой представлено на титульном листе в виде колеса с картинками точно так же, как и содержание второй. На титульном листе *Микрокосма* человек помещён над обезьяной, а в семи секциях колеса представлены семь картинок, символизирующих семь рассматриваемых в книге

наук.⁴ Читатель, желающий узнать, какие это были науки, может изучить изображения на мнемоническом колесе. Я же буду говорить здесь только об искусстве памяти. О его присутствии среди предметов «технической истории микрокосма» я упомянула лишь для того, чтобы показать, что оно занимало определённое место в образе мыслей Фладда, с которым мы познакомились, разбирая том *Макрокосма*.

Искусство памяти представлено на колесе прямоугольной диаграммой, разделённой на пять частей. Здесь важно обратить внимание, как образуются эти части. А образуют их три параллелограмма; центральный остаётся неразделённым, а два боковых делятся пополам. Так получаются пять мест памяти, из которых центральное больше четырёх остальных. Эта диаграмма является типичным образцом классической мнемотехники, использующей места и образы. Она представляет пять мест на реальном здании,

4 Некоторые из этих семи наук относятся к тому типу, который в Ренессансе было принято объединять с оккультными мнемотехниками. Например, Жан Белот, возможно, повлиявший на Фладда, публиковал работы по хиромантии, физиогномике и искусству памяти (см. Ф. Йейтс. Искусство памяти. С. 403. Прим. 17). Обнаруженный недавно список принадлежавших Леонардо да Винчи книг включает в себя работы по хиромантии и «*memoria locale*»; см. L. Retti, 'Two unpublished manuscripts of Leonardo da Vinci', *Burlington Magazine*, February 1968, p. 81.

8. Сцена английского публичного театра...

которые человек, практикующий искусство памяти, запомнил и в которые он поместил пять образов.

Так же, как и в *Макрокосме*, каждая из дисциплин *Микрокосма* имеет свою отдельную заглавную страницу. На титульном листе «*Ars memoriae*» (Илл. 18) изображены пять мест памяти, устроенных по аналогичному принципу: большое неразделённое в центре и два малых с каждого бока. Очень важно, чтобы читатель хорошо зафиксировал в голове и запомнил эту диаграмму. На пяти местах здесь снова пять образов, большая часть из которых повторяет изображённые на предыдущей диаграмме, хотя здесь они видны более чётко. В центре находится обелиск; внизу с одного бока от него Товий и ангел, вверху — Вавилонская башня; с другого вверху — корабль, внизу — Страшный Суд. Это пять образов, которые запоминают на пяти местах стены здания.

На листе также изображён человек, практикующий внутренние техники искусства памяти. В его голове расположено «око воображения», направленное на пять мест и пять образов, которые он внутренне фиксирует в памяти. На эти пять организованных в указанном порядке мест, поверх которых в воображении помещаются пять образов, направляется концентрированное усилие по сосредоточению внимания и запоминанию.



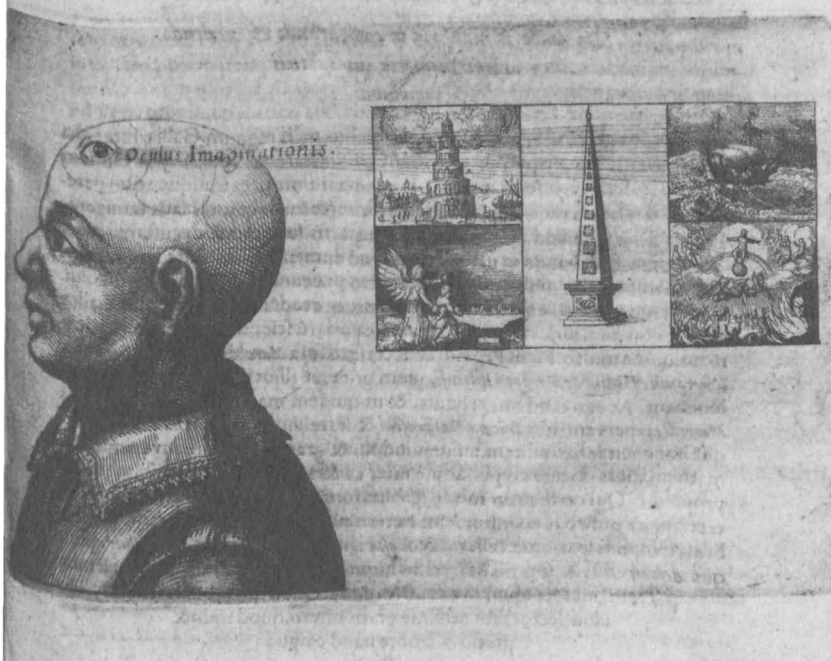
TRACTATUS PRIMI.

SECTIONIS II.

PORTIO III.

De animæ memorativæ scientia, quæ
vulgo ars memoriæ vocatur.

A R S M E M O R I Æ.



Илл. 18. Титульный лист «Искусства памяти»
в технической истории микрокосма.

8. Сцена английского публичного театра...

Интересно сравнить эту страницу с титульным листом раздела об оптике в *Макрокосме* (Илл. 6). Там человек смотрит на стоящую на столе голову. Он занят внешним объектом и оптикой внешнего мира. Титульный же лист «*Argv memorigiae*» демонстрирует внутреннюю оптику; око воображения направлено на вещи, видимые внутри, на пять мест памяти и образов, зафиксированных в голове тем, кто практикует искусство памяти. Это сравнение позволяет понять разницу между техниками, исследуемыми в *Макрокосме* и *Микрокосме*.

Титульный лист с человеком, практикующим мнемоническую технику, представляет трактат об искусстве памяти. Как и трактаты по различным дисциплинам *Макрокосма*, он узнаваемо следует традиции других трудов по этому предмету.

Читатели этой книги возможно знакомы с моей работой «Искусство памяти», но поскольку мы не можем исходить из этого предположения, я должна вкратце упомянуть здесь о существовании античного искусства памяти или мнемотехники, заключавшейся в запоминании мест на реальных зданиях. К запомненным местам в воображении прикреплялись образы, и, когда использующий этот приём человек обходил (в воображении) вокруг здания, образы, которые он (в воображении) поместил на места па-

мяти, напоминали ему то, что он хотел запомнить. Древние ораторы, включая Цицерона, применяли эту систему для заучивания речей. Наиболее полное описание её использования в античности содержится в анонимном руководстве по риторике «Ad Herennium».

Пять мест с пятью картинами, на которые направляет своё внутреннее око воображения человек на титульном листе символизируют именно это, основанное на *местах и образах*, классическое искусство памяти.

В Средние века искусство памяти было морализировано, изображения грехов и добродетелей, рая и ада воображались на местах памяти в качестве религиозного и этического упражнения. Образы, запоминаемые человеком на титульном листе, среди которых присутствует картина Страшного Суда, вероятно, относятся как раз к такому типу использования искусства. В эпоху Ренессанса мнемонические техники получили широкое распространение в форме астральных систем памяти, использовавших принципы этого искусства, его места и образы, и пытавшихся организовать память путём её прикрепления к космическим силам.

Трактат о памяти Фладда,⁵ как и все остальные его работы, основан на философии макрокосма и

5 *Microcosm II*, pp. 47-70.

8. Сцена английского публичного театра...

микрокосма, «истории» которых составляют основной предмет объёмных томов «*Utriusque Cosmi Historia*». Человек, как микрокосм, является отражением макрокосма. Он есть «малый мир», воплощающий в себе «мир большой». Не только его физический облик и телесная жизнь повторяют элементарное устройство материального мира, но и высший божественный мир находит своё отражение в духовной и умственной жизни человека. То есть звёзды на небе естественным образом находятся в его голове и памяти. Фладд выделял два типа систем памяти: *ars quadrata* (квадратное искусство) и *ars rotunda* (круглое искусство). Первая запоминает материальные образы, вторая божественные и духовные. Так в терминах «квадратного» и «круглого», материального и земного или божественного и звёздного выражались аспекты отношений макрокосма и микрокосма.

Для «круглого» искусства Фладд придумал так называемые «театры», под которыми имелись ввиду места памяти в виде театральных сцен. Эти сцены следовало представлять расположенными справа и слева от знаков зодиака на небе. *Ars rotunda* иллюстрирована диаграммой, изображающей небесные сферы: зодиакальный круг, а внутри него сферы планет (Илл. 19). Справа и слева от знака

Овена расположены маленькие сцены, демонстрирующие принцип фладдовского «круглого» искусства, использующего их в качестве привязанных к звёздам мест памяти через воображаемое помещение в зодиак.

Одна из сцен, предназначенных для использования в «круглой» системе, представлена на большой иллюстрации (Илл. 20). На этой гравюре изображена стена сцены с пятью входами, террасой и эркером — элементами, которые так удачно совпадают с тем, что можно было бы ожидать увидеть на сцене настоящего елизаветинского или яковианского публичного театра. Текст над иллюстрацией начинается так:

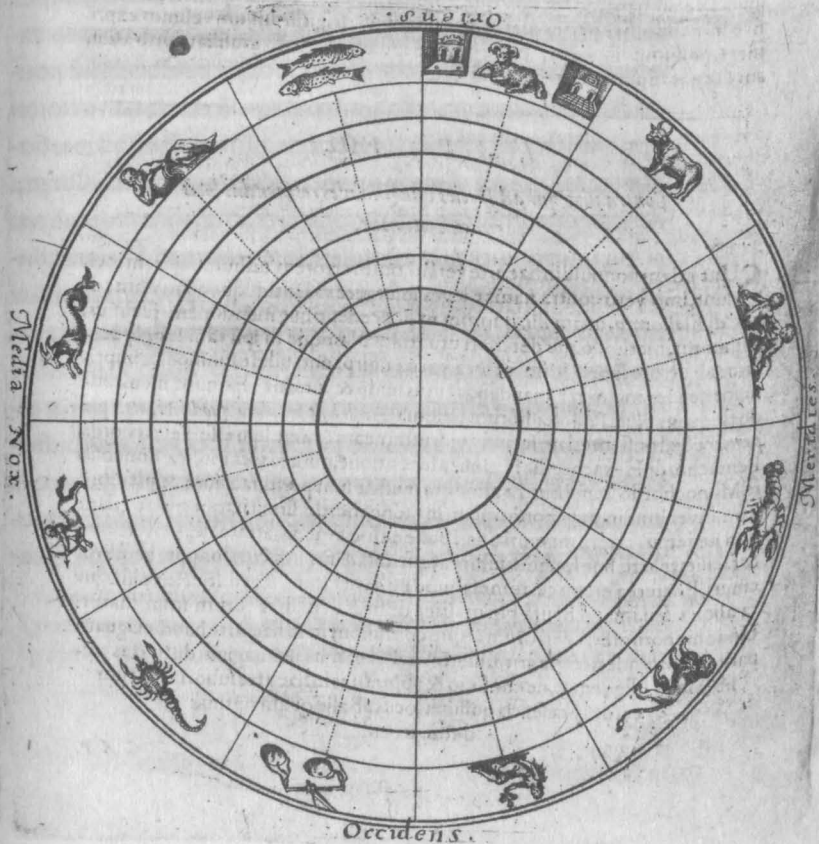
*«Я называю это театром, где все действия слов, предложений, частей речи или предметов демонстрируются как в публичном театре, где играют комедии и трагедии».*⁶

Отложив на секунду разбор того, что Фладд подразумевает под «действиями слов» и пр., обратим внимание на его чёткое утверждение, что под «театром» или сценой он имеет в виду публичный театр, где играют комедии и трагедии.

6 *Theatrum* apello illud, in quo omnes vocabulorum, sententiarum, particularum orationis seu subjectorum actiones tanquam in theatro publico, ubi comoediae & tragoediae aguntur, demonstrantur. Fludd, *Ars memoriae*, Lib. I, Cap. IX, (*Microcosm II*, p. 55).

*De loco communi artis rotundæ, deque ejus partitione in propriis
locis pro vocabulorum recordatione.*

Locus communis artis rotundæ est pars mundi ætherea, scilicet orbis celestes, numerando ab octava sphaera, & finiendo in sphaera Lunæ. Partitionem autem ejus dupliciter fecimus; unam scilicet ratione loci & ordinis, qua eum naturaliter primum secundum Zodiaci distinctionem in duodecim æquales partes distribuimus, quas signa cœlestia Astrologi vocaverunt; Alteram verò ratione temporis, in qua fit subdivisio: Nam, quia primum mobile, cursum suum raptum uno die naturali perficit (ab oriente nempe in occidentem) idcirco quælibet diei hora responder 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 incipiendum cum cœlo Saturni, & sic in cæteris peripheria cœli medii versus sphaeram ignis descendendo, ut in figura sequenti explicatur.



Илл. 19. Зодиакальный круг. Из «Искусства памяти» Фладда.

Единственными элементами на гравюре, которые упоминает сопроводительный текст, являются пять дверей или входов в стене сцены. Согласно этой подписи, в «театре» есть «*пять дверей, отличных и примерно равноудалённых друг от друга, назначение которых мы продемонстрируем позже*».⁷ Однако гравюра изображает не только пять дверей, но и другие детали. Она показывает, что две верхние двери ведут на зубчатую террасу, которая тянется через весь верхний уровень фасада сцены. Она показывает нависающий сверху эркер, поддерживаемый консолью, а также то, что центральный вход на нижнем уровне имеет двойные ворота с петлями, а два боковых входа не имеют ничего. Нигде в тексте Фладд ни разу не упоминает ни одного из этих столь чётко и реалистично выведенных элементов. Приведённая выше цитата о пяти примерно равноудалённых друг от друга дверях является единственным упоминанием стены сцены в книге.

На гравюре есть и ещё один заслуживающий внимания элемент, а именно проёмы в основаниях боковых стен сцены, похожие на ложи, или то, что в елизаветинскую и яковианскую эпохи называлось «*gentlemen's rooms*», места в публичных театрах, за-

7 ... *quinque portae ab invicem distinctas, & fere aequidistantes quarum usus postea demonstrabimus. (Ibid., loc. cit.)*

8. Сцена английского публичного театра...

резервированные для благородного сословия. Эти боковые стены с ложами ни разу не упоминаются в тексте Фладда.

В последнем разделе трактата он возвращается к зодиакальным театрам и объясняет, как обещал, принцип использования пяти сценических дверей в магической мнемонике. Напротив дверей необходимо представить себе пять колонн разной формы в следующем порядке — круглая, квадратная, шестиугольная, квадратная, круглая.⁸ На гравюре можно увидеть основания этих колонн, расположенные вдоль переднего края сцены. Эти колонны воображаемые, говорит Фладд, и не являются элементами реальной сцены. Но в магической мнемонике они должны использоваться в сочетании с пятью дверями в стене сцены напротив них.

Похоже, что в своих мнемонических системах Фладд думал о «памяти для слов», или запоминании обычных слов через образы на местах памяти. Вместе с «памятью для вещей», или запоминанием идей, это были два общепризнанных раздела, на которые делилась классическая мнемоника. Фраза о «всех действиях слов» из приведённой выше цитаты, оз-

8 *His pratis oppositae fingantur quinque columnae ... Figura enim durarum extremarum erit circularis & rotunda, media autem columna habebit figuram hexagoneam, & quae his intermedia sunt quadratam possidebunt figuram... Ibid., Lib. II, cap. V (Microcosm II, p. 63).*

начает, я уверена, что образы памяти для слов играют, если можно так выразиться, свои роли на мнемонической сцене. Дальнейшее изучение не всегда понятного текста Фладда и особенно отрывка, рассказывающего о том, как запомнить пять слов *liber, exaltabat, laetus, cultellus* и *lux*, даёт нам подтверждение этой догадки. Для этого необходимо представить колдунью Медею, стоящую напротив пяти дверей сцены и совершающую пять действий, выражаемых этими словами.⁹ Образ памяти-для-слов здесь создаётся по принципу популярной когда-то игры в «немую шараду». Медея, в качестве играющего образа памяти, изображает пять немых шарад в пяти местах сцены, чтобы напоминать о соответствующих пяти терминах. Это, как мне кажется, объясняет, как «публичный театр, где играют комедии и трагедии», представленный в воображении как театр памяти-для-слов, становится сценой, на которой демонстрируются «все действия слов».

Взглянем ещё раз на гравюру с учётом всей известной нам информации. Теперь мы знаем, что текст Фладда подтверждает существование пяти дверей или входов, которые видны в стене сцены, хотя и не говорит ничего о других её элементах, изображённых на картине. В тексте ни разу не упоминаются бо-

9 *Ibid.*, Lib. III, Cap. II (*Microcosm* II, p. 67).

8. Сцена английского публичного театра...

ковые стены с ложами. Фладд упоминает колонны круглой, квадратной, шестиугольной, затем снова квадратной и круглой формы, но говорит, что они условные или воображаемые.

Из текста создаётся впечатление, что по-настоящему важным элементом на гравюре является стена сцены с пятью дверями, используемыми как пять мест памяти. И тут внезапно приходит озарение, что схема пяти мест памяти на титульном листе идеально накладывается на эту стену. Её центральная ячейка включает в себя как единое целое центральную дверь на нижнем уровне и горницу наверху; четыре боковых совместятся с четырьмя остальными дверями внизу и вверху.

То, что Фладд называет «квадратным» искусством, отличается от «круглого» по типу используемых образов. Фантазия, говорит он, может действовать в памяти двумя способами. Один использует «идеи» или «*umbrae*», являющиеся нематериальными формами вещей, отделёнными от всего телесного, как ангелы, демоны, «изображения звёзд», образы богов и богинь, которым приписываются небесные энергии, изображения добродетелей и грехов. Такие образы применяются в *ars rotunda*. Другой тип памяти, продолжает Фладд, использует образы материальных предметов и относится к *ars quadra-*

та.¹⁰ О «круглом» искусстве Фладд говорит, что оно «чудесным образом помогает естественной памяти микрокосма». «Квадратное» же больше подходит тем, кто не слишком искушён в астрономии (читай «астральной магии»), и кто вследствие этого отдаёт ему предпочтение перед «круглым», хотя последнее и стоит значительно выше.¹¹

Однако это предположительно менее мистическое, магическое и трудное «квадратное» искусство основано на почти столь же странных системах мест памяти, как мнемонические сцены в зодиаке, используемые «круглым» искусством. Они состоят из наборов «кабинок», которые, запоминаются последовательно одна за другой.¹² Каждая «кабинка» или комната имеет шесть сторон: четыре стены, пол и потолок. Каждая из этих сторон делится на пять мест памяти по образцу, описанному в тексте и представленному на диаграмме.

Как можно заметить, такое расположение мест памяти на сторонах «кабинки», используемое в «квадратном» искусстве, соотносится с расположением, показанным на титульном листе, где мнемоническое искусство олицетворяется пятью местами, состав-

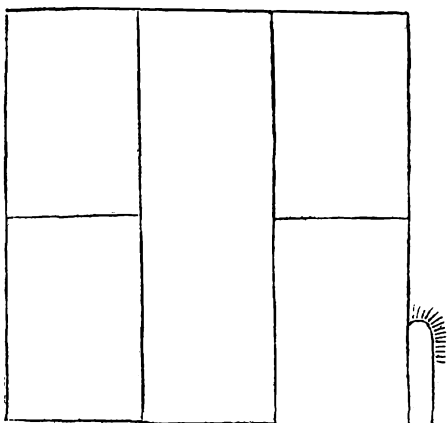
¹⁰ *Ibid.*, Lib. I, Cap. IV (*Microcosm II*, p. 50).

¹¹ *Ibid.*, Lib. I, Cap. V (*Microcosm II*, p. 51).

¹² *Ibid.*, Lib. I, Cap. XI (*Microcosm II*, pp. 56-57).

8. Сцена английского публичного театра...

DE ANIM. MEMORAT. SCIENT. 17
Quadrati figura.



Диаграмма, изображающая расположение мест
памяти в «Ars memoriae» Роберта Фладда

ленными в том же порядке. Пять мест на стене сцены в театре памяти «круглого» искусства расположены по той же схеме, надо лишь отнести центральную дверь вместе с горницей к большому среднему месту, а четыре остальных наложить на четыре боковых двери.

Таким образом, идея о том, что схема из пяти мест памяти на стене, расположенных в соответствии со схемой на титульных страницах, используется и

в «круглом», и в «квадратном» искусствах даёт нам пищу для размышлений. В «круглом» она используется лишь единожды в каждом театре на задней стене сцены памяти. В «квадратном» она присутствует шесть раз в каждой кабинке, где каждая из шести сторон поделена на пять частей.

Но почему мы должны быть уверены, что эти воображаемые системы действительно проливают свет на устройство реальной сцены? Да потому, что Фладд самым настойчивым образом утверждает, что пять мест, используемые в качестве мест памяти в его системах, это реальные места в реальном здании.

* * *

В начальной части трактата Фладда об искусстве памяти есть один необычный элемент, а именно длинная глава, в которой он выступает резко против использования вымышленных или ненастоящих мест в мнемонике. В качестве мест памяти, говорит он, следует всегда использовать только реальные места на реальных зданиях. Разделение реальных и вымышленных мест возвращает нас к античным временам и к дискуссии об искусстве памяти в «Ad Herennium». После описания того, как запоминать реальные места на реальных зданиях, автор этого сочинения говорит, что, если практикующий мнемо-

8. Сцена английского публичного театра...

ническое искусство человек не знает достаточного числа реальных мест для запоминания, он может придумать вымышленные.¹³ Это разделение продолжилось и в последующей традиции, но Фладд уделяет ему необычайно много места и, вопреки античным рекомендациям, категорически возражает против использования вымышленных мест в мнемонических техниках, как затрудняющих и ослабляющих память. Эта глава трактата Фладда принципиально важна для доказательства реальности изображённой им сцены. Полный латинский текст приведён в конце этой книги.¹⁴ Здесь же я лишь вкратце изложу его содержание.

Некоторые люди используют в квадратном искусстве вымышленные места. Так не следует делать, поскольку так же как образ, отражённый от одного зеркала в другое и потом далее в следующие, теряет свою изначальную ясность и силу, так же и образ места, отражённый напрямую от реальности, сильнее и чище, чем отражённый от вымышленного места. Поэтому выдумывать для использования в искусстве памяти новые, не существующие в действительности дворцы неправильно, ибо вымысел отвращает

¹³ Ad Herennium, III, xix; см. Ф. Йейтс. Искусство памяти. С. 20.

¹⁴ См. Приложение D на с. 427-431.

разум от созерцания реальности. В качестве принятого места для искусства (памяти) следует выбирать хорошо знакомый вам реальный дом, замок или дворец. Если первое принятое место будет вымышленным, оно, подобно ослабевающим по мере удаления от оригинала отражениям в зеркалах, не будет стабильным в памяти. И если вы берёте в качестве основания для своего искусства памяти вымышленный дворец, то, когда он забудется, вместе с ним вскоре забудутся и помещённые в него кабинки с поделёнными на пять частей и заполненными образами стенками, и всё, что вы хотели таким образом запомнить. Ибо первичное закрепление места в памяти будет слабее, если оно делается на вымышленном основании, и чем дальше оно от основания реального, тем хуже оно закреплено. Отсюда можно сделать вывод, что «механизм воображения должен брать начало и двигаться далее от реальных предметов, а не от явно выдуманных» и что его действие сильнее и чётче, когда он отталкивается от реальности и возвращается к ней же.

Конец этого отрывка относится к человеку на титульном листе, использующему свою фантазию или способность воображения. С помощью ока воображения, одной из способностей души, показанной на

8. Сцена английского публичного театра...

диаграмме в его голове, он видит стену, поделённую на пять заполненных образами частей.¹⁵ И, конечно, он должен был следовать строго сформулированным указаниям Фладда не использовать вымышленные места. Пять мест, которые он тут же отражает у себя в воображении, должны быть реальными местами на реальной стене.

Глава с возражениями против использования вымышленных мест находится практически в начале мнемонического трактата Фладда. Продолжая листать страницы этого сочинения, мы обнаруживаем его самую необычную и удивительную иллюстрацию, гравюру с изображением стены сцены и пяти дверей. Мы узнаём, что под этим *theatrum* Фладд имел в виду «публичный театр, в котором играют комедии и трагедии». Мы также замечаем, что схематическое деление этой стены соответствует схеме пяти мест, на которые смотрит человек на титульном листе. И сам собой напрашивается вывод о том, что это реальные места, используемые Фладдом в сво-

¹⁵ В трактатах об искусстве памяти было принято излагать популярную теорию «способностей души». Иллюстрирующую её диаграмму из подобного сочинения можно увидеть на рис. 9 в моей книге «Искусство памяти» (Ф. Йейтс. Искусство памяти. С. 324). Приводя схему душевных способностей, Фладд действует в рамках обычной практики мнемонического искусства, однако, подходит к ней оригинальным образом.

ём искусстве памяти, места на реальной стене сцены в реальном публичном театре, театральный, но реальный фасад дворца, отражённый в его воображении напрямую от реальности.

Перевернув страницу с гравюрой, мы подходим к *ars quadrata* и её кабинкам со стенами, поделёнными по той же самой схеме на пять частей. И здесь мы снова узнаём, что места на стенках кабинок являются настоящими, а не воображаемыми местами придуманных дворцов.¹⁶ Эта часть близко перекликается с предшествующей главой против использования вымышленных мест.

Теперь давайте суммируем все доводы в пользу реальности стены сцены, изображённой на гравюре.

Во-первых, она выглядит реалистично. Центральная дверь с петлями, нависающий над ней эркер, зубчатая стена террасы по обе стороны от него, пять входов — всё это смотрится очень убедительно. С чего бы Фладд стал выдумывать это? В его тексте достаточно свидетельств того, что фантазия здесь ни при чём, ибо он выступал резко против использования вымышленных мест в искусстве памяти. Ещё один любопытный момент состоит в том, что Фладд ни разу не упоминает в тексте деталей стены сцены. Он говорит лишь о пяти дверях, которые

¹⁶ См. Приложение D на с. 428.

8. *Сцена английского публичного театра...*

расположены на примерно равном расстоянии друг от друга. С чего бы он стал изображать на гравюре элементы эркера, зубцов и т.д., если только это не были реальные детали реальных мест, которые он желал запечатлеть в памяти, через точную передачу их реалистичности?

Во-вторых, Фладд утверждает, что имеет в виду публичный театр, в котором играют комедии и трагедии, обозначая таким образом тип используемого им реального здания, а не вымышленного дворца.

И наконец то, что мы видим на гравюре, соответствует нашим ожиданиям, основанным на текстах пьес и других свидетельствах. Она показывает элементы, которые и должны были присутствовать на изображении такой сценической стены — правильное число дверей, большой центральный вход, верхняя горница с окном, открытая терраса — то есть детали, которые странным образом отсутствуют на стене сцены «Лебедея», зарисованной де Виттом.

Мысль о том, что человек на титульном листе фладдовского трактата об искусстве памяти смотрит своим оком воображения на картину, которую исследователи Шекспира столь долгое время жаждали увидеть, а именно на расположение входов, террасы и горницы на стене сцены публичного теа-

тра, такого как «Глобус», поражает и вызывает изумление.

Хотя стена сцены на гравюре Фладда гарантированно реальна, в тексте нет никаких гарантий, что всё остальное, изображённое на картине, реально в той же степени. Об одном из элементов, пяти колоннах по переднему краю сцены, прямо говорится, что они вымышленные. И боковые стены с ложами также оставляют много вопросов.

При внимательном и подробном изучении гравюры можно заметить некоторые любопытные черты боковых стен. К задней стене они примыкают неровно и как бы срезают часть зубцов с обеих сторон террасы. Рустовка (псевдо-рустовка, нарисованная на холсте, покрывающем деревянные стены) боковых и задней стен не совпадает. Или, говоря проще, боковые стены выглядят ненастоящими; в них нет основательности и правдоподобности, характерных для задника сцены, который можно с уверенностью считать абсолютно подлинным.

Необходимо помнить, что Фладд использует «реальную» сценическую стену в вымышленных мнемонических конструкциях кабинок «квадратного» искусства. И если, удерживая эту мысль в голове, ещё раз взглянуть на театральную гравюру, то можно гораздо лучше понять, как вокруг реального ядра

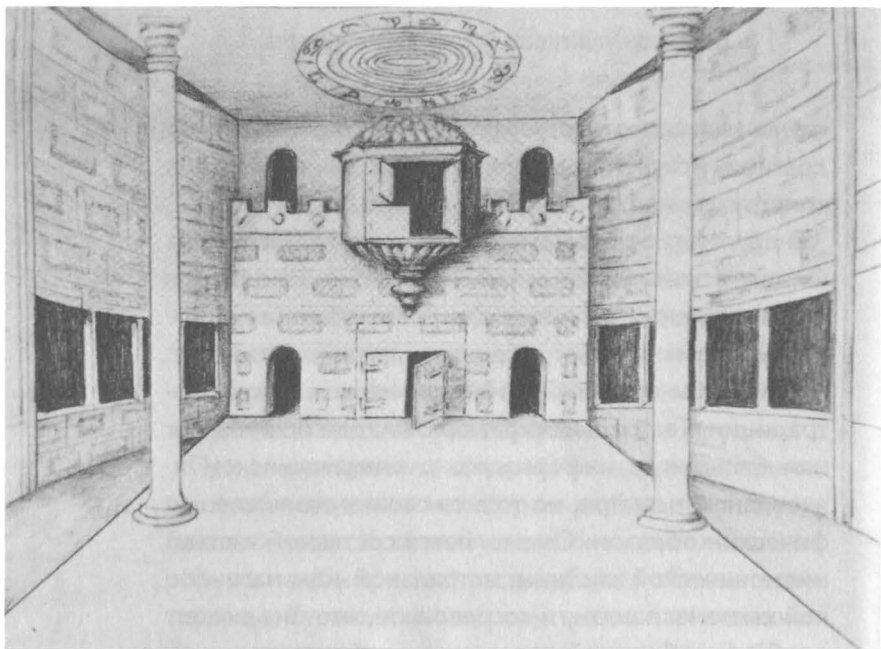
8. Сцена английского публичного театра...

стены сцены, используемого и в круглом, и в квадратном искусствах, группируются вымышленные конструкции.

В другой своей работе я объяснила тот факт, что Фладд искажил «реальную» сцену окружением из неестественных боковых стен, его желанием создать такую «комнату памяти», которая соответствовала бы принятой в мнемоническом искусстве традиции. Театральная гравюра Фладда может дать нам бесценную информацию о елизаветинском и яковианском театре, но только своим, очень специфическим образом. Она является составной частью мнемонической системы, астральной или магической системы памяти, и то реальное, что она может сообщить об устройстве сцены, необходимо очень аккуратно отсеивать от искажений, связанных с обычным контекстом её появления.

Чтобы увидеть за гравюрой Фладда реальный театр, я предложила¹⁷ сдвинуть боковые стены и ложи на галереи по обеим сторонам сцены и поставить над ней «небеса» вместе с поддерживающими их столбами (Илл. 21). Такое решение сохраняет реальный элемент картины, стену артистической уборной, и одновременно показывает, как всё это

¹⁷ См. «Искусство памяти» и статью в *Shakespeare Studies*, III (1968).



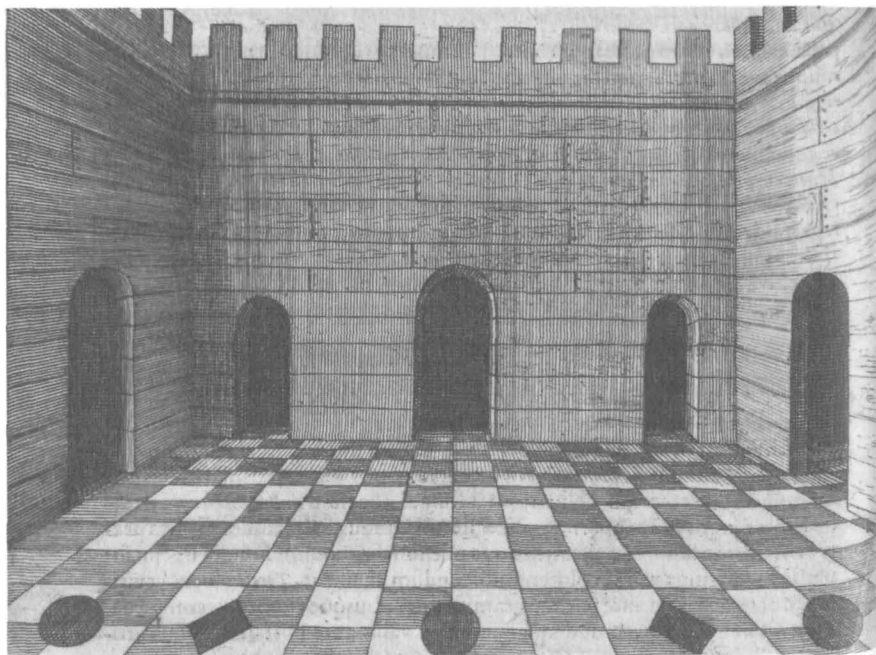
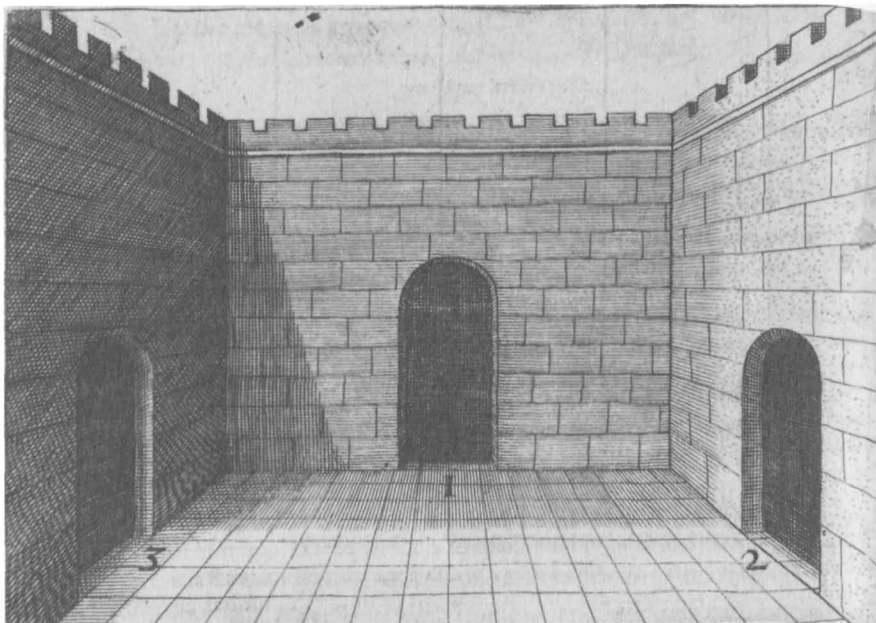
Илл. 21. *Набросок сцены «Глобуса», основанный на изображении из книги Фладда.*

8. Сцена английского публичного театра...

могло бы выглядеть в настоящем театре вместо искусственно искажённого мнемонического.

Следует подчеркнуть, что этот рисунок не претендует на статус точной реконструкции. Его цель — всего лишь переставить элементы сцены с фладдовской гравюры так, чтобы они выглядели как театр, без мнемонических искажений. Галерей, конечно, нет на гравюре. Их расположение основано на изображении зрительного зала «Лебеда» с рисунка де Витта, при этом относительные размеры галерей рассчитывались так, чтобы соответствовать указанным в контракте на постройку «Фортуны».

Стена сцены изображена в точности также, как на гравюре Фладда, за исключением двух моментов. Во-первых, были исправлены неаккуратные обрезы углов террасы, появившиеся вследствие неестественного способа присоединения боковых стен к задней. На рисунке терраса показана с завершёнными углами по краям вместо обрезанных зубцов на гравюре. Во-вторых, сделано предположение, что окно эркера могло открываться. Это должно было позволить играть сцены в верхней горнице, а также сцены с открытым окном. Надпись *Theatrum Orbi(s)* на эркере является названием гравюры, и её не должно было быть в реальном театре. Это даёт нам возможность использовать занимаемое ею место так, как показано на рисунке.



Илл. 22. Вторичные сцены. Из «Искусства памяти» Фладда.

8. Сцена английского публичного театра...

Кроме основного «театра», используемого в системе памяти, Фладд приводит иллюстрации двух малых конструкций, которые он также называет «театрами» (Илл. 22). С главным театром их роднит наличие зубчатой стены, но при этом в отличие от него здесь отсутствует второй уровень. Один из этих «театров» имеет три двери; у другого дверей пять и пять колонн напротив них по образцу основной гравюры, хотя центральная колонна здесь круглая, а не шестиугольная.

В «Искусстве памяти» я предположила, что эти малые театры являются отражением ширм, покрытых расписанными холстами и использовавшихся на сцене для обозначения различных мест действия. Недостаток этой теории состоял в том, что помещённые на открытой сцене такие ширмы полностью загораживали бы публике вид на стену артистической уборной. Работая над другой попыткой анализа системы памяти, представленной мною в статье в *Shakespeare Studies*, я была поражена близким сходством этих театров со стеной главной сцены и её входами. Из дальнейшего изучения малопонятного текста Фладда можно предположить, что эти вторичные театры помещались близко к местам памяти или дверям в главном театре с целью увеличить число этих мест. Так родилась ещё одна возможная

интерпретация того, как они могли отражать что-то реальное на сцене. Ведь могли же подобные ширмы устанавливаться прямо напротив дверей нижнего уровня стены сцены с целью создания мест действия, открывающихся из этих входов? Центральная дверь «театра» с пятью входами довольно точно совпадает с центральной дверью сцены и могла открывать декорации, в которые актёры входили бы прямо из артистической уборной, проходя через её двери и двери ширмы незамеченными зрителями.

Малые же ширмы, вроде «театра» с тремя дверями могли устанавливаться напротив боковых входов в стене сцены для создания декораций изображающих, например, лагеря противоборствующих армий, в которые актёры также могли попасть незаметно для публики.

Фладд мог прийти к мысли использовать тесно связанные с основным малые театры в системе памяти, увидев нечто подобное в «реальности» на сцене публичного театра. Я говорю об этом только предположительно. Однако тот факт, что два малых театра, похоже, имеют некую взаимосвязь с основным, особенно в части зубчатой стены, совместно с настойчивостью Фладда в отстаивании тезиса о необходимости использовании «реальных» зданий в мнемонике, заставляет задуматься над тем, какова

8. Сцена английского публичного театра...

могла быть связь (если она была вообще) этих двух малых мнемонических сцен с реальной.

Оставим же теперь всё, что связано с системами памяти, отложим в сторону все проблемы боковых стен и реконструкций и забудем на время наши предположения относительно ширм. Давайте сосредоточимся только на том элементе фладдовской гравюры, в реальности которого у нас нет сомнений. Я имею в виду стену сцены с пятью входами, террасой и верхней горницей. Зададим себе вопрос, что может сообщить нам это новое свидетельство о происхождении и значении елизаветинской и яковианской сцены?

Сравнивая фладдовскую стену (**Илл. 20**) со стеной сцены «Лебеда» на рисунке де Витта (**Илл. 12**), можно заметить определённое сходство. Двойная дверь с петлями у Фладда очень схожа по типу с дверями «Лебеда». Как и у «Лебеда», сцена Фладда имеет верхний уровень. Но есть и много отличий. Дверей на сцене «Лебеда» всего две против пяти у Фладда. Отсутствует на ней и изображённая на гравюре верхняя горница. Галерея «Лебеда» была закрытой в отличие от открытой террасы Фладда. Обе сцены достаточно близки и могут быть отнесены к двум разным типам, происходящим из некоего общего корня. Однако столь же глубоки и их

различия, делающие фладдовский вариант гораздо более приспособленным для актёрских нужд. Я уверена, что мы имеем все основания полагать его иллюстрацию типичной елизаветинской или яковианской сценой, спроектированной специально для постановки пьес, а подмости «Лебедея» отклонением от этой нормы. И, вполне возможно, правы некоторые исследователи, считающие, что рисунок де Витта явился в определённой мере несчастьем для историков театра, представив изображение нетипичной сцены вместо той, которую им надо было увидеть.

И теперь, когда у нас появилась возможность увидеть другой тип театральных подмостков того времени, мы можем попробовать применить новые подходы к решению этих проблем. Далее я попытаюсь сделать несколько предположений, основываясь на этом появившемся у нас новом свидетельстве.

Во-первых, мы узнали, что стена сцены публичного театра, отличная по типу от сцены «Лебедея», имела пять дверей. Это несомненно адаптированные классические пять входов, отсутствие которых так бросалось в глаза в «Лебеде». Вместо расположения их всех внизу, как было принято в римском театре, возникла идея многоуровневой сцены с тремя дверями на нижнем уровне и двумя на верхней

8. *Сцена английского публичного театра...*

террасе. И здесь мы возвращаемся к теории, с которой познакомились в предыдущих главах, а именно, что английский публичный театр был оригинальной адаптацией театра античного.

В классическом театре положение пяти входов на сцену и семи проходов в зрительном зале определялось четырьмя равносторонними треугольниками, вписанными в окружность на базовом плане. Здесь мы видим некоторое отклонение от классического плана, которое, однако, не задевает его основной идеи, благодаря симметричному расположению верхних входов. Они находятся строго над двумя дверями нижнего уровня, и в результате положение и тех и других на базовом плане определяется всё теми же двумя треугольниками.

Продолжив искать классическое влияние в стене сцены Фладда, мы найдём его в самой природе здания, которое эта стена по-видимому должна была представлять. И хотя стиль этой постройки с зубчатой стеной и эркером тяготеет к готическому, рустовка на холсте, покрывающем деревянные стены, несёт на себе более современный отпечаток с намёком на ренессансный дворец. И в самом деле, нет сомнений, что фладдовская стена должна была изображать какую-то усадьбу, дворец или замок. Сравнение её фасада с парадными въездами таких

поместий как Хенгрэйв Холл или Брэмшилл Хаус¹⁸ показывает близкое сходство нависающего окна с консолью и зубчатой террасы с чертами усадебной архитектуры того времени. Другим, ещё более интересным прототипом этой сценической стены мог быть фасад Уайтхолльского дворца, выходявший на арену для турниров.¹⁹ На нём имелась верхняя галерея с окном, где сидели председательствовавшая на состязаниях королева Елизавета и её придворные дамы. Такой прообраз стены сцены мог объяснять сходство с «рыцарским судом», увиденное некоторыми на гравюре Фладда. Как бы то ни было, это предположение невозможно проверить, поскольку ранних изображений этого фасада Уайтхолла не существует, а его набросок на картине 1674 года²⁰

18 Подробнее об этих усадьбах см. в работе John Summerson, *Architecture in Britain 1530 to 1830*, London, 1953, Pls. 8, 26. Я привела их изображения для сравнения с гравюрой Фладда в своей статье 'New Light on the Globe Theatre', *New York Review of Books*, May, 1966.

19 Эту идею мне предложил Глинн Уикхэм в своём письме в *New York Review of Books*, November, 1966.

20 Картина Хендрика Данкертса «Вид на Уайтхолл со стороны Сент-Джеймс парка», датированная 1674 годом, представлена в изданном Советом графства Лондона сборнике *Survey of London*, XIV, 2, *Neighborhood of Whitehall*, 1931. Столь позднее изображение, конечно, может не давать адекватного представления о том, как выглядела турнирная галерея в XVI веке. Предположение о некоем сходстве или влиянии, существовавшем между театром и турнирной ареной, интересно в свете того, что Альберти объединял вме-

8. Сцена английского публичного театра...

демонстрирует сооружение сильно отличное от показанного Фладдом.

В классическом театре стена сцены изображала дворец в тех случаях, когда пьеса касалась трагических историй королей и героев. В комедиях задний фон делался в виде улиц и домов, а в сатирах и пасторалях представлял сельские пейзажи. Рискну предположить, что стена сцены елизаветинского или яковианского театра, в том виде, как она представлена на гравюре Фладда, была смелой адаптацией классических декораций. Величественный фасад античного дворца превратился в мрачные резиденции первых королей Англии, грубые особняки датских и шотландских принцев, и т.д., но базовая идея о том, что несменяемые декорации в трагедиях и исторических драмах должны представлять дворец или усадьбу, является классической. В формах трёх входов можно даже предположить скрытую аллюзию на центральные королевские ворота классической сцены, закрытые двойными дверями, и на два боковых входа без дверей. Под грубым экстерьером такой трансформации смысл и назначение римской *frons scaenae* остались неизменны. Простой и суровый внешний вид сценической стены на

сте театр, амфитеатр и цирк. Последний, был, вероятно, наиболее близким античным эквивалентом турнирной арены.

гравюре Фладда поражает воображение. В нём, однако, мог присутствовать и намёк на колоннаду античной сцены в виде «столбов», которые, возможно, не слишком адекватно изображены на рисунке-реконструкции.²¹

Стена сцены могла легко превращаться в улицу с дверями, в которые стучали люди и у которых они останавливались поговорить. Для комедий и комических сцен она могла менять оттенки своего значения, становясь по классическому образцу из дворца частным домом. Теоретически она так же могла превращаться и в сельские резиденции.

Нет ничего более симметричного, упорядоченного, точного и фундаментально классического, не смотря на свой готический внешний вид, чем стена сцены Фладда. Классической является и сама её «идея». Включённая через количество своих входов в космический базовый план, она в простой, но потенциально королевской и благородной форме создавала обстановку, в которой Человек мог играть свою судьбу на архитектурном сценическом фоне.

Рискну выдвинуть гипотезу, что смелая, глубокая и оригинальная формула стены сцены публичного театра, которую мы видим на гравюре Фладда, мог-

21 «Столбы» на рисунке скопированы с колонн фладдовского Храма Музыки.

8. Сцена английского публичного театра...

ла быть впервые применена в построенном в 1576 году Джеймсом Бёрбиджем «Театре». Она несёт на себе явный отпечаток популярного витрувианства, запущенного предисловием к Евклиду Джона Ди в 1570 г. Это было движение, в котором изучались изложенные Витрувием базовые принципы пропорций, но которое не делало акцента на внешних классических деталях. То есть основополагающий принцип римской сцены — пять входов, связывающих её с пропорциями космоса, был в ней понят, но при этом особым образом интерпретирован, приняв вместо имитации классического фасада античной *frons scaenae* более понятную для широкой аудитории форму, отсылавшую её к украшенным зубцами и эркерами усадьбам. Такая сцена идеально подходила для представления национальной шекспировской драмы, разворачивавшей перед зрителем судьбы королей Англии. А базовые принципы устройства роднили её с *frons scaenae* перед которой на классической сцене разворачивались судьбы античных царей и героев.

«Идею» этой сцены можно назвать одновременно классической и романтической. Лежащая в её основе классическая форма представлена в романтическом обличье, намекающем на рыцарские суды и баронские замки. На мысль о смешении стилей наводит в том числе и соединение псевдокласси-

ческой рустовки с зубцами и эркером. Такая классико-романтическая эклектика создавала идеальную обстановку для представления шекспировской драмы. Вполне возможно, что эта формула использовалась уже в построенном в 1576 году «Театре» Джеймса Бёрбиджа. Он был спланирован для нужд широкой аудитории и его проект, если я была права в предыдущих главах, находился под влиянием популярного витрувианства, распространяемого Джоном Ди среди класса людей, к которому принадлежал актёр и плотник Джеймс Бёрбидж.

Предположим, что представленная здесь формула пяти классических входов, разнесённых на два уровня и соединённых с эркером и зубчатой террасой, была общим стандартом для публичных театров. Я думаю, что прежде чем пытаться понять, какой конкретно театр имел в виду Фладд, увековечивая его сценическую стену, необходимо сперва взглянуть на предмет именно в таком общем смысле. Если эта формула была впервые применена в «Театре» Бёрбиджа в 1576 году, то именно под неё должны были писаться все пьесы, и, как следствие, она должна была воспроизводиться затем в других театрах, где ставились эти произведения. «Занавес», построенный сразу вслед за «Театром», являлся фактически его дополнением и должен был повторять

8. *Сцена английского публичного театра...*

его устройство. Напрямую к «Театру» восходил и первый «Глобус» 1599 года. И формула сцены созданного Бёрбиджем типа театра должна была достичь в нём своего совершенства.

Насколько далеко распространялось влияние формулы Бёрбиджа на театры, не восходящие напрямую к его наследию, нам не известно. Однако мы знаем, что «Фортуна» была построена в 1600 году Питером Стритом, который за год до этого возводил «Глобус». И хотя этот театр строился по заказу Филипа Хенслоу и не имел отношения к Бёрбиджу, нам известно, что контракт требовал от Стрита сделать этот театр похожим на «Глобус» во всём, кроме одного пункта (его квадратной формы). Из этого можно заключить, что стена сцены «Фортуны» следовала лекалам «Глобуса».

Катберт Бёрбидж утверждал, что в 1576 году его отец построил первый в городе театр, который стал предшественником всех лондонских публичных подмостков. И хотя все театры находились под влиянием Бёрбиджа в том смысле, что он первый задал моду на их строительство, разумно предположить, что некоторые из них стояли ближе к основанной им традиции, чем другие. В отношении формулы сценической стены моя гипотеза заключается в том, что изначально она была заложена в 1576 году

Джеймсом Бёрбиджем в «Театре», откуда затем перешла в другие связанные с ним заведения — «Занавес» и «Глобус». Нам также известно, что её скопировали в не связанной с Бёрбиджем «Фортуне» и могли широко использовать в других театрах.

Мы знаем, что в «Лебеде» эта формула не применялась. Рисунок де Витта, на мой взгляд, демонстрирует сцену, которая находилась под влиянием той же формулы, что мы видим на гравюре Фладда, но которая отошла от неё, потеряв при этом её смысл и удобство для актёров. Без сомнения, существовали и другие отклонившиеся театры, в которых формула стены сцены была утеряна. Одним из таковых, вероятно, являлась «Надежда», которая, согласно контрактам, должна была копировать «Лебедь».

Я уверена, что реальным публичным театром, с которого Фладд запечатлел свою стену, был «Глобус». Об этом я уже говорила в «Искусстве памяти». Там я выдвинула предположение, что это был второй «Глобус», построенный на фундаменте первого, уничтоженного пожаром в 1613 г. Последующие исследования вопроса о том, как сочинялись и готовились к публикации произведения Фладда, привели меня к мысли, что вошедшие в изданный в 1619 г. том *Микрокосма* трактаты могли быть написаны задолго до этой даты. Поэтому необходимо всег-

8. Сцена английского публичного театра...

да помнить о возможности большого временного зазора между написанием и публикацией фладдовских книг. Всё это имеет прямое отношение к вопросу о том, какой театр он вероятнее всего изобразил. Это могло быть здание, существовавшее значительно раньше 1619 г., когда был опубликован том *Микрокосма*.²² И, следовательно, вполне возможно, что Фладд запечатлел стену сцены первого «Глобуса» до 1613 года и использовал этот старый рисунок в издании 1619 г. С другой стороны, второй «Глобус» всё же более вероятно подходит на роль оригинала картинка. Тем не менее, считаю необходимым указать на то, что изображённый публичный театр мог существовать значительно раньше даты публикации книги.

Среди аргументов, доказывающих принадлежность изображения стены сцены из «*Ars memoriae*»

22 По-видимому, существовала более ранняя версия фладдовского искусства памяти (см. выше на с. 149), следы которого можно увидеть в крошечных театрах на небесной сфере (Илл. 19), не совпадающих с театрами в тексте. Возможно, Фладд использовал старую диаграмму небосвода из предыдущей версии.

Есть вероятность, что в «*Ars memoriae*» опущены некоторые части. Для запоминания чисел Фладд использует схематический план пяти мест (*Macrocosm II*, pp. 153ff., *De arithmetica memoriali*). Об этом упоминается в конце «*Ars memoriae*» (Bk. III, chapter x) и, вероятно, следует сказать здесь. См. мою статью 'The Stage in Robert Fludd's Memory System', *Shakespeare Studies*, III, p. 166, note 60.

Фладда к первому или второму «Глобусу», следует назвать следующие.

Надпись на картине гласит *Theatrum Orbi(s)*, что значит «Театр Мира» или «Глобус». Уже одно это кажется мне неопровержимым. Можно, конечно, возразить, что концепция мира как театра была общеизвестна, и эта фраза употреблена здесь в общем смысле, а не как название конкретной сценической площадки. Однако основной тренд фладдовского трактата о памяти заключается в акценте на использование им пяти реальных мест в реальном здании. В сопровождающем гравюру тексте он говорит, что имеет в виду публичный театр. И поэтому надпись *Theatrum Orbi(s)* относится к реальному театру, в котором он увидел и запомнил такие места. Какой же из лондонских публичных театров начала XVII века носил название, которое можно было бы перевести на латынь как *Theatrum Orbi(s)*? Только один. Ведь там написано не *Theatrum Fortunae*, и не *Theatrum Rosae*, и не *Theatrum Dominicorum*. Вывод мне кажется очевидным. И только патологическое нежелание верить в невероятный факт того, что наглядное изображение стены сцены шекспировского театра было в течение стольких веков скрыто в книге Фладда, заставляет некоторых людей отворачиваться от этого открытия.

8. *Сцена английского публичного театра...*

Фладд искал театр для упражнений в астральной мнемонике. Ему требовалось круглое здание с сильными астральными и космическими ассоциациями. Возможно, что из всех лондонских площадок именно «Глобус» лучше всего воплощал идею театра как «Театра Мира». На его эмблеме, как говорят, был изображён Геракл, держащий на своих плечах мир.²³ Когда первый «Глобус» был уничтожен пожаром, Бен Джонсон в посвящённом этому событию стихотворении воскликнул: «Вот руины Мира». Возможно, «небеса» в «Глобусе» были написаны лучше, чем в любом из остальных театров. Здание, в котором Фладд собирался представить свою магическую систему памяти, должно было создавать ощущение космических связей, сверхъестественной атмосферы и пропорционального соотношения макро- и микрокосма. Я вижу, как именно в пустом «Глобусе», а не во время представления, Фладд почувствовал смысл этого театра, его соответствие философии двух миров и удобство для безмолвных занятий космической мнемоникой. На его сцене нет людей; мы присутствуем в пустом театре. Человеку, практикующему классическое искусство памяти, рекомендовалось выбирать пустые и безлюдные здания, в которых можно было сконцентрировать-

23 См. прим. 32 на с. 284.

ся на запоминании, не будучи отвлекаемым толпами людей.²⁴

В «Искусстве памяти» я предположила, что через формы оснований пяти колонн на гравюре — круг, шестиугольник и квадрат — Фладд намекает на геометрические фигуры, использовавшиеся в базовом плане «Глобуса».²⁵ Такая завуалированная аллюзия вполне соответствовала бы удивительно скрытной манере, в которой он представлял в своём трактате предполагаемый «реальный» театр.

И хотя реальным зданием, о котором думал Фладд, был, по моему мнению, «Глобус», предложенная им формула может быть использована и в изучении вопросов, связанных с любым другим театром того периода. Открытие, из которого следуют столь далеко идущие выводы, как существование формулы сцены публичного театра, отличной от представленной на рисунке «Лебеда», должно неизбежно повлиять на весь набор представлений об истории елизаветинского и яковинского театра. Сравнение с фладдовской сценой окажет влияние и на интерпретацию сцены «Лебеда», и на спекуляции вокруг театра «Блэкфрайерс».

«Блэкфрайерс» использовался шекспировской труппой с 1608 года в качестве второй сцены помимо

24 См. Ф. Йейтс. Искусство памяти. С. 19.

25 Там же. С. 438-439.

8. *Сцена английского публичного театра...*

«Глобуса». В отличие от последнего, это был частный театр, который находился в уже существовавшем здании с крышей, а не в открытой деревянной постройке, как публичные театры. Его резиденцией стал зал старого доминиканского монастыря в Лондоне. Шекспировская труппа играла в нём тот же репертуар, что и в «Глобусе». Некоторые поздние произведения Шекспира были написаны им специально для «Блэкфрайерс». Поэтому вполне вероятно, что, ставя в нём те же пьесы, «королевские люди» должны были воспроизвести в этом частном доме и соответствующую обстановку, которая бы не сильно отличалась от привычной им в публичном «Глобусе», хотя, возможно, и смягчённую более изысканными придворными влияниями. Таким образом, изучение фладдовской сценической стены имеет значение и для вопросов, связанных со сценой театра в Блэкфрайерс.²⁶

Говоря проще, можно предположить, что, придумывая сюжеты, Шекспир в течение всего периода своей жизни как автора держал перед внутренним взором расположение входов, горницы и террасы примерно так, как мы видим их на гравюре Флад-

26 И. А. Шапиро в уже упоминавшейся здесь статье (с. 295, прим. 2) утверждал, что гравюра Фладда изображает сцену Блэкфрайерс. И хотя, по моему мнению, его теория ошибочна и основывается на неверной интерпретации системы памяти, статья содержит ряд интересных моментов.

да. Это расположение могло присутствовать в его голове уже при написании пьес для предшествовавших «Глобусу» театров, поскольку оно уже применялось в них на практике. «Глобус» же довёл эту формулу до совершенства, и все написанные для его сцены произведения должны были опираться на неё в своей основе. И даже в Блэкфрайерс могло в какой-то форме существовать такое традиционное устройство сцены, если предположить постановку там репертуара «Глобуса». Поэтому значимость стены сцены на гравюре Фладда для понимания сценографии шекспировских пьес является вопросом исключительной важности, требующим нового подхода к проблемам их постановки. Изображение этой сцены имеет неоценимое значение не только для сценографии, для входов, выходов, передвижений персонажей и для сюжета. Ещё более важно оно для самой «идеи» шекспировской драмы, идеи представления судьбы человека в религиозном и космическом контексте по античному образцу, но в театре, который адаптировал классический план к современным ему нуждам.

В свете перспектив, открывшихся из нового прочтения Фладда, можно предположить, что в недалёком будущем будет создана сцена, основанная на его плане, и на ней будут поставлены все пье-

8. *Сцена английского публичного театра...*

сы Шекспира. Это, конечно, будет самый лучший и разумный способ проверки её правильности. Я уверена, что она окажется пригодной для всей шекспировской драмы, а не только для пьес, о которых известно, что они ставились в «Глобусе».



Театр как этический символ

Свою главу об античном театре Альберти начинает с защиты от нападок религиозных блюстителей нравов, называя его храмом человечности и проводя аналогию с иудейским Храмом.¹ Я думаю, что и нападки английских пуритан, и ответы на них могут предстать в новом свете, если допустить, что обе стороны были знакомы с главой Альберти и её этическо-религиозным вступлением. Для пуритан такая интерпретация была богохульством, но их оппонентов она должна была подтолкнуть к тому, чтобы взглянуть на классический театр с точки зрения религиозного и эти-

1 См. выше на с. 210-211 и в Приложении С на с. 418.

ческого символизма. В Англии тоже существовал один автор, которого в строго ограниченном смысле можно было бы назвать местным Альберти. Я имею в виду английского драматического писателя, который продолжил вслед за Альберти защищать пьесы и их исполнителей от нападков излишне придирчивых граждан. В данном случае это был конфликт английских актёров и пуритан. Создавая свою опубликованную в 1612 г. «Апологию актёров», Томас Хейвуд безусловно был знаком с тем, что писал Альберти о классическом театре. Говоря о новых античных театрах Лондона, он всегда подразумевает его слова.

Расцвет театрального искусства, говорит Хейвуд, есть признак процветания государства. Римляне создавали свои наставления по театрам и амфитеатрам, находясь в зените славы и на пике могущества.² Как Рим был когда-то крупной метрополией, куда стекались представители многих наций, так же и Лондон сейчас является центром притяжения для членов королевских фамилий и знати со всех концов света, и потому должен обеспечить им возможности для приятного времяпрепровождения, занятий спортом и отдыха.³ Здесь мы видим отношение к лондонским

2 Thomas Heywood, *An Apology for Actors*, London, 1612 (Shakespeare Society Reprint, London, 1841, p. 23).

3 *Ibid.*, ed. cit., p. 25.

9. Театр как этический символ

театрам как к ещё одному виду развлечений, который должен присутствовать в столице империи.

Альберти обозначил следующие виды зрелищ, доступные в древнем Риме: театры, где ставились пьесы, амфитеатры, где устраивались звериные бои, и цирки, где благородное юношество упражнялось в езде на колесницах и других видах спорта. Формы этих трёх типов зданий он считал очень схожими, а его заявление об идентичности театров и амфитеатров, за исключением отсутствия у последних сцены,⁴ способствовало их смешению в Ренессансе и особенно в английском Ренессансе. Цирк он также считает театром, имеющим вытянутую форму.⁵ Лондон, как и Рим в понимании Альберти, мог предложить достойные столицы империи развлечения во множестве больших публичных театров, в амфитеатре Пэрис-гарден и, возможно, на турнирной арене Уайтхолла, где благородная молодёжь участвовала в торжественных рыцарских состязаниях и которую можно считать лондонским эквивалентом римского цирка.⁶ Входила или нет

4 См. выше на с. 262-263 и в Приложении С на с. 425.

5 См. на с. 425.

6 О ежегодных турнирах в день восшествия на престол королевы, устраивавшихся на турнирной арене Уайтхолла см. Yates, 'Elizabethan chivalry: the romance of the Accession Day tilts', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XX (1957), pp. 4-25.

последняя форма зрелища в раннюю лондонскую программу развлечений, налицо смешение или ассимиляция амфитеатра с театром. Пэрис-гарден (или «травля медведей»), находившийся на картах столь удручающе близко к «Глобусу», возможно, сам по себе считался возрождением античных обычаев и частью славы Лондона как соперника древнего Рима в вопросе зрелищ.⁷

Хейвуд, однако, концентрируется на театре. Его цель — поднять статус актёров через демонстрацию высокого положения театров и тех, кто в них выступал в античности; классическое прошлое становится лондонским настоящим; римский театр предстаёт в терминах современного искусства. Выше мы уже приводили его описание пышного и

7 Классическое влияние на здания для звериных забав не было серьёзно изучено. Испанская арена для корриды восходит, безусловно, к амфитеатру. В Лондоне арены для травли быков и медведей были первыми появившимися амфитеатрами и присутствовали в Бэнксайде задолго до постройки каких-либо театров (см. J. Q. Adams, *Shakespearean Playhouses*, Cambridge, Mass., 1917, pp. 119ff; London County Council, *Survey of London*, Vol. XXII (1950), Bankside (pp. 66ff). «Лебедь», вероятно, являлся одновременно драматическим театром и ареной для звериных боёв. «Надежда», конечно, также использовалась и для тех, и для других целей (см. выше на с. 223). Возможно, что такое смешение явилось следствием утверждения Альберти об отсутствии различий между театром и амфитеатром, кроме наличия у первого сцены.

великолепного амфитеатра, построенного Юлием Цезарем.⁸ «Шёлковое знамя», говорит он, развевалось над его башней.⁹ Античные театры, насколько мы знаем, не использовали знамён, но на елизаветинских и яковианских публичных подмостках начало спектакля объявлялось поднятием флага. Роскошный амфитеатр Цезаря с флагом и искусно выписанными небесами на навесе над сценой вполне мог быть аллюзией на более современный театр-амфитеатр «Глобус». Мысль Хейвуда идёт очень путанным путём, но он, по крайней мере, не сомневается в мощных космических коннотациях амфитеатра.

8 *Apology for Actors*, ed. cit., pp. 34-35. См. выше на с. 277.

9 «Шёлковое знамя» (*ensign of silk*) Хейвуда происходит от ошибочного толкования строки из «Науки любви» Овидия (*Tunc neque marmoreo pendeabant vela teatro*. Книга I, строка 104), где *vela* означает покрывала или «паруса», натягивавшиеся над театрами для защиты от солнца. В предшествующей цитате этой строки (ed. cit., p.22) Хейвуд переводит её на английский следующим образом:

In those dayes from the marble house did wave

No saile, no silken flagge, or ensigne brave...

(Не развевались в те дни над мраморным домом

Ни парус, ни шёлковый флаг, ни отважное знамя...)

Альберти также цитирует строки из Овидия в своей главе о театре. Об обозначении Хейвудом расписанного под небеса покрывала над сценой в театре Юлия Цезаря как «навеса, который мы называем небесами» см. выше на с. 278.

В стихотворении, предваряющем «Апологию актёров», Хейвуд видит вселенский театр как великую этическую испытательную площадку, на которой все люди играют роли своих жизней в присутствии Бога.

Затем начало нашей пьесы
Когда рождаемся и входим в этот мир
И роли отыграв, выходим.
И если мир есть театр,
Похожий на него своею круглой формой
Построенный из звёздных в выси галерей,
В которых восседает Иегова-зритель
Тот главный установщик правил, аплодирующий лучшим
И их усилия венчающий по их заслугам;
Иных же за злодеяства обрекающий
К презренному концу, пока других награда ожидает.
И тот, кто не согласен с тем, что театры должны быть
Тот отрицает для меня сам мир.¹⁰

* * *

Идея театра как «театра мира» или воплощения космоса, в котором человек играет свою роль, вознесена здесь в область моральной аллегории.

Именно по этой причине, сказанное Хейвудом в защиту театра имеет такое большое значение для

¹⁰ *Apology for Actors*, ed. cit., p. 13.

9. Театр как этический символ

понимания того, чем был реальный публичный театр эпохи Елизаветы и Якова. В отвлечённом смысле античный театр нёс в себе мощный эмоциональный и этический посыл, и театр мира как олицетворение жизни человека являлся широко распространённым клише в Ренессансе,¹¹ в форме ли театров памяти, символов или риторических дискуссий. Эти ассоциации невозможно полностью отделить от внешнего облика реальных античных театров¹² — публичных театров Лондона.

Среди символических представлений театра как места, где разворачивается спектакль человеческой жизни, есть одно, которое, по-видимому восходит к известному представителю семейства издателей и гравёров де Брай, чья фирма привлекла наше внимание в связи с публикацией фладдовских трудов. Однако, книга символов, о которой пойдёт речь, относит нас к гораздо более раннему периоду, чем издание сочинения Фладда. «*Theatrum vitae humanae*»

11 См. E.R. Curtis, *European Literature in the Latin Middle Ages*, London, 1953, pp. 138ff; J. Jacquot, 'Le Théâtre du Monde', *Revue de littérature compare*, July-September 1957, pp. 341ff; Harriett B. Hawkins, "All the World's a Stage" Some illustrations of the *Theatrum Mundi*, *Shakespeare Quarterly*, XVII (1966), pp. 174-178.

12 О знаменитом Театре памяти Джулио Камилло см. в VI и VII главах моей книги «Искусство памяти».

увидела свет в Метце в 1596 г.¹³ Она представляет собой серию символических гравюр этического и религиозного содержания, сопровождаемых стихами и рассуждениями на латыни. Название книги взято от первого символического изображения «Театра человеческой жизни» (Илл. 23). В обращении к читателю Жан-Жак Буассар заявляет, что гравюры выполнены Теодором де Брай, а он, Буассар, написал по его просьбе стихи и пояснения к ним.

Буассар был очень интересным персонажем, но у нас нет возможности исследовать здесь его жизнь и творчество, кроме как упомянуть тот факт, что его книга с изображениями нарядов разных стран использовалась английскими портретистами, а также Иниго Джонсом при создании костюмов для масок.¹⁴ Теодор де Брай был основателем фирмы и отцом издававшего сочинения Фладда Иоганна Теодора де Брай. В конце XVI века (в 1587 г. и несколько раз ещё) он посещал Англию

13 *Theatrum vitae humanae, a I. I. Boissard... conscriptum, et a Theodoro Bryio artificiosissimis historiis illustratum*, Typis A. Fabri (Metz), 1596(?). Другие иллюстрированные книги Буассара издавались фирмой де Брай во Франкфурте в 1593 и 1596 гг. и в Оппенхайме в 1616(?). Очевидно, он был одним из штатных авторов фирмы.

14 См. мою заметку 'Boissard's Costume-Book and Two Portraits', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XII (1959), pp. 365-366; а также E. E. Veevers, 'Sources of Inigo Jones Masquing Designs', *Ibid.*, pp. 363-374.



THEATRUM VI-
TÆ HUMANÆ.

CAPVT I.

VITA HUMANÆ EST TANQVAM

Theatrum omnium miseriærum.



Vita hominis tanquam circus, vel grande theatrum est:

Quod tragici ostentat cuncta reſerta metus.

Hoc læſiva caro, peccatum, morſque, Satanque

Trifſti hominem vexant, exagitantque modo.

A

Илл. 23. Театр как символ человеческой жизни.
Из Ж.-Ж. Буассара.

в связи с публикацией историй о путешествиях и открытиях.¹⁵

Обратимся теперь к символическому изображению театра, которое выгравировал Теодор де Брай, а Жан-Жак Буассар сопроводил стихами и текстом.

Картина представляет собой нечто среднее между цирком и театром, поскольку первая строка стихотворения гласит: *«Жизнь человека похожа на цирк или великий театр»*. Большая аудитория наблюдает с галерей за изображёнными на переднем плане невзгодами жизни, искушениями плоти, грехом, смертью и дьяволом, жестоко досаждающими роду человеческому. Центр театра за этими аллегориями занят не сценой, а некоей аллюзией на цирк. Я бы предположила, что автор этого символа находился под влиянием сравнений и смешений театра с цирком у Альберти.¹⁶ Мы видим здесь центральную мету в форме обелиска, как её описывает Альберти.¹⁷ Царская ложа в центре галерей и места для знати, отделённые от простых зрителей, также могли быть навеяны его повествованием.¹⁸

15 См. выше на с. 162 и в «Искусстве памяти» на с. 397, 400.

16 См. Приложение С на с. 426 и илл. 14.

17 См. с. 426.

18 См. с. 422.

9. Театр как этический символ

Все взятые из описания Альберти реальные элементы превращены в аллгорию. Обелиск на центральной цирковой сцене есть финальный пункт гонки жизни, который указывает вверх, к Божеству за облаками. Облака символизируют небеса. Те, кто победил в гонке и хорошо исполнял свои роли в театре, вознеслись туда, где внутри круга ангельского хора сияет Божественное Имя.

Это символическое изображение как ни одно другое соединено нитями ассоциаций, каждая из которых, вероятно, не является столь уж сильной сама по себе, с важнейшими темами шекспировского театра.

В сопровождающем его прозаическом комментарии Буассар, в первую очередь, перечисляет семь периодов жизни человека от колыбели до могилы, рассуждая о различных присущих им невзгодах. «Весь мир — театр. В нём женщины, мужчины — все актёры», — говорит меланхоличный Жак в комедии Шекспира «Как вам это понравится» и переходит затем к перечислению несчастий семи возрастов человека, которые слишком хорошо известны, чтобы приводить его здесь. Мы имеем дело с общими местами или топосами, топосом театра и топосом семи возрастов, которые делают бессмысленным вопрос о влияниях. Замечу лишь, что такое символическое

изображение театра очень хорошо подходит Жаку и его религиозной меланхолии.¹⁹

И опять же, это могло бы послужить прекрасной иллюстрацией к словам Хейвуда о мире как театре, построенном «из звёздных в выси галерей, в которых восседает Иегова-зритель», наблюдающий за добрыми и злыми делами актёров театра жизни.²⁰

И наконец самое любопытное, давайте вспомним образы памяти, которые человек, практикующий мнемотехнику, должен был запомнить на пяти местах сцены в искусстве памяти Фладда — Товий и ангел, Вавилонская башня, корабль, Страшный Суд и обелиск в центре. Можно ли предположить, что эти изображения относятся к морализированному путешествию человеческой жизни и что «Глобус» использовался в качестве театра памяти для запоминания подобного рода этических и религиозных

19 «Как вам это понравится» — пьеса, «датируемая примерно тем же временем, что и открытие первого «Глобуса». Это наводит на мысль о связи монолога Жака и названия театра (см. Bentley, *Jacobean and Caroline Stage*, VI, p. 178, note).

20 Я в долгу перед Хэриетт Хоккинс за то, что она обратила моё внимание на значение символической картины Буассара для «Апологии» Хейвуда. Она воспроизвела эту гравюру в своей уже упоминавшейся выше статье (Harriett B. Hawkins, "All the World's a Stage" Some illustrations of the *Theatrum Mundi*, *Shakespeare Quarterly*, XVII (1966)).

9. Театр как этический символ

предметов, представленных в символическом цирке-театре Теодора де Брай?²¹

Theatrum vitae humanae является символом или аллегорией, а не планом или изображением ренессансной адаптации античного театра. Тем не менее, он интересен своим сочетанием классических черт, отсылающих к зрительному залу римского театра, со средневековой аллегорией и намёками на рай и ад в манере, не противоречащей атмосфере английского ренессансного театра. Он чётко показывает, что античный театр вполне мог быть религиозным, что над сценическими небесами, находились Небеса настоящие, а под сценой скрывалась Преисподняя и царство Дьявола.

Широко распространённое мнение о том, что религиозными были только Средние века, а Ренессанс повернулся к язычеству, происходит от глубоко не-

21 Порядок, в котором следовало запоминать эти пять мест, был установлен Фладдом и соответствует порядку, в котором я перечислила пять образов выше. В таком виде их можно попытаться прочесть как историю. Товий отправляется в путь с ангелом, подвергается опасности в Вавилонской башне, символе зла и смятения, восходит на корабль (Церкви?) для трудного плавания, проходит через Страшный Суд и достигает победной меты. Человек с ангелом на первой картине без сомнения является Товием, ибо у него в руках рыба, о которой идёт речь в этой притче из апокрифической Книги Товита.

Фрэнсис Йейтс. Театр Мира

верного понимания использования последним классического материала в религиозных целях. Английскому театру не было необходимости оставаться средневековым пережитком, чтобы выразить своё религиозное и этическое чувство. Античный театр вполне мог быть морализирован и превращён в здание, которое являлось бы не только Театром Мира в космическом смысле, но и было бы совместимо с христианским учением. За границей для выражения религиозного чувства строились церкви и соборы в неоклассическом стиле. В Англии же, пожалуй, только публичный театр мог до определённой степени считаться частью этого движения и предшественником неоклассической церковной архитектуры будущего.



A The Stone call'd Corftones, 12 Tonn Weight
24 foot high, 7 broad, and 16 round
B The Stone call'd Coronette, of 6 or 7 Tonn
C The place, where Mens bones are dug
up.



Публичный театр и маска. Иниго Джонс о театре как храме

Основной идеей этой книги было представить публичный театр, являвшийся адаптацией своего античного предшественника, следствием пропагандируемого Джоном Ди возрождения интереса к Витрувию. Популярный публичный театр, построенный частными лицами, не имевшими больших средств, был античным по своей конструкции, а также по акценту на актёре и слышимости произносимых им слов. При этом в нём совершенно не развивались техники декораций, изображавших перспективу. Английский публичный театр представлял собой адаптацию, которая сохраняла наиболее выделяемые Витрувием черты театра, инте-

рес к которым проявляли также Альберти и ранний итальянский Ренессанс.

В качестве второй волны влияния, происходившей из возрождения в Европе античного театра, в Англии около 1605 года появился театр перспективных декораций, созданный Иниго Джонсом в стюартовских масках. В предыдущих главах я предположила, что это течение не было полностью заимствованным. Театру перспектив, в создании которого Иниго Джонс возможно сотрудничал с Фладдом, были необходимы витрувианские дисциплины, вдохновлявшие Ди и в своих театральных аспектах прослеживающиеся в сочинениях Фладда. Данный тип театрального искусства, развивавший одни аспекты античного театра за счёт других, получил большое развитие в позднем итальянском Ренессансе. Его рождение в Англии совпало по времени с появлением двора, готового охотно тратить большие суммы на новый изобразительный и механический тип постановочного искусства. В отличие от публичных театров, придворные маски ориентировались на узкую аристократическую аудиторию. Делая упор на меняющиеся декорациях, они понижали значение актёра. Маски представляли адаптацию античного театра, которая двигалась в противоположном от публичных театров направлении и пришла к совершенно иным результатам.

Мы видим, что и публичные театры, и придворные маски в конечном счёте вдохновлялись возвратом к античности, но двигались при этом в разных направлениях от источника. Создатели обоих типов театра — Джеймс Бёрбидж, построивший первые публичные подмости в 1576 г. и Иниго Джонс, поставивший первую маску в 1605 г. — принадлежали к одному социальному классу архитекторов-плотников. И если в «Театре» Бёрбиджа чётко прослеживается связь с вдохновлявшим его учением Ди, то для ранних масок Джонса, созданных до второй поездки в Италию, толчком могла служить традиция Ди, продолженная Робертом Фладдом.

Данная попытка анализа является, очевидно, упрощением и, возможно, преувеличением театральной ситуации в Англии, как она видится теперь. Этим упрощением я хочу подчеркнуть то, что сейчас мы имеем гораздо лучшее представление об этом вопросе, чем раньше. Отношение к публичному театру, как к чему-то абсолютно неклассическому, развившемуся исключительно из предшествующих сценических условий или случайных влияний, оставляет некомфортное ощущение пробела в истории культуры. Согласно этой точке зрения, сначала появились грубые и невежественные публичные театры, которые при

этом создали непревзойдённые образцы драмы. Затем, неожиданно появились маски и весь инструментарий театра перспектив. И только это второе движение считается витрувианским, вытекающим из серлианского развития перспективных декораций.

Теперь мы имеем возможность двигаться по истории театра эпохи с новым видением и взглянуть на всё движение как на нечто однородное, хотя и проходящее через различные вариации и изменения, включающие потери и достижения, но всегда имеющие в своей основе общее объединяющее начало. Представленная здесь попытка обрисовать контуры ситуации, как она видится нам сейчас, является условной и неполной. Потребуется ещё усилия многих умов, прежде чем удастся выработать новые правильные формулировки.

Тип созданного Бёрбиджем английского ренессансного театра предстаёт сейчас гораздо более античным, чем появившиеся позднее придворные вариации. Годы роста и расцвета Шекспира как драматурга были годами существования в Лондоне такого типа подмостков, в которых истинно античные черты были воплощены на, возможно, недостижимом ни до, ни после этого уровне. Интересно также то, насколько коротким оказался период жизни

такого театра. Когда шекспировская труппа, начавшая с 1608 года, стала использовать частный театр в Блэкфрайерс, это был шаг в сторону от «Глобуса» (хотя «Глобус» также продолжал существовать), от Театра Мира, выражавшего в своём базовом плане Вселенную. Как это часто практиковалось в Италии, театр в Блэкфрайерс приспособил для своих целей зал в уже существовавшем здании. Трудно представить, как в нём можно было сохранить идею такой базовой конструкции. Были ли там натянуты небеса над сценой? Вероятнее всего, связь с космическим планом в этом театре была потеряна. Хотя, следует сказать, что мы не знаем ни что было сделано с залом в «Блэкфрайерс», ни как в нём были устроены зрительские места. Не исключено, что они могли располагаться кругом.

Декорации придворных масок могли оказать какое-то неизвестное нам влияние на «Блэкфрайерс». Это был тот случай в истории театра, когда мощное изначальное движение подверглось влиянию, по крайней мере в воображении, возросшей магии постановки. К этому периоду относится шекспировская пьеса «Буря», главный герой которой представляет собой типаж ренессансного мага, схожий с Джоном Ди. Просперо с помощью колдовства заставляет служить себе бестелесного духа Ариэля, а также

перебирает в воображении меняющиеся картины, производящие магическое, сказочное впечатление.¹

Все башни гордые, дворцы, палаты,
Торжественные храмы, шар земной
Со всем, что есть на нём, всё испарится,
Как бестелесные комедианты, даже
Следа не оставляя.²

В Просперо мы видим не только мага-философа и все- сильного волшебника, вступающего в зарождающуюся эру науки, но и мага-создателя театра и его чудес. В «Буре» нашёл выражение тот невероятно богатый момент театральной истории, когда ещё сохранялась изначальная сила актёрского театра, а воображение при этом находилось под воздействием магии масок.

В масках магия в форме механизации угрожала роли поэта как наиболее важной фигуры в создании драматического представления и подменяла его, а также актёра, произносившего текст поэта, художником-декоратором и механиком в качестве главных специалистов в постановочном процессе. Знаменитый конфликт Бена Джонсона и Иниго Джонса, хотя

1 См. Allardyce Nicoll, *Stuart Masques and the Renaissance Stage*, London, 1937, pp. 21-22.

2 Пер. М. А. Кузмин, 1930.

и был отчасти вызван ревностью первого ко второму, имел под собой также и теоретическое основание. Джонсон протестовал против захвата Джонсом полного руководства масками на том лишь основании, что разработка общего проекта входит в обязанности архитектора; поэт и актёр должны встраиваться в общий план, в котором важную роль также играли художник и механик. Дискуссию Джонсона с Джонсом можно отчасти представить, как спор о противопоставлении механизированного и немеханизированного типа представления.

Встречал я тех,
Кто перевозит машины и зрелищность!
Величие Юноны в небесах
И Ирис, протупающая в пелене!
... О зрелища! Зрелища! Величественные зрелища!
Красноречие Масок! Что толку в прозе
Иль стихах, иль чувстве, чтоб выразить
бессмертных вас?³

Так восклицает Поэт у Бена Джонсона, разозлённый вторжением машин и зрелища в его искусство.

3 Ben Jonson, *Works*, ed. Herford and Simpson, VIII, p. 403; cf. Nicoll, *op. cit.*, p. 24; D. J. Gordon, 'Poet and Architect', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XII (1949), p. 154.

Шекспир избежал этой проблемы, поскольку его шедевры создавались для немеханизированных публичных театров. И хотя магия машин, вероятно, затронула его воображение в такой поздней пьесе как «Буря», она никогда не влияла на его творчество как драматурга.

Развитие масок при дворе не вытеснило больших публичных городских театров, которые, как и прежде, продолжали работать для своей более широкой аудитории. Когда Фладду, знакомому, безусловно, с механизированными представлениями, потребовался театр для его системы памяти, он выбрал «публичный театр, в котором играют комедии и трагедии», и проиллюстрировал его той бесценной гравюрой, которая даёт нам информацию о сцене «Глобуса». И когда Иниго Джонс проектировал декорации для маски Уильяма Давенанта «*Britannia Triumphans*», он за перспективой улицы изобразил открывающийся вид Лондона.⁴ На дальнем берегу реки высится доминанта старого собора Святого Павла. Ближний берег — это Бэнксайд, район, в котором был расположен «Глобус». И одно из очень смутно изображённых на нём зданий должно

4 Simpson and Bell, *Designs by Inigo Jones for Plays and Masques at Court*, Walpole Society, XII (1924), Pl. XXXIII; cf. I. A. Shapiro, 'The Bankside Theatres: Early Engravings', *Shakespeare Survey*, I (1948), p. 33.

было принадлежать этому театру. Возможно, Джонс умышленно напомнил о «Глобусе», выбрав именно эту часть Лондона для заднего фона перспективы своей декорации. Теперь, когда, благодаря Фладду, мы знаем гораздо больше о том, какой была сцена «Глобуса», стало возможным взглянуть на сценические проекты Джонса с новой точки зрения и отыскать в них следы влияния городских театров.

Маска «Оберон, принц волшебного царства» на слова Бена Джонсона была поставлена во время рождественских празднеств 1610-1611 гг. в честь Генриха Стюарта, новоявленного принца Уэльского.

«Вначале сцена представляла в темноте, в которой ничего нельзя было различить, кроме тёмной скалы, стоящих за ней деревьев и дикого пейзажа». До нас дошёл план Иниго Джонса этой первой сцены со скалой, перед которой резвятся сатиры. Затем скалы раскрываются и являют дворец сказочного принца. «Затем все декорации открывались и внутри оказывался фронтон красивого, величественного дворца...»⁵

⁵ Jonson, *Works*, VII, pp. 341, 346. Скала и дворец воспроизведены в издании Jonson, *Works*, II. Ещё одна версия дворца приведена в Simpson and Bell, *Designs*, Pl. VII. Там же есть каталог различных версий, *ibid.*, pp. 45-46. Самый последний разбор этой темы см. в работе Roy Strong, *Festival Designs by Inigo Jones*, International Exhibition Foundation, 1967-1968, Nos. 33-36.

Рисунок Джонса с проектом этого дворца (Илл. 25) даёт нам пищу для размышлений.

Я вижу в нём некую фантастическую версию фладдовской сцены «Глобуса». На нижнем уровне расположены три каменных входа; наверху балюстрада террасы, посередине которой, сразу над центральным входом находится большая арка. Этот дворцовый фасад вполне может содержать намёк на *frons scaenae* «Глобуса» с её тремя входами внизу, террасой и центральным эркером. И всё же дворец, в данном случае, всего лишь иллюзорный задник сцены; его двери ненастоящие и не являются входами на сцену. Классический элемент представлен фронтоном и другими деталями, которые смешаны с зубчатой стеной и башнями, чтобы, как выразился Саммерсон, создать «абсурдный и восхитительно романтический дворец». ⁶ Купол же едва уловимо напоминает фладдовский Храм Музыки.

Сравнивая всё это с «Глобусом», можно заметить, что функционализм его *frons scaenae*, в которой двери — это настоящие входы, используемые актёрами, исчез в театре, где декорации стали всего лишь нарисованными иллюзиями и простыми задниками для сцены. Это именно то, что случилось с театром

6 John Summerson, *Inigo Jones*, p. 31.

нового стиля и его меняющимися иллюзионистскими картинами. Актёр вместо того, чтобы выйти на настоящую сцену или покинуть её, просто передвигался на фоне имитационных декораций. Сравнение этого дворца с фладдовским «Глобусом» даёт нам прекрасный пример перехода от функциональной сцены публичного театра к иллюзионистской сценографии масок.

Мотив «Оберона» перекликается с поставленной в июне 1610 г. маской «Барьеры принца Генри», где главный герой празднует присвоение ему титула принца Уэльского театрализованным турниром или барьерами, в которых он выступает зачинщиком, защищающим честь рыцарства от всех, кто бросит ему вызов. Бен Джонсон написал для неё монологи, один из которых даёт интересный ключ к разгадке рыцарских и романтических аллюзий, проглядывающих в концепции «античной архитектуры» того периода. Бен Джонсон, похоже, полагал, что архитектура времён короля Артура была настоящей «античной» архитектурой.

Там было больше истины архитектуры
Чем во всём, что возвели невежественные готы.
Там были портики и рыцарей места,
Смотревших день и ночь за представленьем,

И ниши статуй, призывающих
Героев юных к бою по примеру старины.⁷

Возможно, эта идея была навеяна отрывком из Гальфрида Монмутского, в котором здания Карлиона, столицы Артура, описывались как «сравнимые с Римом».⁸ И поэтому «истина архитектуры», к которой стремилось такое романтически-классическое смешение как джонсовский проект сказочного дворца, могла воображаться присущей временам древнего британского рыцарства.

Кроме работы над масками, существуют свидетельства того, как Иниго Джонс подходил к проектированию театральных зданий в классической традиции. До нас дошёл его проект театра «Кокпит-при-дворе», хотя и перерисованный Джоном Уэббом. Стена сцены или *frons scaenae* этого театра имеет изогнутую форму. В ней присутствуют классические пять входов, и её фасад выполнен в классическом стиле. Все пять дверей расположены на нижнем уровне, как в античном театре. Но окно наверху, устроенное непосредственно над центральным входом, может быть пережитком многоуров-

7 Jonson, *Works*, VII, p. 324.

8 Geoffrey of Monmouth, *The History of the Kings of Britain*, trans. Lewis Thorpe, Penguin Books, 1966, p. 226.

невой сцены публичного театра, с её центральным эркером, хотя сцена «Кокпита» и стоит гораздо ближе к театру «Олимпико». План представляет собой эскиз в геометрических формах восьмиугольника и квадрата. И, хотя восьмиугольник уже очевидно присутствовал в арене, которую предполагалось адаптировать под театр,⁹ то, как Джонс использует геометрические фигуры в проекте этого здания, может косвенно указывать на связь с публичными театрами. Однако этот театр являлся маленьким заведением для избранной аудитории. Центральный проход или *via regia* зрительного зала был расположен прямо напротив центрального «царского» входа на сцене и вёл к королевской ложе.

Дальнейшее изучение этой темы может дать нам шанс по-новому взглянуть на публичные театры через обнаружение их пережитков, либо скрытых аллюзий в масках и более поздних формах сценического искусства. Нет сомнений, что наличие новых свидетельств и возможности использовать фладдовское изображение для сравнения с другими сценами и театрами позволит значительно продвинуться в оценке места публичных театров в общем развитии театрального искусства.

9 Summerson, *Inigo Jones*, p. 79; Bentley, *Jacobean and Caroline Stage*, VI, pp. 267ff.

Декорации с перспективой, в конечном счёте, пришли и в публичный театр. Пионером в этом вопросе стал Уильям Давенант. Оливер Кромвель и пуритане в Парламенте закрыли все театры, а также запретили все постановки и выступления, закончив временной победой своё долгое противостояние с актёрами. После Реставрации театры вернулись к своей прежней деятельности. Утвердившийся постепенно изобразительный тип сцены с аркой просцениума имел до недавнего времени неоспоримый приоритет, сменившийся затем новым движением назад, к театру-арене с открытой сценой.

Именно в публичных театрах английского Ренессанса, а не в масках берёт начало современное движение к открытой сцене. И потому столь важно понять их истинную природу как адаптаций античного театра и как предвестников появления начатого Иниго Джонсом тонкого и выразительного течения неоклассической архитектуры.

Здесь мы сделаем паузу, необходимую для осознания чрезвычайной важности всего, что можно выяснить о собственных взглядах Иниго Джонса на античный театр. И хотя его основная театральная работа была связана с масками и перспективными декорациями, разве мог этот человек, так страстно интересовавшийся Римом, ничего не знать об опи-

санном Витрувием базовом плане древнеримских театров?

На этот вопрос можно ответить определённо. Иниго Джонс, конечно, интересовался планом античного театра, но своё знание этого предмета он применял очень своеобразным образом. Джонс считал, что Стоунхендж относится к числу римских древностей и является посвящённым Небу храмом, план которого основан на плане римского театра и в качестве базовых геометрических форм использует шестиугольник и квадрат.

Джонсовская теория Стоунхенджа не представляет ценности с точки зрения истории или археологии. Он, конечно, заблуждался, полагая его римским памятником, и строил свои взгляды на ошибочных наблюдениях. Однако эта теория может дать нам ценную информацию о том, что он знал о римском театре и как относился к нему.

Я должна оговориться, что всё, изложенное далее, никак не касается самого Стоунхенджа, его происхождения или назначения. Меня интересует лишь образ, оставленный им в воображении Иниго Джонса. Почему Джонс был так убеждён, что эти загадочные камни на Солсбери-плейн, которые Хорас Уолпол¹⁰ описывал как «нагромождение варварской

¹⁰ Horace Walpole (1717-1797) — английский писатель, основатель жанра готического романа — *Прим. переводчика.*

несуразности», являются останками римского храма? Потому, говорит Уолпол, что «все его идеи были романизированы» и даже Стоунхендж говорил ему о Риме.¹¹ Но почему он видел в нём не просто римский храм, но храм основанный на плане римского театра? Джонс имел, конечно, очень странное представление о Стоунхендже, и я уверена, оно имеет отношение к предмету данной книги как проблема, которая должна быть изучена историками английского театра.

Едва ли Иниго Джонс оставил какие-то литературные следы, по которым можно было бы изучать его идеи. Отсюда такое значение придаётся книге «*Stone-Heng Restored*», изданной Джоном Уэббом в 1655 г. три года спустя после смерти Джонса. «*Эта дискуссия о Стоунхендже, — говорит Уэбб, — родилась в общих чертах из нескольких черновых заметок недавно скончавшегося мудрого архитектора, Витрувия наших дней, Иниго Джонса*».¹² Нет никаких

11 Horace, Walpole, *Anecdotes of Painting*, ed. Wornum, London, 1849, II, pp. 404-405.

12 John Webb (Inigo Jones), *The Most Notable Antiquity of Great Britain called Stone-Heng, Restored*, 1725 ed., Preface. О связи заблуждения Джонса относительно Стоунхенджа с его общим измерительным подходом к архитектурным пропорциям см. R. Wittkower, 'Inigo Jones, Architect and Man of Letters', *Journal of the Royal Institute of British Architects*, January 1953, pp. 5-6.

видимых причин не доверять словам Уэбба о том, что данная книга действительно написана Джонсом, или близко основана на его записках. Выше я уже приводила цитаты из неё как свидетельство того, что Джонс-Уэбб был знаком с предисловием Ди к «Началам» Евклида.¹³

История того, как Джонс заинтересовался Стоунхенджем, представлена следующим образом (Уэбб ведёт всё повествование книги от лица Джонса):

*«Когда в одна тысяча шестьсот двадцатом году, будучи в Уилтоне, король Яков завёл разговор об этой древности, достопочтенный граф Уильям Пемброк послал за мной, и я получил указание Его величества представить ему всё, что мне удастся узнать, используя мой практический опыт в архитектуре и знакомство с иностранными древностями, об этом Стоунхендже. Своё тогдашнее мнение и то, что мне удалось собрать по этой теме потом, я и собираюсь сделать предметом настоящей работы».*¹⁴

В этой истории нет ничего абсолютно невероятного. Яков I очень любил Уильяма Герберта, графа Пемброка, и его брата Филиппа Герберта, графа Монтгомери, и часто навещал их поместье в Уилтоне, расположенное недалеко от Стоунхенджа.

¹³ См. выше на с. 186-187.

¹⁴ Stone-Heng Restored, p. 1.

Семейство Гербертов оказывало покровительство Иниго Джонсу. Именно для Филиппа (ставшего графом Пемброком после смерти брата) Джонс спроектировал построенный в 1649 г. Двойной кубический зал Уилтон-хауса. Когда в 1655 г. Уэбб опубликовал «Stone-Heng Restored», он посвятил это сочинение графу Филиппу Пемброку. И хотя действующие лица этой истории — Яков I, Уильям Герберт, Иниго Джонс — к моменту публикации книги уже умерли, тот факт, что Уэбб посвятил её ещё здравствовавшему Филиппу Герберту, который, по всей вероятности, присутствовал в Уилтоне в 1620 г., должен подтверждать её истинность.

Из этого можно сделать вывод, что Яков I заинтересовался Стоунхенджем во время пребывания у братьев Гербертов в Уилтоне в 1620 г. Чтобы угодить монарху, Уильям Герберт посылает за Иниго Джонсом. Если верить этой истории, инициатором всей исследовательской работы, которую Джонс начал в Уилтоне в 1620 г. и продолжил в более поздние годы, был король.

Далее я в очень сокращённом виде приведу соображения Джонса о Стоунхендже.

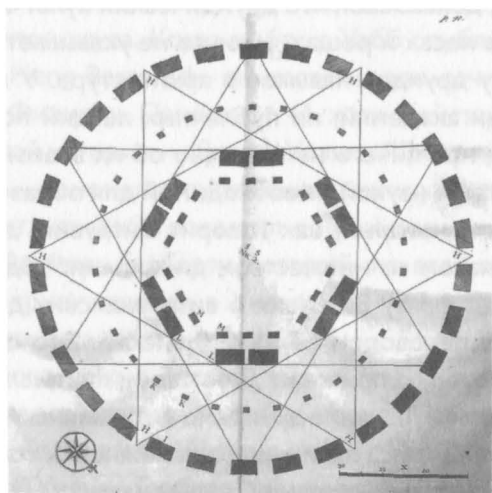
Начинает он с того, что отбрасывает неклассические теории происхождения этого памятника. Многие говорили, что Стоунхендж был построен

друидами и являлся святилищем их культа. Джонс с научной тщательностью собирает все свидетельства о друидах у классических авторов и, опираясь на них, доказывает, что друидический культ отправлялся в лесах и рощах, и ничто не указывает на наличие у друидов навыков в архитектуре. У них не было ни академий, ни публичных лекций по математике; нам ничего не известно об их знакомстве с какой-либо наукой, «необходимой для образования зодчего», который, как говорит Витрувий, должен быть знаком со множеством дисциплин.¹⁵ Здесь он цитирует фразу Витрувия о витрувианских дисциплинах с переводом её на английский. Это одна из фраз, которую приводит Ди в своём предисловии к «Началам». Незнание друидами витрувианских наук, говорит Джонс, исключает возможность того, что они были архитекторами Стоунхенджа.

Далее он разбирает легенды об этом памятнике, которые содержатся в британских хрониках, пересказанных Гальфридом Монмутским и другими историками. Согласно этим историям, камни для сооружения Стоунхенджа были чудесным образом переправлены из Ирландии на Солсбери-плейн посредством магии Мерлина. Всё это выдумки, говорит Джонс. Передвижение и установку таких каменных

¹⁵ Полностью этот текст приведён в Приложении Е на с. 432.

глыб можно объяснить искусством «менадрии» и механизмами для перемещения тяжестей, описанными Джоном Ди в его математическом «Предисловии».¹⁶



Базовый план Стоунхенджа по Иниго Джонсу.

Затем он, основываясь на собственных наблюдениях, описывает очертания и форму памятника и приводит его планы.¹⁷ Джонс утверждает, что сооружение имеет форму круга, или вернее двух кругов камней, один внутри другого. Камни внутри этих

¹⁶ См. ниже на с. 433.

¹⁷ *Stone-Heng Restored*, pp. 37ff.

окружностей образуют два шестиугольника, также один внутри другого. Положение этих шестиугольников определяется четырьмя равносторонними треугольниками, вписанными во внешний круг. Основания треугольников указывают на места установки элементов двойного шестигранника, в восточной части которого расположен алтарный камень.

Джонс уверен, что всё это несомненно является разновидностью здания, и пытается выяснить, кто были его архитекторы. Ответ — римляне, по двум причинам. Во-первых, потому что эти каменные глыбы представляют собой тосканский ордер, изобретённый римлянами. Во-вторых, потому что план этого сооружения также является римским.

*«Кроме того, не только ордер является римским, но также и схема (состоящая из четырёх равносторонних треугольников, вписанных в окружность), по которой строился этот Стоунхендж, была архитектурной схемой, используемой римлянами».*¹⁸

Джонс, конечно, имеет в виду план римского театра, описанный Витрувием, о чём свидетельствует ссылка «Vitr. lib. 5» на полях. Но он не говорит, что эта использовавшаяся римлянами «архитектурная схема», основанная на четырёх равносторонних треугольниках внутри круга, была планом театра.

¹⁸ *Ibid.*, p. 45.

Как не говорит он и что Стоунхендж был театром. Напротив, он вполне уверен, что это был храм.

Эта тема разбирается в следующей части повествования, где в ответ на вопрос о назначении здания, утверждается, что оно было святилищем. Далее Джонс с типичной ренессансной учёностью переходит к проблеме того, какому божеству оно было посвящено. Был ли это храм Дианы или Пана? Нет. Он абсолютно уверен в том, что это был Целум или бог неба.¹⁹ Своё убеждение он основывает на следующих аргументах. Стоунхендж представляет собой постройку открытого типа, без крыши. Древние ставили открытые храмы Целуму, поскольку считали, что небесные божества не должны быть ограничены сводами. Сооружение имеет круглую форму, присущую именно храмам Целума и Теллус, богини земли. О её значении он цитирует трёх авторитетов. Пьеро Валериано в своей «Иероглифике» говорил: «Не только круглая форма, но даже просто часть круга являлась у египтян иероглифическим обозначением Целума».²⁰ По словам Леона-Баттисты Аль-

¹⁹ *Ibid.*, pp. 67ff.

²⁰ *Ibid.*, p. 67. Цитата из Pierio Valeriano, *Hieroglyphica*, Lib. 39, Cap. xvii. Джонс приводит цитату на итальянском, а затем даёт её перевод. Впервые опубликованная в 1556 г. книга Валериано была типичным ренессансным руководством по иероглифам. Итальянский перевод, которым пользовался Джонс, был издан в Венеции в 1602 г.

берти: «Храм Весты, которую считали богиней земли, делали круглым наподобие шара». ²¹ Филандер же в комментарии к Витрувию сказал: «И, хотя древние делали какие-то храмы квадратными, какие-то шестигранными, а какие-то со множеством углов, более всего они любили круглую форму, представлявшую форму и образ Целума, владыки Небес». ²²

Таким образом, открытый небесам и круглый Стоунхендж был конечно же храмом, посвящённым Целуму. Тяжёлый и грубый тосканский ордер, увиденный Джонсом в этих камнях, также соответствовал этому божеству, являвшемуся самым древним из богов. И, наконец, посвящение Стоунхенджа Целуму подтверждается самим планом сооружения.

И далее Джонс цитирует в собственном английском переводе отрывок из пятой книги Витрувия о

21 *Stone-Heng Restored, loc. cit.* У Джонса-Уэбба цитата сначала дана на латыни, а затем переведена на английский. «Aedem Vestae, quam esse terram putarent, rotundam ad pilae similitudinem faciebant». Русский перевод фразы цитируется по изданию: Альберти, Л.-Б. Десять книг о зодчестве. Пер. В. П. Зубова. М., 1935. Т. I. С. 216.

22 *Stone-Heng Restored, loc. cit.* Комментарий Филандера на фразу Витрувия «fiunt autem aedes rotunda» (*Vitr. IV, vii*) звучит следующим образом: «Temporum quanquam alia fiunt quadrata, aliahexagona, alia multorum angulorum. Coeli naturam imitate veteres, imprimis rotundis sunt delectati» (*G. Philander, Annotationes In Vitruvium De Architectura, ed. Of Venice, 1557, p. 143*). Джонс цитирует комментарий Филандера на латыни, а затем даёт перевод на английский.

том, что план античного театра был основан на четырёх равносторонних треугольниках, вписанных в круг, примерно такой, как используют астрологи, исследуя музыкальную гармонию звёзд.²³ Он первым перевёл на английский этот трудный отрывок. И снова Джонс не говорит, что Витрувий описывает план театра, хотя нет сомнений, что ему это известно. И поскольку путём наблюдений он уже выяснил, что план Стоунхенджа основан на вписанных в окружность треугольниках, указанная Витрувием связь с астрологией окончательно убеждает его, что Стоунхендж был римским храмом, посвящённым Небу.

Вероятно, мысль Джонса шла по следующему пути. Сначала он наложил базовый план античного театра на руины Стоунхенджа, а затем использовал этот наложенный воображаемый план как доказательство того, что сооружение было посвящено богу неба. Такое упражнение, конечно, не поможет в разгадке тайны Стоунхенджа, но оно поможет нам раскрыть загадку Иниго Джонса. Оно говорит нам, что описанный Витрувием план римского театра прочно запечатлелся в воображении «британского Витрувия», принеся с собой определённые эмоцио-

23 *Stone-Heng Restored*, p. 70. Полный текст отрывка приведён в Приложении Е на с. 434-436.

нальные и религиозные ассоциации, некий необъяснимый налёт таинственности в отношении небесных храмов.

В том же отрывке Джонс ещё раз цитирует комментарий Филандера к Витрувию, в этот раз относительно шестиугольника, увиденного им в плане Стоунхенджа. *«Филандер говорит, что астрологи используют три типа фигур, треугольники, четырёхугольники и шестиугольники».*²⁴ Он снова обращается к Валериано для подтверждения того, что геометрическая форма, используемая в архитектурном плане, кроме космического или астрального подтекста, несёт в себе также божественный и мистический смысл. *«Маги добавляют, что треугольник с равными сторонами является символом Божественного или знаком небесных материй».*²⁵ В конце же отрывка описание Стоунхенджа как древнеримского театра-храма плавно переходит к иерусалимскому Храму.

«...разве не был иерусалимский Храм украшен фигурами херувимов, чтобы все другие народы мира видели, что это место есть обиталище живого Бога? И почему этот храм не мог таким же образом быть составлен из астрологических фигур,

24 См. Приложение Е, прим. 4 на с. 435.

25 См. Приложение Е, прим. 5 на с. 435.

которые и спустя столетия указывали бы на его посвящение Целуму?»²⁶

Джонс завершает своё исследование Стоунхенджа как посвящённого небу храма-театра вопросом его датировки. Он предполагает, что сооружение было построено римлянами в период между временами Агриколы и Константина, когда «римские орлы, раскинули свои могущественные крылья над этим островом и, чтобы цивилизовать местное население, обучили его искусству строительства».²⁷ Таким образом, Стоунхендж, по Иниго Джонсу, является романо-британской древностью, памятником религии древних римлян на Британских островах.

Глядя на Стоунхендж, Иниго Джонс видел не то, что в нём было, а то, что он хотел увидеть. Схема римского театра превратилась у него в храм, основанный на соединённом с шестиугольником астрологическом круге театрального плана и несущий

26 Согласно комментарию иезуита Хуана Баттисты Виллалпандо к ветхозаветной книге Иезекииля происхождение классических ордеров было принято выводить из храма Соломона. Рене Тэйлор предположила ('Architecture and Magic', *Essays in the History of Architecture presented to Rudolf Wittkower*, 1967), что базовый план Эскориала основан на плане античного театра, соединённом с планом храма Соломона в реконструкции Виллалпандо. Я рекомендую прочесть статью Тэйлор всем, кто интересуется книгой «Stone-Heng Restored». О сходствах Эрреры и Ди см. также на с. 89-90.

27 *Stone-Heng Restored*, p. 71. О датировке см. также p. 48-49.

жившие в его воображении мощные эмоциональные и религиозные ассоциации. Это поразительно чёткое внутреннее видение римско-британского храма-театра, посвящённого Небу, он наложил на загадочную древность, увиденную им на Солсбери-плейн.

К моменту публикации в 1655 г. книги Уэбба много воды утекло уже с тех пор, как, согласно её тексту, в 1620 г. Джонс по запросу Якова I представил свою теорию Стоунхенджа. Прокатившиеся волны гражданских войн смели прежние ориентиры. Один молодой человек по имени Уолтер Чарльтон (врач короля Карла II) опубликовал возражения на теорию Джонса.²⁸ Он указал на игнорирование Джонсом того факта, что витрувианский план, приписываемый им Стоунхенджу, является планом театра, а не храма, и настаивал на том, что Джонс вообразил наличие этого плана в сооружении. Эти замечания были верными и можно было бы восхититься умом доктора Чарльтона, не выдвини он собственную теорию датского происхождения памятника, столь же ошибочную, как и теория римского храма-театра Иниго Джонса, но не столь интересную. Джон

28 Walter Charleton, *Chorea Gigantum, or the most famous Antiquity of Great Britain ... restored to the Danes*, London, 1663; другое издание, 1725.

Уэбб выступил в ответ с пространной защитой теории своего покойного наставника.²⁹ Эта его работа выглядит очень путанной и неумелой, что (как мне кажется) говорит в пользу принадлежности «Stone-Henge Restored» перу Джонса, а не Уэбба, ибо для неё характерны логическая ясность и прекрасная организация.

Какое отношение теория Стоунхенджа Иниго Джонса имеет к предмету данной книги? Я уверена, что определённая связь существует, хотя тут нельзя делать безапелляционных или догматических заявлений.

Книга Джонса-Уэбба оставляет стойкое ощущение того, что часть приведённой в ней аргументации и поднятых тем можно связать с традицией Ди. В тексте упоминается его «Предисловие» и можно уловить намёки на тему витрувианских дисциплин. В библиотеке Ди имелся комментарий Филандера к Витрувию, служивший, по-видимому, важным источником для приводимых Джонсом доказательств. Конечно, только в виде непроверяемой гипотезы, но можно предположить, что отношение к плану античного театра как чему-то, содержащему намёк на космические и религиозные тайны и легко превращае-

29 John Webb, *A Vindication of Stone-Henge Restored*, London, 1665; другое издание, 1725.

мому в храм или комбинируемому с многоугольными формами, рекомендовавшимися для ренессансных церквей, пришло к Джонсу через традицию Ди.

А что если пойти ещё дальше? Что если предположить, что запечатлённые в сознании Джонса шаблоны, которые, как ему казалось, он увидел в Стоунхендже, пришли к нему через английские публичные театры? И если доводы, приведённые в этой книге, верны, то истоки этих театров следует искать в атмосфере, рождённой Джоном Ди. Возможно ли предположить, что теория Стоунхенджа Иниго Джонса является подтверждением слов миссис Трейл о «Глобусе»? Она утверждает, что «Глобус» был шестиугольным снаружи и круглым внутри. И именно шестиугольник Джонс ожидал найти в том, что казалось ему римским храмом, основанным на плане римского театра. Почему? Возможно, главным образом, исходя из абстрактных астрологических представлений и мистических ассоциаций, связанных с шестиугольником как сакральной геометрической фигурой. Но, может быть, отчасти ещё и потому, что он знал о комбинации шестиугольника и круга в базовом плане современного театра, олицетворявшего собой мир и просто круглого по форме, каким был «Глобус»?

В любом случае, «Stone-Heng Restored» следует рассматривать как важный источник сведений об отношении к античному театру в Англии XVII столетия. Содержащиеся в нём рассуждения о геометрическом символизме, об интерпретации (предполагаемой) кругло-шестиугольной формы Стоунхенджа в качестве иероглифа космических и религиозных тайн может помочь определить место этого отношения в рамках общей системы ренессансной мысли. Из туманов Солсбери-плейн может родиться новый взгляд на идею «Глобуса», выраженную в геометрии его базового плана.

И снова Иниго Джонс предстаёт здесь как продолжатель традиции, начатой Джоном Ди и продолженной Робертом Фладдом, являя собой последнего из череды трёх магов, без которых невозможно понимание английского витрувианства и его влияния на устройство театра. И хотя в постановке масок он отошёл от первого типа появившихся в Англии античных театров, называемых публичными, среди которых был и «Глобус», его интерпретация Стоунхенджа может говорить о том, что он относился к ним с уважением и видел в них слияние театра с храмом, или храма с театром, или храм-театр, за которым неясно проглядывал образ иерусалимского Храма.

10. Публичный театр и маска

Через три года после описанного в «Stone-Heng Restored» эпизода в Уилтоне, друзья Шекспира по сцене, актёры Джон Хеммингс и Генри Конделл, посвятили братьям Герберт, Уильяму, графу Пемброку, и Филиппу, графу Монтгомери, первое издание сочинений великого драматурга, *«чтобы этим скромным подарком его пьес благородным покровителям сохранить память о нашем дорогом друге и товарище Шекспире».*

*Et sic in infinitum**Et sic in infinitum**Et sic in infinitum*

CAPUT V.

De tenebris & privatione.

AUGUSTINUS contra Manicheos asserit, privationem nihil aliud esse, quàm tenebras, quæ definiuntur lucis absentia. Sed si rectè consideretur tenebrarum significatio, illam latius quàm privationis vocabulùm se extendere percipiemus. Nam, teste *Moyse*, tenebra super faciem abyssi fuerunt, priusquam lux seu forma crearetur; privatio verò nominari non potest, nisi respectu cuius

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Здесь я должна завершить своё повествование, и термин «Заключение» кажется для этого наиболее подходящим. Однако последние страницы моей работы далеки от каких-либо заключений и скорее содержат попытку указать, где лежат новые начала.

Основной идеей этой книги было представить Джона Ди и Роберта Фладда выразителями определённых ренессансных течений в Англии. Оба они вышли из мощного движения, восходившего к Марсилио Фичино и Пико делла Мирандоле, в котором так называемый ренессансный неоплатонизм был сильно насыщен герметическими и кабалистическими элементами. Несмотря на столь позднее по

☞ *Et sic in infinitum: «И так до бесконечности».* Страница из работы Роберта Фладда «*Utriusque Cosmi, Maioris scilicet et Minoris, metaphysica, physica, atque technica Historia*», 1617 г.

времени появление, Ди и Фладд могут с полным правом быть названы ренессансными философами, представляющими отсроченное проникновение в Англию герметической традиции в её особенно сильных формах.

Предвзятое отношение к ним как к оккультным авторам значительно задержало осознание их великой исторической важности. Это предубеждение игнорировало тот очевидный факт, что вся ренессансная философия в целом была проникнута оккультизмом. При аккуратном и критическом изучении её как исторического феномена, данную характеристику следует обязательно принимать во внимание. Ди и Фладд просто отражают эти эзотерические тенденции и иллюстрируют форму, которую они приняли в елизаветинской и стюартовской Англии. И поскольку эта философия стоит за всеми великими достижениями Ренессанса как в науке, так и в искусствах, то следует ожидать, что и достижения английского Ренессанса в этих сферах будут связаны с ней.

Особое внимание при разборе сочинений Ди и Фладда было уделено влиянию на них Витрувия и его ренессансных толкователей. «Предисловие» Ди к Евклиду может быть тем документом, который прольёт свет на всю эпоху Возрождения в целом, чётко показав вхождение Витрувия в неоплатони-

Заключение

ческую систему взглядов и то, как неоклассическое возрождение в архитектуре соединилось с усовершенствованиями в науке и искусствах.

Открытие увлечения Витрувием и «витрувианскими дисциплинами» в Англии в тот период было настолько неожиданным, что первые главы этой книги можно сравнить с движением по еле заметному следу в совершенно неизвестном лесу. У меня было ощущение невероятной срочности, чувство того, что необходимо как можно скорее расставить в этом лесу ориентиры, чтобы другие потом могли составить его карты. Использование мною «Предисловия» к Евклиду и каталога библиотеки Ди было лишь предварительной и условной попыткой подойти к очень богатому материалу. Когда научное сообщество возьмет на себя задачу, а оно безусловно должно это сделать, адекватного издания таких основополагающих источников по истории елизаветинского периода, как материалы, связанные с Джоном Ди, моя тропа очень быстро превратится в широкое шоссе. И тогда эта книга станет восприниматься лишь как первый шаг на пути к тем целям, которые гораздо легче и лучше достигнут другие учёные в будущем. Как и в случае с Ди, материалы по Фладду также находятся на относительно малоизученной стадии. Более полное изучение его жиз-

ни, творчества, круга общения и издателей может дать нам огромные возможности для глубокого понимания яковинской эпохи.

Детальная разработка всех перспектив, обозначенных в моей краткой попытке подойти к этим проблемам, потребует кооперации специалистов в истории религии, философии, науки, технологий, искусства и в особенности архитектуры. Выдвинутые в настоящей работе тезисы о том, что витрувианское возрождение распространялось среди ремесленных классов через популярное предисловие Ди к «Началам» Евклида, что толчок к развития научной деятельности в елизаветинском Лондоне мог быть отчасти связан с витрувианством Ди и что это движение следует рассматривать, как непосредственную предтечу Иниго Джонса, потребуют более детального и квалифицированного анализа, чем я смогла дать здесь.

Я попыталась представить историю театра того периода, поместив её в новый контекст широкого набора других областей исследования. Театр был той сферой, где находились самые высокие художественные достижения английского Ренессанса. Поэтому нет ничего удивительного, что через Ди и Фладда открывается новый путь в историю сценического искусства, который позволит увидеть пуб-

личные лондонские подмости эпохи Елизаветы и Якова как адаптации античного театра, созданные под влиянием популярного витрувианства Ди.

Эта книга, в числе прочего, должна, как я надеюсь, изменить отношение к английскому публичному театру и его наиболее выдающемуся проявлению — «Глобусу». Представление об идее «Глобуса» должно стать другим. Из популярного театра, созданного актёрами, которые при всей своей одарённости не были, как принято считать, затронуты влиянием ренессансного неоклассицизма, он должен стать популярным театром, тончайшим образом представляющим в современной ему форме наиболее важные аспекты античного театра и находящимся под влиянием этоса ренессансной церкви. Такой подход, который на первый взгляд может показаться расплывчатым, принёс богатые результаты. Он показал нам возможный базовый план «Глобуса». По этому поводу, конечно, будет ещё много споров, но план и был представлен как предмет для дискуссии. Главное, что его обсуждение теперь будет разворачиваться внутри определённых сфер ренессансной мысли, и не будет больше ограничиваться представлением, что строители лондонских театров были несведущи в таких вещах. Подход через Ди и Фладда дал нам совершенно чёткие сведения об

устройстве стены сцены «Глобуса», визуальное изображение которой мы увидели на гравюре Фладда.

Вероятно, два пункта, по которым данная книга выдвигает новые предположения — базовый план театра «Глобус» и устройство его *frons scaenae* — являются наиболее важными для понимания пьес Шекспира в контексте его театра. Устройство стены сцены имеет основополагающее значение для постановки пьес и хода действия. И данная интерпретация позволяет органически соединить сцену с театром в целом. Персонажи появляются и уходят внутри Театра Мира, космического в своём базовом плане и религиозного в своём значении. Эти вопросы, важные для археологической реконструкции наряду с расположением лож или устройством проходов в зрительном зале, не столь важны для «идеи» театра в отношении к представляемой в нём драме. И теперь, когда стали известны детали его базового плана и устройства *frons scaenae*, появится возможность ставить шекспировские пьесы именно в таком типе театра, для которого они и были написаны с использованием заключённых в этом театре смыслов. А большая работа историков театра по установлению связи пьес с условиями театра может быть продолжена с большей надеждой на успех.

Заключение

Собранные в этой книге различные свидетельства указывают на то, что «идеей» «Глобуса» был Театр Мира. К космическому подтексту античного театра с его основанным на треугольниках в зодиаке планом добавилось религиозное значение театра как храма и соответствующие религиозные и космические смыслы ренессансной церкви. «Глобус» был одновременно магическим, космическим, религиозным и актёрским театром, сделанным так, чтобы максимальным образом содействовать голосам и жестам актёров, исполняющих драму человеческой жизни на сцене Театра Мира. Эти смыслы могли быть видны не всем, но посвящённые о них, конечно, знали. Этот театр был для Шекспира образом Вселенной, идеей макрокосма и сценой мира, на которой микрокосм играл свои роли. Весь мир есть сцена. Эти слова в подлинном смысле являются ключом к разгадке «Глобуса». Многие исследователи шекспировских пьес чувствовали в его драме космические аллюзии и литургический элемент. И через реконструкцию идеи «Глобуса», основанную на новом историческом материале, использованном в этой книге, эти интуитивные догадки теперь могут найти подтверждение.

Мы никогда не сможем восстановить «Глобус» во всех деталях, но его давно исчезнувшее деревянное здание сможет теперь занять своё важное место

Фрэнсис Йейтс. Театр Мира

в европейской традиции. Это была смелая и оригинальная адаптация античного театра, созданная в русле ренессансного возрождения Витрувия.

Читатели этой книги найдут свои подходы к изложенному в ней материалу. Предмет её слишком широк и на данном этапе позволяет делать выводы только самого общего характера. Материал должен быть впитан научной мыслью шекспироведов, осмыслен в его связи пьесами, проверен в постановках, пока идея «Глобуса» не станет частью наших представлений о Шекспире, а Театр Мира не начнёт восприниматься как единственно возможная обстановка для его вселенской драмы.

П Р И Л О Ж Е Н И Я

§ Приложение А

**ВЫДЕРЖКА ОБ АРХИТЕКТУРЕ ИЗ МАТЕМАТИЧЕСКОГО
ПРЕДИСЛОВИЯ ДЖОНА ДИ К АНГЛИЙСКОМУ
ПЕРЕВОДУ «НАЧАЛ» ЕВКЛИДА.**

АНТРОПОГРАФИЯ есть описание числа, меры, веса, формы, положения и цвета всего, что присутствует в совершенном человеческом теле, включающее в себя определённые представления о симметрии, форме, весе, характеристиках и движении каждой части этого тела и о числах, это выражающих. Последняя часть определения указывает на особость и исключительность этого искусства, и почему оно здесь отнесено к искусствам математическим. Если описание небесной части мира имеет особое искусство, называемое *астрономией*, если описание земного шара имеет особое искусство, называемое *географией*, и если соединение их обоих вместе даёт искусство, называемое *космографией*, которое описывает устройство мира в целом, то почему тот, кто является меньшим миром и изначально зовётся *Микрокосмом*, на благо и для службы которому были сотворены все живые существа, кто сопричастен духам и ангелам и сделан по образу и подобию Божьему, не должен иметь своего особого искусства, которое скорее звалось бы *искусством искусств* (*the Arte of Artes*),

Приложения

чем совсем не имело бы имени, или имело неправильное? Вас, людей разных профессий и разного достатка, заинтересуют разные его части, и вы будете двигаться дальше, как подскажут вам Господь, природа и здравый смысл. Что-то откроют вам анатомы, что-то физиогномисты, что-то хироманты, а что-то метапоскописты. Великолепный *Альбрехт Дюрер* откроет многое о глазах, столь важное для искусства перспективы. *Пифагор*, *Гиппократ*, *Платон*, *Гален*, *Мелетий* и многие другие будут вашими помощниками. А далее небеса, земля и все другие существа гармонично дополняют то, что осталось. И, опираясь на собственный опыт и суждения, вы сможете методично фиксировать это всё для потомков, посредством чего обретёте твёрдое свидетельство нашего гармоничного и микрокосмического устройства. Искусство *зоографии* или живописи, а также скульптуры представляет внешний образ этого устройства. А для строительства церквей, домов, фортов или кораблей наиболее важной и полезной является архитектура. Антропография же является базовым основанием и фундаментом этих архитектурных конструкций. Посмотрите у *Витрувия* (кн. 3, гл. 1), говорю ли я искренне к вашей пользе или нет. Посмотрите в трактате «*О симметриях человеческого тела*» *Дюрера* (*De symmetria humani corporis*). Посмотрите в 27 и 28 главах второй книги «Об оккультной философии».

АРХИТЕКТУРА многим может показаться недостойной или неуместной для причисления к *математическим искусствам*. Для них, я думаю, будет правильным дать некоторое пояснение, почему я так делаю. Недостойна, скажут они, потому что она служит для строительства дома, дворца, церкви, форта и тому подобных больших работ. А вы, среди прочего, определили математические искусства как те, что не имеют дела с материальными и тленными вещами и что в своей области оперируют числами и величинами. Во-первых, как вы можете убедиться, я причисляю здесь архитектуру к тем математическим искусствам, которые выводятся из базовых искусств геометрии и арифметики, а вам известно, что таковые могут соприкасаться с естественными вещами и чувственной материей. При этом какие-то из них стоят ближе к простой и чистой математической спекуляции, чем другие. И хотя зодчий направляет, наставляет и руководит механиком в его практической работе по строительству дома, замка или дворца и одновременно является главным судьёй, за ним в то же время как за главным мастером остаётся наглядное обоснование и объяснение этой работы механика в линии, плоскости и объёмной фигуре посредством геометрических, арифметических, оптических, музыкальных, астрономических, космографических и, говоря короче, всех ранее выведенных в этом Предисловии матема-

Приложения

тических и естественных искусств. Если это так, то вы поймёте, почему архитектура занимает достойное и должное место в благородной компании математических искусств. Я бы хотел привести здесь суждения двух наиболее совершенных архитекторов: один Витрувий, написавший десять книг для императора Августа (во времена которого родился наш небесный Архипастырь), а другой флорентинец Леон-Баттиста Альберти, также издавший десять книг об этом. *Architectura* (говорит Витрувий) *est Scientia pluribus disciplinis & variis eruditionibus ornata: cuius ludicio probantur omnia, quae ab caeteris Artificibus perficiuntur opera.*¹ Это значит, что архитектура есть наука, основанная на многих областях знания и различных учениях, с помощью которой можно судить обо всём, выполняемом посредством других искусств. Далее следует: *Ea nascitur ex Fabrica, & Ratiocinatione, &c. Ratiocinatio autem est, quae, res fabricatas, Solertia ac ratione proportionis, demonstrare atq. explicare potest.* Архитектура образуется из практики и теории. Теория есть то, посредством чего создаваемые на практике вещи могут быть предварительно и в пропорциях представ-

1 Здесь и далее цитируется первая глава первой книги из «Десяти книг об архитектуре» Витрувия (Vitruvius, De architectura, I, I, i). После цитат Ди приводит их адаптированный пересказ на английский. Русский перевод цитат см. в издании: Витрувий. Десять книг об архитектуре. Пер. Ф. А. Петровского. Т. I. М., 1936. С. 16 — Прим. переводчика.

лены и описаны. И снова: *Cum, in omnibus enim rebus, tum maxime etiam in Architectura, haec duo insunt: quod significatur, & quod significat. Significatur proposita res, de qua dicitur: hanc autem Significat Demonstratio, rationibus doctrinarum explicata.* Как во всём прочем, так главным образом и в архитектуре заключаются две вещи: выражаемое и то, что его выражает. Выражается предмет, о котором идет речь; выражает же его пояснение, сделанное на основании научных рассуждений. Далее: *Vt literatus sit, peritus Graphidos, eruditus Geometriae, & Optices non ignarus: instructus Arithmetica: historias complures nouerit, Philosophos diligenter audiuerit: Musicam sciuerit: Medicinae non sit ignarus, responsa lurisperitorum nouerit: Astrologiam, Caelique rationes cognitas habeat.* Архитектор (говорит он) должен быть человеком грамотным, умелым рисовальщиком, хорошо разбираться в геометрии, иметь представление о перспективе и быть знакомым с арифметикой, всесторонне знать историю и внимательно слушать философов, разбираться в музыке и не забывать о медицине, быть в курсе того, что говорят юристы, и хорошо знать астрономию и движение небесных тел. Он объясняет, для чего хорошему архитектору нужны все эти искусства, науки и учения. И, опуская (для краткости) латинский текст, вот, что он говорит.² Архитектор

2 Далее Ди соединяет вместе отдельные цитаты из разных частей первой главы первой книги Витрувия (Vitruvius, I, I, IV, VII, VIII, IX, X, XI, XVII).

Приложения

должен уметь рисовать для того, чтобы быть в состоянии без труда изобразить в рисунках форму задуманного им произведения. Геометрия также очень полезна для него, ибо прежде всего учит работе с линейкой и циркулем, что значительно облегчает составление планов зданий и правильное применение угольников, уровней и отвесов. Также оптика позволяет правильно организовать освещение здания естественным светом с разных сторон неба. А посредством арифметики составляют смету постройки здания, вычисляют его размеры и путём применения геометрических законов и выкладок разрешают сложные вопросы симметрии. Кроме того, философия объясняет природу вещей (что по-гречески называется *φυσιολογία*), которую архитектору необходимо очень тщательно изучить, так как он имеет дело со многими и различными физическими вопросами, возникающими, например, при проведении воды. Ибо по пути течения, при поворотах и при поднятии воды на определённый уровень имеется то один, то другой естественный воздушный напор, вредному действию которого может противодействовать лишь тот, кто путём философии постиг основы природы вещей. Точно так же понять сочинения Ктесибия или Архимеда (и других, писавших подобного же рода трактаты) способен только тот читатель, который всему этому научился у философов. Музыка же архитектор должен знать для того,

чтобы быть осведомлённым в канонической и математической музыкальной теории, а также для того, чтобы правильно рассчитывать напряжение баллист, катапулт и скорпионов.³ Точно так же те медные сосуды (называемые греками *πυξεία*), которые в театрах помещают в нишах под скамьями согласно математическому расчёту звуков различной высоты, распределяют по окружности соответственно музыкальным согласиям или созвучиям: по квартам, квинтам и октавам, для того чтобы голос актёра, попадая в унисон с распределёнными таким образом сосудами и становясь от этого сильнее, достигал ушей зрителя более ясным и приятным. С помощью же астрономии определяют восток, запад, юг и север, а также приобретают понятие о небе, равноденствии, солнцестоянии и движении звёзд. А тот, кто не будет иметь представления об этом, не сможет понять, как измеряется время. Следовательно, если образование архитектора так обширно и столь богато и обильно многими и разнородными сведениями, то я не думаю, чтобы кто-нибудь мог внезапно объявить себя архитектором, кроме того, кто смолоду постепенно восходил от одной отрасли образования к другой и, впитав в себя знание многих языков и искусств, дошёл до самых высот архитектуры. Те же, кто от природы обладают такой со-

3 Напряжение рассчитывалось мастером на слух по звуку, издаваемому натягиваемой тетивой — Прим. переводчика.

Приложения

образительностью, остротой ума и памятью, что могут в совершенстве постичь геометрию, астрономию, музыку и прочие математические искусства, идут дальше того, что требуется архитекторам, и становятся математиками. Однако подобные люди встречаются редко; такими в свое время были Аристарх Самосский, Филолай и Архит Тарентский, Аполлоний Пергейский, Эратосфен Киренейский, Архимед и Скопин Сиракузские, которые на основании исчислений и законов природы изобрели и разъяснили для потомков множество вещей в области механики и устройства часов.

Эти и другие похожие мысли вы найдёте лишь в одной главе у несравненного архитектора Витрувия. Если же вы возьмёте его книгу в руки и, не торопясь, пролистаете её, то сразу скажете: это геометрия, арифметика, астрономия, музыка, антропография, гидрогогия, орометрия и, в конце концов, кладезь всех искусств. А теперь давайте обратимся к другому нашему судье, флорентинцу Леону Баттисте и подробно разберём, какое он даёт определение архитектуры. *Sed antequam vitra progrediar &c.*⁴ Но прежде чем идти дальше (говорит он), я думаю, что должен сформулировать, кого бы я мог назвать архитекто-

4 Далее следует пересказ основных положений предисловия и первой главы первой книги сочинения Альберти о зодчестве. Русский перевод используемых Ди отрывков текста Альберти см. в издании: Л.-Б. Альберти. Десять книг о зодчестве. Пер. В. П. Зубова. М., 1935. Т. I. С. 5, 6, 11, 12 — Прим. переводчика.

ром. Ибо я не могу назвать таковым плотника, хотя вы и можете иногда сравнить его с выдающимися мастерами других искусств. Поскольку рука плотника является лишь инструментом архитектора. Но я считаю зодчим того, кто имеет навык (каким-то необъяснимым образом) определять в мыслях и воображении и воплощать в работе всё, что при помощи движения тяжестей, сочетания и сложения тел превосходнейшим образом служит наиболее важным потребностям человека. И для того, чтобы этого достичь, он нуждается в постижении и познании вещей наилучших и достойнейших. Всё искусство архитектуры заключается в создании плана и в постройке. Сила и смысл плана сводятся к указанию прямого и совершенного пути, как сочетать и соединять линии и углы, которые окаймляют и замыкают лицо здания. Назначение плана состоит в том, чтобы определять зданию и каждой его части точное место и размер, достойный вид и правильный порядок, чтобы на нём основывался весь образ и вид здания. Разумом и воображением мы можем определить всю конструкцию и весь его материальный облик, что мы и делаем, когда намечаем и вычерчиваем углы и линии, определяя их направление и связь. Если это так, то базовый план есть некое выполненное учёным умом определённое и постоянное предписание, задуманное разумом и образованное углами и линиями. Мы благодарим вас, господин Баттиста, за то, что вы так точно пред-

Приложения

ставили и описали математическое совершенство вашего искусства, состоящее в определённом умозрительном порядке, размерах, форме, облике и симметрии, отделённых от всех природных, осязаемых вещей. Теперь благородному читателю стало очевидно, насколько заслуженно и точно я определил место архитектуры среди наук, рождённых и взрощенных во владениях несравненной принцессы Математики и являющихся её естественными подданными. Само слово «архитектура» указывает на верховенство, которое эта наука имеет над всеми другими искусствами. Платон утверждает, что архитектор является начальником над всеми, кто делает какую-либо работу. Поэтому он не кузнец, и не строитель, и не любой другой ремесленник, но глава, проректор, руководитель и судья над всеми ремёслами и над всеми ремесленниками. Ибо истинный архитектор способен обучать, показывать, распределять, описывать и судить все эти работы. И только он единственный приводит обоснования для всего, что создано руками человека. Таково совершенство архитектуры, хотя лишь немногие в наши дни достигают его, но из этого не следует, что об этом искусстве можно думать иначе, чем оно того заслуживает. Мы не должны сегодня давать новых, несовершенных определений древним искусствам ввиду недостатка тех, кто их практикует, как не должны мы сужать определений мудрости, честности, дружбы или справедливости.

Фрэнсис Йейтс. Театр Мира

Достоинство и совершенство, справедливо признаваемые за чистой архитектурой, не могут быть для меня умалены ни на йоту. Под руководством этого искусства находятся три главных основополагающих механических искусства, а именно строительство домов, строительство укреплений и строительство кораблей. Строительство домов включает в себя как культовые, так и бытовые сооружения, публичные или частные. Здесь можно также объяснить и неизвестные моменты о фортификации и кораблестроении. Но, возможно, кому-то покажется утомительным столь долгое уже перечисление. А кто-то может попытаться уязвить мои сделанные в спешке, общие и непритязательные рассуждения из страха, что вы захотите услышать эти правдивые и дружеские предостережения и советы о силе математики. Жизнь коротка и изменчива, а времена опасные. И издатель ждёт моего пера. И всё это заставляет меня как можно скорее перейти к рассмотрению других оставшихся искусств.

«Начала геометрии древнего философа Евклида Мегарского. Впервые должным образом переведённые на английский язык Генри Биллингсли из Лондона ... С очень полезным предисловием магистра Ди, определяющим основные математические искусства, что они есть и в чём их польза» (*The Elements of Geometrie of the most auncient Philosopher Euclide of Megara. Faithfully (now first) translated into the Englishe toung, by H. Billingsley, Citizen of London ... With a very fruitfull Praeface made by M. I. Dee specifying the chiefe Mathematicall Sciences, What they are, and whereunto commodious, London, (John Daye), 1570, Preface, Sigs. c. iiii recto, and d. iii recto and verso.*)

§ Приложение В

КОНТРАКТ НА ПОСТРОЙКУ ТЕАТРА «ФОРТУНА»*

Настоящий договор заключён в восьмой день января 1599 г. в сорок второй год царствования нашей верховной правительницы Елизаветы, Божьей милостью королевы Англии, Франции и Ирландии, защитницы веры и пр. между Филипом Хенслоу и Эдвардом Алленом из прихода святого Спасителя в Саутуарке, графство Суррей, с одной стороны и Питером Стритом, плотником и жителем Лондона, с другой в подтверждение того, что вышеназванные Филип Хенслоу и Эдвард Аллен в указанный день торговались, пришли к согласию и договорились с указанным Питером Стритом о возведении, строительстве и оборудовании нового здания и сцены для театра на специально отведённом для этой цели участке земли, расположенном рядом с Голдинг-лейн в приходе Сент-Джайлс Криплгейт в Лондоне, кое названным Питером Стритом или другими компетентными мастерами назначенными по его усмотрению и за его счёт должно быть ... возведено, построено и оборудовано следующим образом. Внешняя конструкция здания должна быть квадратной и иметь длину каждой стороны восемьдесят футов снаружи и пятьдесят пять футов внутри с хорошим водоотводом и крепким основанием из брёвен, кирпичей,

* Перевод выполнен с оригинального текста, приведённого в издании Frances A. Yates, *Theatre of World*, Chicago, 1969, pp. 198-200. Полный текст оригинала см. в книге E. K. Chambers, *Elizabethan Stage*, 1951 edition, II, pp. 436-439.

Фрэнсис Йейтс. Театр Мира

известии и песка как снаружи, так и внутри на высоту не менее одного фута над землей. Эта конструкция должна состоять из трёх ярусов в высоту. Первый или нижний ярус должен быть высотой двенадцать футов, второй одиннадцать и третий или верхний — девять футов. Все ярусы должны иметь двенадцать с половиной футов ширины на всём своём протяжении и кроме того эркеры на каждом из двух верхних ярусов размером в десять дюймов с четырьмя перегородками для мест благородной публики и другими надлежащими перегородками для двухпенсовых мест с установкой необходимых сидений как на этих местах, так и вдоль всех остальных галерей указанного здания и с такими же лестницами, проходами и перегородками снаружи и внутри, как придуманы и сделаны в недавно построенном в Бэнксайде театре под названием «Глобус» в упомянутом приходе святого Спасителя. Внутри указанной конструкции здания должны быть устроены и оборудованы сцена и артистическая уборная с сенью (shadowe) или навесом над этой сценой. Сцена должна быть расположена и оборудована — как и лестницы указанного здания — таким образом, как это показано на прилагаемом плане. Сцена эта должна иметь сорок три фута в длину, а в ширину доходить до середины двора названного здания. Сцена должна быть обнесена внизу хорошими крепкими новыми дубовыми досками — как и нижний ярус внутри здания. Нижний ярус также должен быть закрыт и обнесён креп-

Приложения

кими железными пиками. Во всех остальных пропорциях данная сцена должна быть сделана по образцу указанного театра «Глобус», с подобающим образом застеклёнными окнами и светильниками в артистической уборной. Вся описанная конструкция, сцена и лестницы должны быть покрыты кровлей и иметь надлежащие водостоки для отвода воды с крыши названной сцены назад. Конструкция здания и лестницы должны быть соответствующим образом покрыты снаружи дранкой, известью и шерстью, равно как и ложи для благородных зрителей и двухпенсовые ложи. Все полы галерей, ярусов и сцены должны быть застелены новыми, хорошими и надёжными досками нужной толщины. Названное здание и прочие указанные выше вещи должны во всех своих приспособлениях, проходах, формах, предметах и принадлежностях быть выполнены и установлены в манере и по образцу вышеназванного театра «Глобус» за исключением лишь того, что все основные несущие столбы конструкции здания и сцены должны быть квадратными и оштукатуренными, и каждый должен венчаться резной пропорциональной фигурой сатира. А также того, что в обязанности указанного Питера Стрита не входит ни какое-либо окрашивание конструкции, здания или сцены, или каких-либо их частей, ни обмазка стен или потолка внутри, кроме как в ранее упоминавшихся ложах для благородных зрителей, двухпенсовых ложах и на сцене ... (далее контракт посвящён условиям оплаты).

§ Приложение С

ВЫДЕРЖКИ ИЗ «ДЕСЯТИ КНИГ О ЗОДЧЕСТВЕ»
(DE RE AEDIFICATORIA) ЛЕОНА-БАТТИСТЫ АЛЬБЕРТИ
ОБ АНТИЧНОМ ТЕАТРЕ, АМФИТЕАТРЕ И ЦИРКЕ.*

*Выдержки из 7 главы 8 книги. Об украшении
зрелищных зданий, театров и цирков и о том, сколь
велика их полезность.*

* Цит. по:
Альберти, Л.-Б.
Десять книг о
зодчестве. В двух
томах. Пер. В. П.
Зубова. М., 1935.
Т. I. С. 285-294.

Перехожу к зданиям для зрелищ. Говорят, что Эпименид, — тот, который проспал в гробнице пятьдесят семь лет, — когда в Афинах было построено здание для зрелищ, упрекая сограждан, сказал: «Вы не знаете, сколь великих бедствий это место будет причиной. Если бы вы это понимали, вы были бы готовы разрушить его зубами». И я не смею порицать первосвященников и блюстителей нравов, мудро противившихся распространению зрелищ. Хвалят Моисея, который установил, чтобы весь его народ сходил только в храмы в дни празднеств и в сроки, положенные для общих трапез. Он имел в виду, думаю я, чтобы, сходясь и общаясь на трапезах, граждане смягчались душой и становились более способны вкушать плоды дружбы. Так, полагаю, и наши предки ввели в городах зрелища столько же ради развлечения и приятности,

Приложения

сколько и ради пользы. И конечно, если мы прилежно вникнем в предмет, то многое вновь и вновь заставит пожалеть о том, что столь славное и полезное установление уже вывелось. Ибо поскольку одни зрелища были изобретены для утех мира и тишины, а другие для военных упражнений и дел, то поэтому одни возбуждают и питают крепость и тонкость ума и мысли, а от других чудесно возрастают мощь и твердость духа и телесных сил <...>

По старинному обычаю театры сначала делались только деревянными. Помпея даже обвиняли за то, что он сидения для зрелищ устроил не как раньше, в виде временных ступенек, а в виде постоянных. Позднее дошли до того, что в городе было три огромных театра и были амфитеатры, как многие другие, так и тот величайший из всех цирк, который вмещал более двухсот тысяч человек <...>

Из зрелищ одни служат забаве, другие пользе. Те, которые веселят часы отдыха, нуждаются в поэтах, музыкантах, лицедеях, а те, которые относятся к войне, это — борьба, кулачные бои, метание дротика, бег на колесницах и другие подобные игры с оружием. Платон велел совершать их ежегодно, и они чудесно способствуют безопасности государства и красе города. Для них нужны разные сооружения, которые называются разными именами. Ибо одни, где подвизаются поэ-

ты, комики, трагики и им подобные, называют театрами. Другие, где благородное юношество упражняется на колесницах, парных или четверных, зовутся цирком. Третьи, наконец, где происходит травля диких зверей на замкнутом пространстве, именуется амфитеатром. Здания для зрелищ по виду почти все похожи на войско, выстроенное в боевом порядке, и они состоят из центральной площадки, на которой состязаются борцы, кулачные бойцы, движутся колесницы и тому подобное, и из ступенек вокруг, на которых сидят зрители. Однако они различаются очертанием площади. Ибо из них то здание, форма которого подобна стареющей луне, называется театром. Если же оно вытянуто крыльями вдоль, то будет называться цирком, потому что в нем колесницы кружат, объезжая меты... Те здания, которые получались из двух театров, соединённых лицевыми сторонами, называли «клеткой» (cavea); это сооружение называется и амфитеатром <...>

Части театра следующие: открытое пространство центральной площадки, не имеющее крыши, вокруг этой площадки — ступеньки сидений, против них на возвышении — подмостки, где сосредоточивается то, что относится к действию, и наверху кругом — портик и крыши, которые удерживают раздающийся звук и делают его громче. Греческие театры отличались от латинских тем, что нуждались в меньших подмостках, так как

Приложения

хор и сценические плясуны у них выводились на среднюю площадку, а в наших театрах при всех представлениях действие сосредоточивалось на подмостках, поэтому нужно было делать их более просторными <...>

Почти все делали театры такой высоты, какова была средняя площадка, так как было замечено, что в более низких театрах голоса рассеиваются и теряются, а в слишком высоких усиливаются и становятся резкими для слуха. К числу изящных театров принадлежали те, в которых одна пятая часть этой площадки давалась высоте театра четырежды <...>

Мы опишем то сооружение, которое, по нашему мнению, будет совершеннейшим <...> Первые ступеньки сидений не будут начинаться от уровня средней площадки, но у первого, то есть нижнего, края ступенек должна возводиться стена, которая в особенно больших театрах имеет высоту в одну девятую часть радиуса средней площадки, а отсюда уже начнут подниматься ступеньки сидений; в менее крупных театрах эта стена будет возводиться не меньше, чем на семь футов. Эти ступеньки делаются высотой в полтора фута, а шириною — в два с половиною. А под ступеньками устраивают одинаковые и соразмерные друг другу сводчатые ходы, частью ведущие к средней площадке, частью построенные для того, чтобы отсюда можно было подниматься до верхних рядов; и они будут по числу и ши-

рине такими, как потребуют того размеры театра. Из них будет семь главных входов, направленных к центру и совершенно открытых, и их проходы будут отстоять друг от друга на одинаковое расстояние. Из этих входов один, находящийся в середине полукруга, будет шире прочих. Я этот вход называю царским, потому что к нему ведет царская дорога <...>

Кроме того, перед входами на площадку театра устраивались возвышения, где пребывали актёры, которым предстояло выступать. Здесь же рядом обыкновенно восседали отцы и магистрат, в определённом и почётнейшем месте, отделённые от толпы, а именно: на самой средней площадке, в креслах с изящным убранством. Были также подмостки, столь просторные, что на них вполне размещались актёры, музыканты и хорёги. Площадь этих подмостков доходила до центра полукруга и возвышалась не более, чем на пять футов, чтобы сенаторы могли с площадки наблюдать за ходом действия. Там, где не было принято среднюю площадку занимать знатью, а всю целиком предоставлять пляшущим и поющим, там площадь подмостков делали меньшей, но поднимали её выше, иногда до шести локтей. В обоих случаях эта часть украшалась колоннами и расположенными друг над другом этажами, как в домах, а в надлежащих местах она имела двери и окна: одну дверь среднюю, как бы царскую, с украшениями, свойственны-

Приложения

ми храмам, возле неё — другие, через которые актёры могли входить и уходить, в зависимости от хода действия. А поскольку в театре выступали троякого рода поэты: трагические, которые повествовали о несчастьях тиранов, комические, которые изображали заботы и треволения отцов семейства, и сатирические, которые воспевали прелести сел и пастушескую любовь, — было предусмотрено место, где на вращающейся машине внезапно показывалась разрисованная декорация и появлялись то атриум, то хижина, то лес, в зависимости от того, чего требовало действие. Вот каковы были площадки, ступеньки и сценические подмостки <...>

Философы полагали, что воздух от сотрясения голоса и преломления звука движется кругами, совсем так, как движется кругами вода, когда что-нибудь внезапно вынырнет <...> На основании этого сначала решили, что театры надобно делать в виде круга. И дабы голос ничего не встречал по пути, что препятствовало бы ему свободным течением достичь вершин театра, они ставили ступеньки так, чтобы все выступающие углы покрывала одна прямая линия, и на самом веру ступенек — это особенно важно — добавляли портик, обращённый, как я сказал, к средней площадке театра. Его лицевая сторона была вся полна отверстий, а задняя часть против пролетов колоннад была совершенно закрыта глухой стеной. Далее, как бы вместо

цоколя, устраивали ещё под колоннадами парапет, чтобы сдержать ширящиеся круги голосов. Здесь воздух, сгущаемый портиком, принимал их очень мягко и не отражал целиком с полной силой, а скорее задерживал. Кроме того, в театре добавляли вместо потолка как для тени, так и для звучности, тент, который был усеян звёздами и, простираясь, своей тенью осенял и среднюю площадку, и ступеньки, и зрителей <...> В стене же окаймления, которая находится под колоннами и которую я называю подпорной стенкой, открыты отверстия, вертикально расположенные над нижними входами в театр. В надлежащих и соответственных местах сделаны ниши, в которых иногда подвешивали опрокинутые сосуды, чтобы голос, ударяясь о них и сотрясая их, становился звучнее. Я не буду вдаваться в указания Витрувия, почерпнутые им у музыкантов, по правилам которых он предписывал располагать в театре сосуды, откликающиеся на низкие, средние и верхние голоса и созвучия. Сказать это легко, но как осуществить на деле, знают только ученые <...>

В театрах крыш не делают, но делают полы, которые, оставаясь под открытым небом, имеют дождевые желобы, наклоненные к ступенькам так, что ручейки скапливающейся при ливнях воды сбегают к углам стен и затем по спрятанным трубкам стекают в закрытые клоаки.

Приложения

Около верхнего наружного карниза театра устраиваются выступы и консоли, к которым для украшения во время представлений привязывают и укрепляют канаты от устанавливаемой мачты и ремни от натягиваемого тента <...>

Выдержки из 8 главы 8 книги. Об амфитеатре, цирке, гуляньях, местах отдохновения, о портиках для младших судей и их украшениях.

До сих пор мы говорили о театрах. Следует теперь рассказать о цирке и об амфитеатре. Эти сооружения получили начало от театров. Ибо цирк есть не что иное, как театр, концы которого вытянулись по параллельным линиям, но который по своей природе не требует портиков. Амфитеатр же состоит из двух театров, соединённых концами ступенек в сомкнутый охват. Он отличается от театра тем, что театр есть как бы половина амфитеатра, и ещё тем, что в амфитеатре средняя площадка не имеет сценических подмостков и ничем не занята. В остальном же, в частности в отношении ступенек, портиков, ходов и тому подобного, они сходны <...>

Хотя средняя площадка амфитеатра и окружена двумя вместе соединёнными театрами, всё же она не должна делаться очень продолговатой; вытянутые крылья обоих театров должны быть просто приставлены друг к другу. Линия ширины будет проведена в строгом соответствии с длиной участка. Некоторые из

Фрэнсис Йейтс. Театр Мира

наших предков делали ширину в семь восьмых длины. Другие делали длину в четыре трети ширины. Прочие поступали так же, как в театрах <...>

Затем следует цирк. Он был, говорят, сделан в подражание небесам, ибо он имел двенадцать входов в подражание небесным жилищам, и по числу планет стояло семь украшенных мет и пределов, далеко друг от друга, на восточной и западной сторонах, к которым устремлялись парные и четверные колесницы, обегая среднее пространство цирка, как солнце или луна обегают знаки зодиака — в двадцать четыре круга по числу часов <...> В цирке средняя площадка была не пустая, как в амфитеатре, и не такая, как в театрах, то есть занятая подмостками, но по её длине стояли в надлежащих местах меты, делившие ширину площадки на две дороги или две половины, и состязавшиеся люди или колесницы должны были огибать эти меты. Главных мет было три, из них средняя была самой великолепной, она была четырёхугольная, стройная, постепенно утончающаяся. Оттого, что она так утончалась, её называли обелиском. Две другие меты были либо колоссами, либо каменными венцами с торчащими вверх остриями, изящно и прелестно отделанные ваятелями. Между ними стояли попарно колонны, либо меньшие меты. В Риме Большой цирк имел в длину, как я читал это у историков, три стади, а в ширину — одну <...>

§ Приложение D

ВОЗРАЖЕНИЯ РОБЕРТА ФЛАДДА ПРОТИВ
ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ВЫМЫШЛЕННЫХ МЕСТ
В ИСКУССТВЕ ПАМЯТИ.*

Книга I, глава 6

О примечательном [мнении] некоторых, занимающихся сим искусством, [мнении] ошибочном, в особенности же опровергаются взгляды тех, кто [в искусстве памяти] пользуется вымышленными дворцами

* Перевод с латинского М. Фиалко.

Некотрые, занимающиеся сим искусством [памяти], возымели охоту помещать своё квадратное искусство в дворцах сызнова выстроенных [лишь] изобретательностью воображения (*imaginationis inventione*) или извлечённых оттуда: теперь же мы кратко объясним, насколько неуместным является такой их взгляд [на этот счёт]. Если бы мы сопоставили процессы фантазии или воображения с [наблюдениями] науки оптики, мы бы увидели, что дело обстоит совсем не так. Ведь если мы установили бы друг напротив друга зеркала так, чтобы образ какой-либо видимой в первом зеркале вещи отражался бы во втором, тот в третьем, затем тот последний уже в четвёртом и так далее, мы бы ясно увидели, что образ в самом первом зеркале был бы яснее, различимее и полнее, чем

образ во втором, третьем, четвертом и пятом, и так далее, так что уже последнее отражение [исходного] образа будет очень тёмным и едва различимым, и это понятно, ибо происходит из-за ослабления лучей во множестве отражений, так что первое будет сильнее второго, второе — третьего, и так далее. Итак, поэтому мы утверждаем, что чем сильнее художник (*орифекс*) в сем искусстве [памяти] проникает в глубины воображения, тем слабее будут ускользающие образы мыслимых [им] предметов. Как следствие этого, всё слабее будет и [постепенно] сходящая на нет активная сила (*operativa virtus*) воображения. Из коих [соображений] следует, что чем ближе, непосредственнее будет связь воображаемого подобия [предмета] с реальностью [непосредственного] чувства, тем сильнее, действительнее, долговечнее и эффективнее в этом искусстве оно и будет. А вот указанные выше субъекты тщатся основание своего искусства испросить не у реальности, а у почти химеры (*chimera*) или измышления [определённого предмета], чего и вообще не бывает в природе вещей. Если в рамках только что описанного оптического опыта образ предмета в первом зеркале вообще не будет виден, будет нереален и не из действительности взят, то абсурдно и невозможно полагать, что он будет отражаться ещё и во втором или третьем зеркале. Итак, неуместно выдумывать новые дворцы

Приложения

[воображения], которые нигде не существовали, ибо такими измышления фантазия уводит разум от созерцания реальности, но пусть же [воображаемая] обитель будет реально существующей, замок то будет или же дворец, дабы от места хорошо известного чувствам твоим ты бы, строя основания труда своего на твёрдой почве, четко (*certiori ordine*) двигался вперед. Ну а если реальная основа [твоего воображения] удалится или ускользнет из памяти твоей, то погибнет и все здание (*corpus*), тотчас исчезнет, что очень легко случится, если выдуманным будет и первое [мыслимое] место, [в случае же] если [имеешь дело] с реальной вещью (*in re*), чувствам из-за разных злоключений не будет знаком уже такой страх, а даже если и случится что-либо подобное, должное место, которое увидишь опять, легко возвратиться в [пределы] памяти. Таким образом, как и в случае зеркальных отражений, чем дальше от основы своей отстоят умножающиеся образы представляемых вещей (*conceptarum rerum*), тем слабее будет сила (*impressio*) их в памяти. По этой причине долговечнее будет сила воображения (*fixionis prologatio*), если представить себе вначале дворец, затем его покои того или иного цвета, круглой формы и так далее, затем [мысленно] разделить одну его сторону на пять частей, а затем и наполнить какую-либо часть его воображаемыми фигурами, нако-

нец же придать и предметам, наполняющим эти места, какое-то движение. Когда же [воображаемый] дворец погрузится в забвение, [то все равно] и покои его, и их участки, и изображения их, и то, что должно держать в памяти, оставшись в ней, будут [уже] унесены в [её] глубины. С другой же стороны, настолько слабее будет первое действие (actus) [в памяти], которое в этом искусстве играет основную, первостепенную роль, благодаря живой силе (vivacitate) которого и должен образ сохраняться [в ней], насколько выдуманно его ядро (fundamentum), насколько он вообще отходит от своей реальной основы [уже] в воображении. И потому заключим, что механизм воображения (*phantasiae operatio*) должен брать начало и двигаться далее от реальных предметов, а не от явно выдуманных (*intentionalibus*), ибо сильнее, чётче и ближе истине исходящие от первых действия (actus), как и скрытые в них.

Книга I, глава II

О принятых местах для квадратного искусства и о его разделении на различные подходящие места, также как и об избрании [отдельных] покоев и расположении их для дела этого искусства [памяти]

Принятым местом для сего искусства должна быть комната или покой, стороны которого будут равными квадратами или же [хотя бы]

Приложения

параллельны. Он не должен быть выдуманным или созданным лишь силой воображения в соответствии с пожеланиями тех, кто имеет обыкновение создавать дворцы лишь разумом (*mente*), ибо из-за этого происходит смятение и помутнение (*obscuritas*) в процессах воображения, затмевающих его действительную силу (*vim actionis obruentibus*). По этой причине мы считаем необходимым, чтобы избирались [для этого искусства] реальные покои и [притом] такие, чтобы убранством и красотой [своего] вида или чем-нибудь ещё радовали бы глаз.

**Robert Fludd, *Utriusque Cosmi Historia*,
Tomus Secundus, Oppenheim, 1619, pp. 51-52, 56.**

§ Приложение E

ИНИГО ДЖОНС (ДЖОН УЭББ)

О СТОУНХЕНДЖЕ КАК ДРЕВНЕРИМСКОМ ПАМЯТНИКЕ

(Против теории
о постройке Стоунхенджа друидами)

...Но что бы ни говорили те или иные историки о друидах, Стоунхендж, конечно, не мог быть построен ими, ибо мне не известны свидетельства о том, что они когда-либо были хорошо знакомы с архитектурой (которая более всего важна в этом отношении) и прочими необходимыми вещами. У них не было архитектурных академий, публичных лекций по математике, нет никаких сведений об их живописи или скульптуре и вообще о наличии у них каких-либо наук (кроме философии и астрономии), необходимых для образования зодчего, который (как говорил Витрувий) должен быть *peritus Graphidos, eruditos Geometria, & Optices non ignarus, &c.*, то есть умелым рисовальщиком, хорошо разбираться в геометрии, иметь представление о перспективе, знать арифметику, прилежно слушать философов, быть сведущим в медицине, музыке, юриспруденции и астрологии.

Приложения

(Об известных древним механизмах для поднятия тяжестей. Комментарий на рассказ Кемдена¹ о недоумении относительно способа установки камней Стоунхенджа)

...Также они недоумевают (говорит он) относительно того, каким способом могли быть установлены столь огромные камни. Похоже, те, о ком говорит Кемден, не подумали об эффекте, достигаемом посредством механического искусства, которое Ди в своём предисловии к Евклиду называет менадрией или искусством создания устройств для перемещения тяжестей. С его помощью Архимед во время осады Сиракуз поднял из воды и перевернул корабли и галеры римлян...²

1 Уильям Кемден (1551-1623) — английский историк, автор ряда исторических работ, в том числе фундаментального труда по истории Британии («Britannia», 1586) и хроник царствования Елизаветы I («Annales regum Anglicarum et Hibernicarum regnante Elizabetha», 1588) — *Прим. переводчика.*

2 «Менадрия — есть математическое искусство, демонстрирующее, как можно увеличить усилие, чтобы оно могло преодолеть силу веса или другую силу, непреодолимую естественным путём ... Используя это искусство, обычные лондонские краны поднимают вес в 2000 фунтов, и при правильной установке двух дополнительных шкивов этот вес может быть увеличен до 200000 фунтов. Архимед настолько хорошо знал это искусство, что с помощью своих механизмов и устройств в одиночку рассеял и разбил целую армию римлян, осаждавших Сиракузы. С помощью своих машин он обрушил на них такое количество огромных камней, летевших

Фрэнсис Йейтс. Театр Мира

(Последний аргумент в пользу того, что Стоунхендж был римским храмом, посвящённым Целуму)

...И наконец то, что в древности Стоунхендж был посвящён Целуму, я вывожу из самой структуры этого сооружения. Ибо расположение центральной соты и портика на плане определялось четырьмя вписанными в круг равносторонними треугольниками, как это делают астрологи при описании двенадцати знаков зодиака в музыкальных пропорциях. Как сказано у Витрувия: *«In ea conformatione quatuor scribantur trigona paribus lateribus & intervallis, quae extremam lineam circinationis tangant* (Вписать в эту окружность четыре равносторонних треугольника, касающихся через равные промежутки крайней её линии) *quibus etiam in duodecim signorum caelestium descriptione, Astrologi ex musica convenientia astrorum ratiocinantur* (каковыми треугольниками пользуются и астрологи, размечая двенадцать знаков зодиака согласно музыкальным

с такой силой и на такое расстояние, что римляне были вынуждены далеко отступить от города. То же самое и на море... он внёс полное смятение в римский флот... Он нашёл способ, как метать огромные камни ... как удержать их корабли, поднять их над водой и внезапно снова бросить в море ...» (John Dee, Preface to Euclid, sig. d l recto).

Приложения

гармониям звёзд³). Кроме того, сама *сота* имеет в этой конструкции форму *шестиугольника*, то есть одной из трёх фигур, используемых астрологами в вышеупомянутом созвучии звёзд. *Figuris tribus* (говорит Филандер⁴) *utantur Astrologi, Trigoni, Tetragono & Hexagono* (Астрологи используют три типа фигур: треугольники, четырёхугольники и шестиугольники). Положение трёх входов, ведущих в храм с равнины, определялось равносторонним треугольником — фигурой, посредством которой древние выражали принадлежность чего-либо к Небу и Божественным тайнам. *Aggiungono I Magi* (говорит Пьеро Валериано⁵) *che un triangolo semplice di lati uguali, è indizio di divinità, ovvero effigie di cose celesti* (Маги добавляют, что треугольник с равными сторонами является символом Божественного или знаком небесных материй). И этот древний памятник из нескольких камней,

3 Полный текст этого отрывка из Витрувия приведён в 7 главе, прим. 9. Примечательно то, как Джонс-Уэбб полагает, что Витрувий указывает здесь на описание астрологами знаков «в музыкальных пропорциях». См. выше на с. 253.

4 'Figuris utantur tribus Astrologi, Trigono, Tetragono & Exagono', G. Philander, *Annotationes In Vitruvium De Architectura*, ed. of Venice, 1557, p. 8. Комментарий на слова Витрувия «in quadratis et trigonis diatessaron diapente» («в квадратурах и тригонах, квартах и квинтах»). Кн. I, гл. I) из отрывка о том, что есть общего у астрологов и музыкантов.

5 Valeriano, *Hieroglyphica*, Lib. XXXIX, cap. XLI.

Фрэнсис Йейтс. Театр Мира

расположенных в форме единого сооружения, имитирующего несколько звёзд, которые появляются на небе в форме круга и называются небесной короной, полностью спроектирован по схемам, применяемым астрологами для описания небесных тел. Фигуры, обычно используемые астрологами отдельно для конкретных случаев, были объединены архитектором вместе в конструкции этого сакрального сооружения. Вполне возможно, что такое устройство Стоунхенджа было связано с его посвящением Целуму. К тому же, разве не был иерусалимский Храм украшен фигурами херувимов (если можно сравнивать языческое место с этим святым творением), чтобы все народы мира видели, что это место есть обиталище живого Бога? И почему этот храм не мог таким же образом быть составлен из астрологических фигур, которые и спустя столетия указывали бы на его посвящение Целуму?

Inigo Jones (John Webb), *The Most Notable Antiquity of Great Britain, Called Stone-Heng, on Salisbury Plain, Restored, By Inigo Jones, Esq., Architect General to the King*, first edition, London, 1655, pp. 3, 23, 70.

И М Е Н Н О Й
У К А З А Т Е Л Ь

Фрэнсис Йейтс. Театр Мира

- Август, император 53, 64,
71, 407
Августин 33
Агрикола 388
Агриппа Неттесгеймский
31-31, 38, 57, 60, 62, 74-75,
91, 100, 176
Адамс, Роберт 235
Аллен, Эдвард 230, 415
Альберт Великий 73
Альберти, Леон-Баттиста
8, 53, 56, 68-71, 82-83,
92, 94, III, 186, 197, 210-211,
250-251, 260, 262-265, 274,
276, 278, 285, 332, 347-351,
356-357, 364, 385, 407, 411,
418
Альчати, Андреа 35
Анна Датская 184
Аристарх Самосский 411
Аристоксен 136, 249
Аристотель 249
Аристофан 20, 35, 76
Артур 373-374
Арундел, Томас 183, 191
Архимед 74, 409, 411, 433
Архит Тарентский 74, 411
- *
- Барбаро, Даниэле 53, 71,
81-82, 94, 119, 187, 247, 255,
268, 274-275
Бартоли, Козимо 260, 277
Басси, Мартино 84
Бейль, Джон 36
Белли, Сильвио 84
Белот, Жан 302
Бехам, Ханс Себальд 114
Бёрбидж, Джеймс 93,
208, 210-217, 226, 229, 233,
237-245, 272, 274, 278,
280-282, 335-338, 365-366
Бёрбидж, Катберт 211, 214,
337
Бёрбидж, Ричард 212, 214

Именной указатель

- Биллингсли, Генри 23, 56, 414
- Бор, Уильям 36, 118
- Бозций 136
- Браге, Тихо 27
- Бранхэм, Роберт 134
- Брауни, Томас 139
- Бруно, Джордано 41
- Буассар, Жан-Жак 354-358
- Бэкон, Роджер 43, 73
- Бэкон, Фрэнсис 23-24, 173-176
- *
- Вазари, Джорджо 34, 63
- Валериано, Пьеро 35, 384, 387, 435
- Ван Бюхель, Аренд 217
- Вертью, Джордж 181
- Виллалпандо, Хуан Баттиста 388
- Витрувий, о влиянии *Десяти книг об архитектуре* на Ди 8-9, 34, 53-92, 299, 396-397, 406-411; на Фладда 97-140, 299, 336, 396; на Иниго Джонса 181-204, 377-381, 383-389, 433-436; витрувианские дисциплины 53-93, 97-140, 174, 178, 184-189, 193-195, 199-200, 272, 364, 381, 390, 397, 407-410, 432; влияние Витрувия на устройство английских публичных театров 207-245, 247-290, 329-345, 347-367, 400-402, 419-425, 434; витрувианские дисциплины и театральные постановки 76-77, 176-179, 188, 192, 198-203, 272

Фрэнсис Йейтс. Театр Мира

Вуд, Энтони 42, 45, 150

Гиппократ 405

Гомер 34

*

Графтон, Ричард 36

Гаврикус, Помпоний 63,
114

*

Гален 405

Давенант, Уильям 192, 370,
376

Гальфрид Монмутский 38,
374, 381

Дайер, Эдвард 37

Генриетта-Мария,
королева 192

Данкертс, Хендрик 332

Генрих VIII, король Англии
18

Данте 37

де Брай, Иоганн Теодор
152-153, 162-164, 354

Генрих Стюарт, принц
Уэльский 183, 189, 371

де Брай, Теодор 102, 162-
163, 354, 356, 359

Герберт, Уильям, 3-й граф
Пемброк 379, 380, 393

де Витт, Йоханнес 217-223,
226, 228, 293, 321, 325,

Герберт, Филипп, граф

329-330, 338

Монтгомери 379, 380, 393

де Гиз, Карл 149

Герон Александрийский
73, 75, 124, 125

де Гиз, Франсуа 149

Гесиод 34

Джамбуллари, Пьетро

Франческо 37

Гильберт, Уильям 176

Джентилески, Орацио 191

Именной указатель

- Джокондо, Джованни 82
Джонс, Иниго 8, 9, 56,
68, 94, 125, 177-204, 237;
и маски 238, 260, 354,
364-365; о Стоунхендже
379-392, 432-436
Джонсон, Бен 183, 193,
195-197, 199, 201, 203, 289,
341, 368-369, 371, 373
Джонсон, доктор 282
Джорджи, Франческо 35,
46, 47, 85, 100, 137
Ди, Джон, жизнь и
творчество 15-94, 242-
245, 395-399; библиотека
15-50, 78-87, 251-253,
274, 397; предисловие к
Евклиду 23, 56-116, 187,
193, 197, 237-242, 287, 336,
381, 390, 396-397, 404-414,
433; влияние на Фладда
99-101, 106-107, 116-126,
137-140, 152, 160, 174-178;
на Иниго Джонса 379-
381, 390-391, 433; Ди и
театральная традиция 20,
34-35, 73, 76-79, 195, 201-
203, 367
ди Джорджо, Франческо
266
Диггес, Леонард 36, 109,
167
Диггес, Томас 27, 36, 109,
114, 167, 244
Дрейк, Фрэнсис 49
дю Белле, Жоашен 37
Дюрер, Альбрехт 34, 59-
60, 107, 111, 114, 167, 187, 405
- *
- Еврипид 34
Елизавета I, королева
Англии 18-21, 36, 41, 116,
332, 415

Фрэнсис Йейтс. *Театр Мира*

Иезекииль 388

*

Казабон, Мерик 24, 39

Кальвин, Жан 37

Камилло, Джулио 35, 89,
353

Кардано 32

Карл I, король Англии 97,
177, 192

Карл II, король Англии
389

Карл V, император 91

Катулл 34

Келли, Эдвард 21, 24, 43

Кемден, Уильям 433

Кеплер, Иоганн 144, 169,
173

Конделл, Генри 393

Константин, император
388

Конти, Натале 35

Коперник 46

Коттон, Роберт 139

Кромвель, Оливер 376

Ктесибий 409

Купер, Томас 36

Кэтринс, Гилберт 230

*

Лактанций 33

Лаский Альбрехт 15, 41, 43

Леонардо да Винчи 59, 87,
127, 267, 302

Лестер, Роберт 19-21, 27,
47, 242-244

Литлвуд, Томас 36

Лод, Уильям, архиепископ

Кентерберийский 147

Лукан 34

Луллий, Раймунд 32

*

Именной указатель

- Майер, Михаэль 152-153,
164
- Мария, королева Англии
22
- Мартен, Жан 82-83, 92,
251, 253, 260, 275, 277
- Медичи, Екатерина 194
- Медея 312
- Мериан, Маттеус 163, 164,
172, 224
- Меркатор, Герард 44
- Мерлин 381
- Мерсенн, Марен 144, 173
- Моисей 211, 418
- Мэлоун, Эдмонд 284
- *
- Ньютон, Исаак 40
- *
- Овидий 34, 351
- Оризон, маркиз 150
- *
- Палладио 54, 81, 83-84,
247, 255, 258, 268-269,
274-275
- Пан 132, 159, 384
- Парацельс 33, 99, 150,
174, 176
- Патрицци, Франческо 33
- Пачоли, Лука 34, 86-87,
129
- Перрин, Джон 146
- Петрарка 37
- Пико делла Мирандола
32, 37, 86, 176, 395
- Пиндар 34
- Пичем, Генри 191
- Плавт 34
- Плантен, Христофор 165
- Платон 32, 71, 405, 413
- Помпей 419

Фрэнсис Йейтс. Театр Мира

- Помпонацци, Пьетро 33
Постель, Гийом 33
Псевдо-Дионисий 33, 37
Пэдди, Уильям 147, 151
- *
- Рейхлин, Иоганн 83, 86
Рекорд, Роберт 26, 36
Рен, Кристофер 54, 181
Ронсар, Пьер 83
Рутланд, граф 212
- *
- Саймондс, Джон 235
Сенека 34
Серлио, Себастьяно 83,
259, 270
Сидней Филип 21, 37, 41,
42, 244
Скамоцци, Винченцо 269
Смитсон, Роберт 234
- Соломон 388
Стикелс, Роберт 235-237,
288
Стоквуд, Джон 210, 226,
238
Стоу, Джон 36
Стрит, Питер 214-215, 230-
231, 233, 337, 415, 417
Сэлден, Джон 150, 158,
191
- *
- Талия (муза) 138
Тауншенд, Аурелиан 196
Тиар, Понтюс 33
Тициан 89
Товий 303, 358-359
Торнбор, Джон, епископ
Вустерский 166
Торп, Джон 234
Трейл, Эстер 282-284,
286-287, 391

Именной указатель

- Тритемий 32, 46
- *
- Уайт, Джон 162
- Уилкинз, Джон 123
- Уолпол, Хорас 181, 377-378
- Уэбб, Джон 182, 186, 188, 378-380, 385, 389-390, 432, 435
- *
- Фиалетти, Одоардо 114, 170, 172
- Филандер 82-83, 88, 136, 385, 387, 390, 435
- Филд, Джон 242
- Филипп II, король Испании 88-90, 162
- Финеус, Оронций 74
- Фитцер, Уильям 163
- Фичино, Марсилио 32, 33, 37, 38, 176, 395
- Фладд, Роберт, жизнь и творчество 97, 179, 395-400; *История двух миров*, витрувианские влияния 7-II, 97-140; создание и публикация 143-179; система памяти как источник сведений о сцене «Глобуса» 293-345, 375, 427-431; Фладд и театральная традиция 94, 123-126, 140, 176-204; Фладд и Иниго Джонс 181-204, 363-365, 392
- Фостер, Ричард 7
- Фостер, Уильям 160-161
- Фуллер 143-144, 173
- *
- Харви, Уильям 151, 163
- Хейвуд, Томас 277, 278,

Фрэнсис Йейтс. Театр Мира

- 348, 350-352, 358
Хельт, Юстус 156
Хеммингс, Джон 393
Хенслоу, Филип 215, 230, 337, 415
Холиншед, Рафаэль 36
Холлар, Вацлав 224
- *
- Царлино, Джозеффо 35
Цицерон 19, 306
- *
- Чарльтон, Уолтер 389
Чезариано, Чезаре 59, 267-268
Ченслор, Ричард 44
- *
- Шекспир, Уильям II, 212, 215-217, 237, 272-273, 290, 343-345, 357, 366-367, 370, 393, 400-402
Шут, Джон 55
- Эгидио да Витербо 47
Эндрюс, Ланселот 158
Эратосфен Киренейский 411
Эскем, Роджер 19
Эшмол, Элиас 15, 139
Эррера, Хуан 88-91, 388
- *
- Юлий Цезарь 277, 351
- *
- Яков I, король Англии 94, 99, 125, 151, 153-155, 159, 173, 177, 182, 188, 192, 193, 207, 216, 234, 273, 379, 380, 389

Заказ 11014

**Отпечатано с готовых файлов заказчика
в АО «Первая Образцовая типография»,
филиал «УЛЬЯНОВСКИЙ ДОМ ПЕЧАТИ»
432980, г. Ульяновск, ул. Гончарова, 14**

Редколлегия
Александр Вознесенский
Максим Сурков
Константин Харитонов

Подготовка текста
Максим Сурков

Художник книги
Владимир Дмитренко

Перевод и комментарии
Александр Дементьев

Незримое присутствие
Эдвард Келли



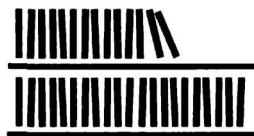
Перевод книги выполнен по изданию Frances A. Yates, *Theatre of the World*, Chicago: The University of Chicago Press, 1969.

Цитаты из Витрувия и Леона-Баттисты Альберти даны в классических переводах Ф. А. Петровского и В. П. Зубова. Авторские сноски к ним заменены на примечания переводчика. Все остальные библиографические сноски автора сохранены в оригинальном формате английского текста. Для удобства читателей научная терминология по возможности выдержана в соответствии с переводами на русский других работ Фрэнсис Йейтс.

ISBN 978-5-6041822-1-5



9 785604 182215



**НЕЗАВИСИМЫЙ
АЛЛЯНС**



КНИЖНЫЙ МАГАЗИН
ЦИОЛКОВСКИЙ

ВСЁ ИСКУССТВО АРХИТЕКТУРЫ ЗАКЛЮЧАЕТСЯ
В СОЗДАНИИ ПЛАНА И В ПОСТРОЙКЕ. СИЛА
И СМЫСЛ ПЛАНА СВОДЯТСЯ К УКАЗАНИЮ
ПРЯМОГО И СОВЕРШЕННОГО ПУТИ, КАК
СОЧЕТАТЬ И СОЕДИНЯТЬ ЛИНИИ И УГЛЫ,
КОТОРЫЕ ОКАЙМЛЯЮТ И ЗАМЫКАЮТ ЛИЦО
ЗДАНИЯ. НАЗНАЧЕНИЕ ПЛАНА СОСТОИТ В ТОМ,
ЧТОБЫ ОПРЕДЕЛЯТЬ ЗДАНИЮ И КАЖДОЙ ЕГО
ЧАСТИ ТОЧНОЕ МЕСТО И РАЗМЕР, ДОСТОЙНЫЙ
ВИД И ПРАВИЛЬНЫЙ ПОРЯДОК, ЧТОБЫ НА НЁМ
ОСНОВЫВАЛСЯ ВЕСЬ ОБРАЗ И ВИД ЗДАНИЯ.

РАЗУМОМ И ВООБРАЖЕНИЕМ МЫ МОЖЕМ
ОПРЕДЕЛИТЬ ВСЮ КОНСТРУКЦИЮ И ВЕСЬ ЕГО
МАТЕРИАЛЬНЫЙ ОБЛИК, ЧТО МЫ И ДЕЛАЕМ,
КОГДА НАМЕЧАЕМ И ВЫЧЕРЧИВАЕМ УГЛЫ И
ЛИНИИ, ОПРЕДЕЛЯЯ ИХ НАПРАВЛЕНИЕ И СВЯЗЬ.
ЕСЛИ ЭТО ТАК, ТО БАЗОВЫЙ ПЛАН ЕСТЬ НЕКОЕ
ВЫПОЛНЕННОЕ УЧЁНЫМ УМОМ ОПРЕДЕЛЁННОЕ
И ПОСТОЯННОЕ ПРЕДПИСАНИЕ, ЗАДУМАННОЕ
РАЗУМОМ И ОБРАЗОВАННОЕ
УГЛАМИ И ЛИНИЯМИ.

Джон Ди

ИЗДАТЕЛЬСТВО
КНИЖНОГО МАГАЗИНА
«ЦИОЛКОВСКИЙ»