

Искусство памяти

Джордано Бруно

Аннотация: Впервые осуществленный перевод на русский с латинского языка представляет первую часть трактата Джордано Бруно «Искусство памяти» («Ars memoriae», 1582 г.) и часть этого же трактата, посвященную предметам. Перу Бруно принадлежат четыре трактата об искусстве памяти, написанных на латинском языке и являющихся его ранними работами: «О тенях идей» («De umbris idearum»), «Искусство памяти», «Песнь Цирцеи» («Cantus Circaeus») и «Искусство припоминания» («Ars Reminiscendi»). Первые три работы были написаны в 1582 г., последняя – в 1583 г. Все эти работы относятся к так называемым "герметическим" сочинениям (от имени бога Гермеса Трисмегиста ("Трижды величайшего"), считающегося основателем традиции данных текстов). В трактате поднимаются такие фундаментальные проблемы, как проблема припоминания, проблема памяти как таковой, проблема субъекта памяти и припоминания, проблемы создания эффективной мнемонической техники, и т.п.

Ключевые слова: искусство памяти, память, сознание, мнемоника, о тенях идей, субъект, предмет, познание, идеи

Перевод с лат., комментарии и вступительная статья: *Титлин Л.И.*,
Институт философии РАН, titlus@gmail.com

Перевод выполнен по изданию: Jordanus Bruno Nalanus. De umbris idearum. Editio nova. Curavit Salvator Tugini. Berolini, 1868. Apud E.S. Mittlerum & filium, bibliopolas curiae regalis.

О трактате Джордано Бруно «Искусство памяти»

Впервые осуществленный перевод на русский с латинского языка представляет первую часть трактата Джордано Бруно «Искусство памяти» («Ars memoriae», 1582 г.) и часть этого же трактата, посвященную предметам искусства.

Джордано Бруно (Giordano Bruno; имя при рождении Филиппо Бруно, по прозвищу Ноланец, данному по месту рождения в г. Нола близ Неаполя) – знаменитый философ эпохи Возрождения (1548 – 17 февраля 1600), сожженный по приговору инквизиции в Риме на Площади цветов.

Трактат относится к корпусу его герметических сочинений. В узком смысле к «герметическому корпусу» относятся религиозно–философские трактаты, написанные в III в. на древнегреческом языке и приписываемые древнему мудрецу Гермесу Трисмегисту, или Трижды Величайшему. В широком смысле – это корпус мистических трактатов, к написанию которых приложил руку также и Бруно. К герметическим сочинениям Бруно, помимо «Искусства памяти», относятся также трактаты «О тенях

идей» («De umbris idearum», Париж, 1582), в котором речь идет о проявлении божественных идей в мире и который переведен нами опубликован в этом журнале¹; «Песнь Цирцеи» (Cantus Circaeus; 1582) – о магическом преобразовании мира Цирцеей; «Искусство запоминания», или «Искусство припоминания»

(Ars reminiscendi; 1583); «Изъяснение тридцати печатей» (Explicatio triginta sigillorum; 1583) – об искусстве запоминания при помощи особых символов; «Печать печатей» (Sigillus sigillozum; 1583); «Светильник тридцати статуй» (Lampas triginta statuarum; 1586), переведенный А. Х. Горфункелем²; «О естественной магии» (De magia naturali; Прага, 1588); кроме того, сюда относится трактат «Великий ключ», который Бруно неоднократно упоминает в своих сочинениях, в частности, в трактате «О тенях идей» и в «Искусстве памяти». Он либо не сохранился, либо никогда не существовал. Некоторые исследователи (в частности, А. Россиус) считают, что он принадлежал Раймонду Луллию. Большинство из этих трактатов никогда не переводилось не только на русский язык, но даже и на английский.

Герметический корпус Бруно остается до сих пор практически не изученным современной наукой. Из известных нам трудов, посвященных данной проблеме мы можем назвать разве что произведения Ф. Йейтс³, переведенные на русский язык в изданиях: Искусство памяти. Перевел Е. Малышкин. СПб.: Университетская книга, 1997; Йейтс Фрэнсис. Джордано Бруно и герметическая традиция. Перевод Г. Дашевского. М.: Новое литературное обозрение, 2000, а также книги М. Каррутерс, например: Carruthers M. The Book of Memory (first ed.). Cambridge University Press, 1990. Трактаты «О тенях идей» и «Искусство памяти» переводились на английский язык С. Госnellом⁴, однако его перевод вряд ли пригоден для научного использования по причине его неясности, поэтому мы предлагаем обращаться к оригинальному латинскому тексту.

Под искусством памяти понимается совокупность мнемонических принципов и методов, используемых для организации впечатлений памяти, улучшения припоминания и помощи в сочетании и «изобретении» идей. Оно представляет собой «искусство» в аристотелевском смысле, т. е. метод или набор принципов, который приносит порядок и дисциплину в естественные действия людей. Метод существовал уже начиная с середины I тыс. до н. э. и обычно ассоциировался с обучением риторике или логике, но варианты этого искусства использовались и в других контекстах, особенно религиозных и магических.

Методы, обычно используемые в искусстве памяти, включают в себя ассоциацию эмоционально ярких изображений памяти с визуализированными местами (loci), объединение групп изображений, ассоциацию изображений со схематической

¹ Бруно Джордано. О тенях идей. Пер. с лат., предисловие и комментарии Л. И. Титлина // Vox. Философский журнал. 2016. № 21. ISSN 2077-6608. (РИНЦ). URL: <http://vox-journal.org/html/issues/347/376> (дата обращения 26.09.2017).

² Бруно Дж. Трактат Джордано Бруно "Светильник тридцати статуй" \ пер. Горфункеля А.Х. - Философские науки, 1976, № 3.

³ Yates F. Giordano Bruno and the hermetic tradition. Chicago-London: The University of Chicago Press, 1964; Yates F. The Art of Memory. L.: Routledge and Kegan Paul, 1966.

⁴ Yates F. Giordano Bruno and the hermetic tradition. Chicago-London: The University of Chicago Press, 1964; Yates F. The Art of Memory. L.: Routledge and Kegan Paul, 1966.

графикой или отметками (*nota*) и объединение текста с изображениями. Эти методы часто использовались в сочетании с созерцанием или изучением архитектуры, книг, скульптуры и живописи, которые рассматривались как экстернализация изображений внутренней памяти.

К принципам искусства памяти относятся визуализация и пространственная ориентация, упорядоченность, ограниченность запомиаемого набора, ассоциативность, или привязка и, наконец, повторение.

Самым важным принципом искусства является доминирование визуального смысла в сочетании с ориентацией «видимых» объектов в пространстве (метод мест, или *loci*). Как сообщает легенда (которую передает Цицерон в своем сочинении «Об ораторе»), этот метод пошел от греческого поэта Симонида Кеосского (ок. 556-468 до н.э.), который, после того, как обрушилась кровля в доме во время пира, смог запомнить всех присутствующих, соотнеся каждого с местом, где тот сидел. Симонид пришел к выводу, что «...те, которые [собираются] тренировать эту часть врожденной способности, должны выбрать места и то, что хотели бы держать в памяти, должны изобразить в душе, а также расположить в этих местах, чтобы было так, что порядок мест сохранял порядок вещей, а вещь обозначала сами изображения вещей, а также чтобы мы пользовались местами как воском, а изображениями как буквами»⁵.

Вторым принципом является упорядоченность. Позиционирование изображений в виртуальном пространстве приводит к порядку, более того, к порядку, к которому мы естественно привыкли, который вытекает из чувственного восприятия, используемого нами, чтобы ориентироваться в мире. Этот факт, возможно, проливает свет на связь между искусственной и естественной памятью, которые четко различались не только в древности, но и в рассматриваемом трактате Бруно.

Третий принцип – это ограниченность запомиаемого набора элементов. Многие работы, посвященные искусству памяти, подчеркивают важность краткости (*brevitas*) и разделения (*divisio*), или разложения длинной серии на более управляемые множества. Бруно советует так формировать изображения или группы изображений, чтобы их можно было охватить одним взглядом, и обсуждает проблемы запоминания длинных пассажей. Длинный текст всегда должен быть разбит на короткие сегменты, пронумерован, а затем уже запомнен. Этот принцип известен в современной терминологии как фрагментация.

Четвертый принцип – это ассоциативность, или привязка элементов. Считается, что ассоциация имеет решающее значение для практики искусства памяти. Тем не менее, очевидно, что ассоциации в памяти являются своеобразными, следовательно, то, что работает для одного, не будет автоматически работать для всех людей. По этой причине ассоциативные значения, заданные для изображений в текстах искусства памяти (в частности, приводимые Бруно в «Искусстве памяти»), обычно рассматриваются как примеры и не предназначены быть универсальными и нормативными.

⁵ *Cicero. De oratore.* URL: <http://www.thelatinlibrary.com/cicero/oratore2.shtml#86> II, LXXXVI, 354. - Дата обращения 26.09.2017. Пер. с лат. наш.

Последним, но не по важности, является принцип повторения, так как известная роль повторения в общем процессе запоминания, конечно, играет роль в более сложных методах искусства памяти.

В данном трактате Бруно противопоставляет свою философию «вульгарной», или «общепринятой» (*vulgaris*), под которой понимает, по-видимому, господствовавший в Средние века вариант аристотелизма, проводившего четкое различие между материей и формой. В свою очередь Бруно, скорее, ближе к платонизму, что хорошо видно по трактату «О тенях идей».

В приводимом отрывке из «Искусства памяти» Бруно сначала (в I части) исследует понятие искусства, понимаемое как творческий первопринцип и первопричина творимого мира, принципиально отличный от природы, понимаемой как царство материального, а затем, во II части, рассматривает предметы искусства памяти, которые являются вместилищами хранимых в памяти образов-отпечатков. В трактате поднимаются такие фундаментальные проблемы, как проблема припоминания, проблема памяти как таковой, проблемы создания эффективной мнемонической техники, и т.п.

Титлин Л.И.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

I.

Мы тогда полагаем, что искусство обитает под тенью идей, когда оно онемевшую природу побуждает предшествованием, или направляет и выпрямляет ее, непостоянную и отклоняющуюся, или укрепляет и поддерживает угасшую и изнуренную, или исправляет ошибающуюся, или следует за совершенной и подражает деятельной.

II.

Существует ведь такого рода искусство вещей (вроде дискурсивной архитектуры), которые необходимо проследить, и некая привычка рассуждающей души, [исходящая] от того, что есть начало жизни мира; и [это начало] распространяет себя до начала жизни всех и каждого, оно не основывается на какой-либо из собственных сил, словно на ветви, и не возникает из некой особенной способности, но возделывает сам ствол всего, а именно – саму сущность всей души. Это [начало], как считается, называется не [по имени] вещи, ведь если оно состоит в способности запоминания, то каким образом оно возникает из интеллекта? а если оно возникает в интеллекте, то каким образом передается памяти, чувству и стремлению?

В свою очередь, через него мы направляемся и отправляемся к познанию, обсуждению, запоминанию, представлению, устремлению и всякий раз, когда захотим, к чувствованию.

III.

Но в самом деле то, посредством чего душа приводится вообще ко всем и к каждой способности, как оно существует и каким образом, не достаточно ясно. Спрашивается ведь, что такое то, посредством чего душа принимает на себя искусство? Благодаря какому искусству душа принимает искусство? Разве не искусством следует называть то, благодаря чему мастерица мать-природа от частых дел стремится себя возвращать безучастной?

IV.

Нельзя ли сказать, что впереди всех искусств выступает искусство, которое я бы назвал инструментальным, так как большинство мастеров пользуется инструментом, но их искусство, однако, не инструмент, но снабжено инструментом? Нельзя ли назвать искусством то, что может создавать инструмент искусств? Чем же оно будет, если оно не является искусством? Если бы этим [самым инструментам] не предшествовал бы [иной] инструмент, посредством чего следовало бы создавать что-то другое: покажи мне основание искусства, которое должно было предшествовать искусству? В чем ведь, как не в предмете, предшествовало инструментальное искусство действующего? Вне всякого сомнения, в том физическом, что предшествовало. Это [физическое] оформлено в поддерживаемое неким положением внутреннего обозначения первого инструмента. Потому что, если, как это делают общепринятым образом [люди] философствующие, его называть сущностью по внешней форме вещи, то мы отказываемся [от такого понимания], ибо привычно полагать основание искусственных вещей во внешней форме, и тогда искусство никогда не будет распространяться внутрь материи; но это далеко от нашего замысла, так как это нельзя постичь.

V.

Если это так, как видно лучше философствующим, тогда то, что в первую очередь является искусством, должно быть названо ничем иным, как врожденной способностью природы к разуму (*ratio*), потому что семенами первоначал, обладающими силой, посредством которой они могут притягиваться внешними объектами, как различными соблазнами, и освещаются действующим интеллектом, как излучающим солнцем, и принимают воздействие вечных идей, как опосредующим соединением звезд, в то время как Наилучшее Наибольшее, оплодотворяющее все к действительности и собственной цели, то, что должно быть понято, устраивает сообразно силам [каждого]. Из этого ясно, что не случайно мы искусную природу хотим называть источником и субстанцией всех искусств.

VI.

Итак, рассмотри замысел (*intentio*), которым мы могли бы выразить, что искусство в чем-то превосходит природу, а в другом оно же ею превосходится. Это ведь почти невозможно, ибо природа повсюду, как можно заметить, обнаруживает в делах отдаленных, как и в близких, более глубокие резоны (*rationes*). Говорят, что она сама беспрерывно продолжает в том же виде сущностную форму, которую не может

продлить сообразно числу, в том, на что способность искусства не распространяется. В самом деле, внешняя форма и фигура создателя «Великого ключа»⁶ благодаря искусству скрепляется твердым камнем или алмазом. Равным образом условия, действия, имя памяти и познавательной [способности] скрепляются тем, что должно быть сохранено в объектах; их природа все же не могла бы удержать, поскольку желудок колеблющейся материи своевременно все переваривает.

VII.

Но откуда, говорю, эта способность у искусства? Оттуда, разумеется, где процветает врожденная способность. Чья врожденная способность находится ближе всего? Человека! Действительно, откуда в начале произошел человек со всеми своими способностями? Конечно, от рождающей природы. Следовательно, если ты будешь исследовать вещь от основания и захочешь извлечь с корнем то дерево, которое необходимо пересадить, то склонись к возделыванию природы и исследованию. Это ты, конечно, можешь совершить, если направишь душу к восклицаемому и кричащему началу, более глубоко нас просвещающему. Природа есть то, что формирует тела для душ. Природа доставляет душам подобающие инструменты (откуда, как считается, пифагорейцы и гении-маги по форме тела вывели жизнь и вид души). Сама природа (если от нее не отворачиваться) будет тебе помогать во всем: ведь всеобщая природа не подвергается ограничению, а поэтому она может быть менее услужливой для нас; всем ведь росткам посылает дождь Юпитер, и над всеми растениями восходит щедрый Аполлон. Но не все впитывают от высших одинаковую жизнь, так как не все одинаково к ним обращаются, что явно видно в нас, отклоняющихся от общения с ними.

VIII.

Итак, хотя природа⁷ превосходит все возможное, то или до природного, или в природном, или через природное так старайся постигнуть, что действие проистекает от всего природного, чтобы ты не был в неведении, что природа действует через него же. И общепринятая (*vulgaris*) философия должна различать сколь угодно большое действующее произвольное от природного: ведь я не могу их смешивать. Я хочу, чтобы мне по праву было дозволено такое различие: как различается инструмент деятеля от самого деятеля, так средство различается от упорядочивающего и рука от приводящего в движение.

IX.

Поэтому пойми, что мы меньше всего связаны общей философией, хотя она и закрепила имя природы за материей и формой. И так как она познала действующий

⁶ Относительно «Великого ключа» практически нет никакой информации, кроме постоянных упоминаний о нем в герметических сочинениях Бруно. А. Россиус полагает, что трактат принадлежал Р. Луллию. Однако, до нашего времени он не сохранился и существует вероятность, что его вовсе никогда не существовало. Некоторые издатели под именем «Великого ключа» издают подборку герметических сочинений Д. Бруно. См.: Giordano Bruno. Il primo libro della Clavis Magna. A cura di: Claudio D'Antonio. URL: <https://www.direnze.it/it/prodotto/primo-libro-clavis-magna/> (дата обращения 24.11.2017).»

⁷ Под природой понимается все, что отличается от искусства (прим. автора).

внутренний принцип, то он был бы или общим для всего, или подлежащим (*suppositum*) для одного или средоточием другого. Поэтому мы охотнее слушаем говорящих невежд, когда сравнивается природа этого человека с природой того человека; ведь природу дозволено понимать не как всеобщее – логическое, или по его подобию, но как физическое, которое есть то во всех, то сосредоточено в единичном.

X.

Это то, что посредством чувственного возвращает прошедшее и отсутствующее в присутствующее и видимое; отсюда – чувственное возвращается через скульптуру и изображение, оттуда – текущие словно в ничто слова возвращаются через запись в нечто устойчивое и закрепленное. Сверх того и замыслы, и молчаливые намерения, непосредственно сообщаемые, передаются на расстоянии во все места и времена.

XI.

То, что возвели в привычку называть когда хотят или судьбой, необходимостью или благом, демиургом или душой мира, природой продвигается через движение и время от несовершенного к совершенному, и это движение должно сообщаться низшим, ибо во всем и в каждом является одним и тем же принципом. Поэтому и говорится, что искусство совершает движение в той же последовательности, которая движет рукой. Поэтому и говорят (и это относится к общему представлению нашего замысла), что ранняя древность писала ножами на коре деревьев, за нею шел век, пишущий на камнях, выдолбленных резцом, а за ним следовал папирус, исписанный чернилами каракатиц, затем кожицы пергамента, смоченные искусно сделанными чернилами, еще позднее – бумага, и губка, и буквы, которые должны быть оттиснуты прессом, что, безусловно, наиболее подходит для всеобщего использования. От ножей, говорю, перешли, в конце концов, к палочкам для письма, от палочек к пемзам, от пемз к тростниковым стеблям, от стеблей к перьям, от перьев к литым буквам. Так же обстоит дело и с тем, что, как кажется, относится к внутренней записи: в то время как с древности человеческие занятия получили начало или от мелодического Симонида⁸, или от других, которые постарались запечатлеть внешний вид вещей, которые необходимо запомнить во внутренней книге, с помощью соответствующих изображений на бумаге – с помощью записи, благодаря действиям воображения (*phantasia*) и размышления, пришедшими на смену писцу и каламу. Пусть те, которые смогли сравнить наши [труды] с тем, что оставили вышеупомянутые, рассудят, что и сколько мы добавили к их стараниям. Сейчас же подойдем к тому, что относится нашему делу.

XII.

В книге «Великого ключа» содержатся двенадцать предметов, которые могут быть усвоены: виды (*species*), формы (*formae*), подобию (*simulacra*), образы (*imagines*),

⁸ Симонид Кеосский (ок. 556-468 до н.э.), древнегреческий поэт, как считается, создатель искусства памяти. Согласно легенде, он, после того, как обрушилась кровля в доме во время пира, смог запомнить всех присутствующих, соотнеся каждого с местом, где тот сидел.

представления (*spectra*), копии (*exemplaria*), указатели (*indicia*), знаки (*signa*), клейма (*notae*), отпечатки (*characteres*) и печати (*sigilli*). Некоторые из них относятся к воспринимаемому глазом (фигурально называемые или природой, или искусством); к их роду относятся внешняя форма, образ, копия, которые изображаются благодаря их прорисовке и другим изобразительным искусствам, подражательницам великой матери [природе]. Другие относятся к внутреннему чувству, в котором увеличиваются, продлеваются и умножаются в размере, длительности и числе, как, например, те, которые должны быть изучены [и] являют себя способности воображения. Третьи — это те, которые пребывают в той же маленькой части подобия: поскольку они копируют форму того же рода и субстанцию того же вида. Иным же недостает самой сути предложения, как очевидно во всем, в чем софист просит милостыню у реального, а искусство, универсальная подражательница, у природы. Четвертые, в самом деле, кажутся столь присущими искусству, что не уступают природному во всех отношениях; таковы знаки (*signae*), колеса (*rotae*)⁹ отпечатки и печати, пусть даже кажется, что лишь в них [искусство] может действовать помимо природы, сверх природы и, если бы дело того требовало, то и против природы.

XIII.

[Искусство памяти] служит средством этому там, где не может возвращать фигуры и образы, когда по роду они не являются воображаемыми или формируемыми в фигуру; ведь они лишены тех привходящих свойств, которые обыкновенно воздействовали на двери чувств, лишены различия и расположения частей, без предшествования которых не происходит действие изображения. Их род, с одной стороны, начинается с того, что существует в качестве средства (*se habentia medio modo*): [а] именно с того, что некоторым образом сообщают и сообщаются, — к ним принадлежат указатели. Мы указываем ведь не только на изображаемое, воображаемое и копируемое (копии, образы и изображения), но также на то, что оттискивается печатями, клеймами и отпечатками. Потому не случайно в этом перечне указатели помещены в срединное место.

XIV.

Итак, Меркурия представляет вид, форма, подобие, копия и представление; субстанцию, сущность, благость, справедливость и мудрость Меркурия представляют клейма, отпечатки и печати. Все вместе они поистине делают присутствующими и Меркурия, и все, что получает имя от Меркурия, они и названы указателями в собственном смысле слова. Под этим как бы общим стволем образа и клейма мы указываем и представляем их оба (образ и клеймо. — *Л.Т.*), как в указательных местоимениях, всякий раз, когда называем одно изображением, другое знаком, третье клеймом, а четвертое подобием Меркурия и добродетели.

⁹ В издании Тугини можно видеть эти колеса, содержащие ряды различных букв и дополнительных знаков латинского, греческого и древнееврейского алфавитов. Буквы соответствуют мифологическим и реальным персоналиям, а также словам латинского языка, которые соотносятся с другим перечнем латинских слов. Мы предполагаем, что колеса можно вращать, меняя это соотношение.

XV.

Рассмотрев это, запомни, что другие посредники в использовании этого искусства не могут достичь своей цели [иначе,] как будучи чувственными, оформленными, фигурными, сосредоточенными во времени и месте: как, происходит, например, и во всех других мастерских делах души (об этом было сказано в первом томе «Великого ключа»). Меньше всего, однако, постигается то, что используется всеми как образами, если многое из того, о чем нужно было бы помнить, не является ни изображаемым, ни воспроизводимым, ни могущим быть чем-либо подобным. К этому роду относятся термины (*termini*), сущности употребления (*usia*), ипостась (*hypostasis*), ум (*mens*) и прочее того же рода. Они существуют как обозначаемые знаками и изображаемые образами. И вместе с тем это нельзя упускать из виду, потому что образы связаны со знаками не менее, чем знаки с образами.

XVI.

Из-за недостатка соединения происходит та нетвердость, из-за которой у пользующихся искусством часто не возникает вложенный образ¹⁰; однако сам предмет не из этого источника, это, кажется, исследовали наши предшественники. [Источник] же, если его все же обнаруживают, – то, что сокрушает чувство больше, чем слишком яркий свет, чем слишком густая тьма, великое изобилие, рассеивающее различие и другое того же рода, которые имеют обыкновение случаться в тех местах, где обычно и появлялись. Поэтому те, кто философствует общепринятым образом подобны побитым собакам, кусающим камень или палку, однако винят не виновника этой опасности¹¹, а другого. Хотя нам дано найти и постичь эту опасность, и мы более не нуждаемся в материальных местах (проверенных внешними чувствами), мы закрепили порядок не по порядку мест, которые необходимо запомнить, а [напротив], основываясь на чистом архитекторе воображения, закрепили порядок мест по порядку вещей, которые необходимо запомнить. Потому мы ожидаем, что [ты] последовал за нами так, чтобы все, что рассмотрели, узнали и упорядочили об этом деле его более древние [авторы], (поскольку в их писаниях было объяснено то, что до нас дошло,) не было бы соответствующей частью нашего открытия, которое есть открытие, преисполненное сверх меры, которому соответствует [только] книга «Великий ключ». Но все же обратимся к достоинству его рассмотрения.

XVII.

Говорят, что рассмотрение природного соразмерно рассуждению о курносом, которое не исследует по отдельности ни форму, ни материю (которая обозначается именем природы), но оформленную материю и материальную форму, приложенную к материи, которыми производится то, что в собственном смысле именуется природным. Это есть та связь, и если разорвать, то совершенно не получится никакого произведения изобразительного искусства, которое могла бы сотворить природа: намного менее способно искусство, которое является ее служанкой, если не трудно

¹⁰ *Collocata species*, - видимо, имеется в виду твердый отпечаток в памяти.

¹¹ Т.е. камень или палку.

увидеть во сне, что ниже ничего есть нечто меньшее. Искусство ведь не только подчиняет как первый предмет саму природу, но и как ближайший предмет само природное. Итак, как любое искусство в качестве принципа своего рассмотрения требует рассмотрения материи, подобающей для своих творений и соразмерной формы образа (если общая цель всего зиждится в некоем предмете, создающем новую форму), так и это искусство, у которого то же основание, что и у рода способности изображения и превосходного способа копирования, соотносится со своими же обоими открытыми видами. Есть ведь внутреннее изображение. Оно всякий раз производит образы вещей и дел, которые нужно запомнить. Есть также внутренняя запись, которая упорядочивает и предписывает знаки, отметки и клейма размышлений и слов: потому что они в изображаемом субъективируются. Я думаю, что говорящие в общем называют упорядоченные формы образами как для запоминания вещей, так и для удержания слов.

XVIII.

Рисунок (*pictura*) имеет (если уж пользоваться подобающими терминами этого искусства) первый предмет (*subjectum*), например, стену, камень и тому подобное. Имеет ближайший предмет, например, сам цвет; и имеет сообразно форме сами цветовые начертания. Написание также имеет первый предмет – бумагу словно место, имеет ближайший предмет – киноварь, и имеет сообразно форме сами очертания особенных признаков (*characteres*). Так и это искусство допускает объективно двойственный предмет: во-первых, очевидно, то, что есть место, и во-вторых, то, что есть приложенное, или прибавленное (*adjectum*). [Это искусство] также потенциально допускает двойной предмет, что-то вроде памяти и воображения вместо одного, и что-то вроде вида воображаемого или познаваемого вместо другого, и допускает сообразно форме интенсивность (*intentio*) и сочетание видов, существующих в одном предмете, по отношению к видам, существующим в другом предмете. Так же как изображение и запись приспособляют орудия, которыми они оформляют свою материю, так и этому искусству достаточно инструментов для своего оформления в фигуру.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

Итак, тройственное рассмотрение этого искусства должно предшествовать практике: первое – то, которое наблюдает, что должно быть предметом; второе, которое учит, какие и какого рода формы должны быть устроены; третье, которое учит устраивать тот опосредующий инструмент, которым искуснее действует душа. Обо всех них наиболее верно сказано в первом [томе] «Великого ключа». Для целей, однако, этой книги [Великий ключ] является, пожалуй, сам по себе полным и совершенным (ведь не всегда удобно подчиненному учению сообщать начала исследующего искусства, поскольку ведь начала благодаря некоторым различиям собираются в некий вид [и] изменяются в первую часть подчиненной науки). Приведем три порядка для этих трех канонов: первый относительно материи или предмета, второй относительно формы или прибавления, третий относительно инструмента,

который демонстрирует добродетель производящего начала, потому что на то же обращены причины, производящий род и инструмент.

О ПРЕДМЕТАХ

I.

Итак, во-первых, предмет – это растяжение посредством мастерства, или углубление (*sinus*), устроенное в способности воображения, состоящее из разнообразных хранилищ, которые проникли из окон души, определенное различными частями, воспринимающее и удерживающее все увиденное, а также услышанное в порядке как душа пожелает. Это определение рассматривает общий предмет общих форм, [исходя] из общего искусства, которое было передано нам с древних времен. Также первый предмет из принципов «Великого ключа» есть хаос воображения, трактуемый так: способность познания, сообщая весам (*trutina*) увиденное и услышанное, может проявляться в таком порядке и изображении, чтобы своими первыми членами и последними частями наилучшим образом могла бы сама неизменно представлять воспринятое ушами или глазами, словно устремляясь к образу нового дерева, или животного, или мира. Кажется, что такой хаос представляет собой не что иное, как облако, погоняемое внешними ветрами, которое сообразно различию и причинам может охватывать все бесконечные фигуры видов. Насколько действительно этот предмет окажется благоприятным, даже превосходным, может быть решено скорее благодаря самому опыту, чем благодаря какой-либо другой силе. Однако все же кто из «Великого ключа» сможет разузнуть, пусть разузняет; ведь не всем дано достичь этого Коринфа. Теперь же вновь обратимся к предмету, первоначально определенному.

II.

Известно также, что первый предмет [состоит из] материальных частей, и до такой степени материальных, что они не ускользают от зрительной способности, поскольку сама же способность воображения благодаря собственному порядку могла бы [их] созерцать, или пользоваться ими самими как частями и началами, упорядочивать в невероятное и упорядочивать новые бесчисленные превращения, внимательно рассматривая это упорядоченное, словно закрепленное на круге. И потому в их общность¹² не допускаются не столь материальные предметы, о чем [сказано] в истинном искусстве искусств и [истинной] способности способностей.

III.

В их устройстве необходимо сохранять соотношение между величию и малостью, сопоставляя его с размером человека, а также [его способностью] видеть; между вниманием и расслаблением, сопоставляя такое соотношение с границами чувств; между прошлым и будущим, сопоставляя его с настоящим действием; между избытком и недостатком частей, сопоставляя его с целостностью всей представляемой

¹² Т.е. в общность материальных предметов.

вещи; между удаленностью и близостью, сопоставляя его с соразмерностью движения; между границей с которой [что-либо начинается] и границей у которой [что-либо заканчивается], сопоставляя его с естественным воздействием того, что движется.

IV.

Из этих предметов один является наиболее общим, потому что может расширяться до такой степени, какое может воспринять вместилище воображения, которое сколь угодно [много] может добавить к количеству данного круга, [но которое] не может сколь угодно его уменьшать. Другой является общим и состоит из груды обзриваемых мировых частей; третий – менее общий, поскольку, если угодно, является политическим; четвертый – собственный, если можно так сказать, икономический; пятый – более собственный, четырех- или пятичастный; шестой – наиболее частный, неделимый, неделимый, говорю, не просто, но в этом смысле (в материальном. – *Л.Т.*). Из всех этих способов первый по своим внутренним свойствам исключается из употребления в настоящем искусстве; ведь мы знаем, каким образом можно ввести бесконечное в единый чертог [памяти] и его в нем приумножить.

V.

Также случается, что эти [предметы] встречаются в употреблении двояким образом: как одушевленные и как неодушевленные. Они являются одушевленными, когда они субстанциальны и покажутся явными и ясными тем, кому они причастны, двигаясь именно благодаря приходу форм; они – неодушевленны, когда обнаруживаются как пустые и бессодержательные. Итак, остерегись испытать на себе то общеизвестное [изречение]: “пустое пустому”; напрасно ведь будешь надеяться на успех в этом искусстве, [применяя пустые предметы], потому что говорят: “стены возопиют, камни заголосят”.

VI.

Соедини общее с общим, менее общее с менее общим, особенное с особенным, более особенное и наиболее особенное с более особенным и наиболее особенным. Здесь ты имеешь место для обдумывания, потому что не только сможешь полностью избавиться от страха забвения, но сможешь себя сделать более подготовленным к лучшему использованию изображений и записи и уверенным в упорядочивании и открытии метода методов. Это рассмотрено особым образом в началах первого [тома] «Великого ключа».

VII.

Все природное может принимать или физическую, или искусственную форму. Оно может быть соразмерно изображаемым формам по количеству, в нем ты сможешь запомнить то, о чем вопиет природа, [а именно,] что она имеет предписанный предел наибольшего и наименьшего в видах, и что ей как подчиненной превосходящему закону не дозволено принимать форму материи, какого бы размера та ни была. Рассмотренное выше измерение должно быть соотнесено с древними, и оно со своей

стороны должно учитывать те формы или то приложенное, что чаще всего бывает соединено с предметами. Пусть они не будут более обычно видимого, потому что своим напором могут нанести вред, пусть не будут и менее обычного, ниже собственных границ, поскольку внутреннему глазу, на который нужно воздействовать, они стали бы менее или наименее пригодны. Сохрани это в виде энграммы¹³, как сохраняется во внешней записи [но,] я повторяю, что предметы [должны] быть приложены к предметам не так, чтобы ты не мог различать их индивидуальные пределы и несходства, и чтобы они не примешивали собственный образ другому, и не мешали бы толковать себя, и не препятствовали бы [толковать] другое. Подобно тому, как буквы, наложенные поверх букв и печати поверх печатей или взаимоуничтожают себя, или, несомненно, смешиваются: так же ты сможешь узнать, что столкнулся с неподходящим смешением, когда предметы, более того, повторяю, связанные и соединенные, или прилегают [друг к другу], или являются смежными и не разделены никаким соответствующим промежутком.

VIII.

Так, необходимо брать предметы, чтобы они имели каждый со своей стороны отличный внешний вид по разности очертаний и по определенным срединным [измерениям], долготам, высотам и широтам. Ведь любое достоинство естественно присутствующего и возбуждающего сначала внешнее, а затем внутреннее зрение, находится не столько в цветах и в их источнике – свете, сколько в различиях очертаний, [и] из этого начала, находящегося перед взором видимого и ясно видимого, необходимо приблизиться к тому, что иным кажется удивительным. Потому что если из-за основания предмета он не вещал бы сам, то помогающее ему (как мы замечаем) размышление возбуждало бы [чувства] или через добавление внешнего, или через добавление собственного, хотя каждое из них [внешнее и собственное] могло бы достичь материи через соответствующие формы. Меркурий возникает путем извлечения из камня, путем прибавления [материи] дерева строится корабль, путем оттискивания и разъединения на воске возникает изображение, благодаря вычерчиванию линий возникает фигура, благодаря брожению из вина возникает уксус; таким же образом одно благодаря смешению, другое благодаря разделению, третье благодаря соединению, четвертое – ослаблению, пятое благодаря последовательности и длительности – [все] устремляется к изменению форм и природе универсально изменчивой вещи.

IX.

Не следует также упускать из виду то, что предметы необходимо соответствующим образом наблюдать взором внутреннего размышления для [передачи] внешнему взору. Подобно тому, как чувственное, приближенное к [органу]

¹³ Греч. ἐνγράμμα, от ἐν-γράφω – записывать внутри, буквально означает внутренняя запись. Этим термином в древности пользовались для обозначения восковой дощечки, на которую наносились знаки, для того, чтобы не забыть обозначаемую ими информацию. См.: *Берснев П.* Мозг и религиозный опыт. URL: http://absolutology.org.ru/brain_myst.htm (дата обращения 03.12.2017). В современной биологии энграммой называют след памяти на протоплазме организма. Термин введен Р. Симоном в нач. XX в.

чувств, не воспринимается, так и чувственное, удаленное от [органа] чувств, не воспринимается [еще] более, – подобно книге, которую нельзя прочесть, если она расположена слишком далеко от глаз или слишком близко к глазам, так же [происходит] и в представленном взору внутреннем размышлении, которое подобает направлять так, чтобы можно было представить и вообразить объект, расположенный на среднем удалении от направленной силы. Не меньше всем надо остерегаться того, чтобы верить, будто можно запомнить предмет лучше, чем его запечатлеет природная память, которую может наблюдать зрение; случается ведь – из-за недостатка такого рассуждения, – что кто-то может полагать, что изображает предмет или рассматривает изображение, когда однако его [на самом деле] нет. Ведь одно – это изображать предмет, другое – писать в потемках, или под покровом.

X.

Относительно же того, что необходимо убрать, что производит соположенность предметов и препятствует их распределению и различению, можно решить, чтобы расположенное между двумя субъектами считалось бы уничтоженным и разрушенным. Напротив, там, где случается, что возникает чрезмерно сплошное и однообразное пространство, когда, сверх того, что довольно, его природа выделяет пригодные предметы, ты сможешь расположить предметы в порядке по их положению, один за другим, и воспринимать их отчетливо как несоположенные. Ведь что препятствует, чтобы более позднее воображение уходило отсюда от этих и приходило к тем в качестве нового, чтобы их изображать? В свою очередь это воображаемое, которое, как кажется, прибавляется к действительно существующему, не так легко можно удержать, как сформировать; до тех пор ведь нужно упражняться в размышлении над ним, пока оно не станет тебе столь привычно, что ничем не будут отличаться от более истинного. Этим будешь заниматься умеренно, если захочешь.

XI.

Действительно, экскурс о предметах может настолько способствовать успеху, насколько это в силах мастера. Разве ты не знаешь того, кто имел привычку дольше читать, быстрее, чем мог бы, думать, рассматривая буквы по отдельности, восстанавливая составные писания? Его, конечно, привычка к более совершенному, хотя и без намерения, приводила в движение, как [и] не имеющего такой привычки, размышление – иногда ясное и внутренне способное направлять и вести его сверх отдельных частей и элементов. Опытный кифаред благодаря привычке, благодаря лишь одной привычке к действию, совершенно не размышляя, играет на кифаре; другой же, даже владея тем же способом прикасаться [к кифаре], как и первый, будет [играть] более грубо, поскольку не имеет привычки. Он, больше нужного налегает на размышление. Достаточно широко известно, сколь велика может быть сила привычки; довольно очевидно, сколь легко вода может продолбить твердый мрамор и железо. Но разве это не открывает нам что-то большее относительно [нашего] дела? Мы не стали бы пренебрегать сказанным не потому, что оно не является [для нас] достаточно очевидным, но потому, что [оно] весьма ценно для дела, чтобы обращаться к этому

изложению. Равным образом те, кто занимается канонами древнего искусства, знают, что большинство вполне отделенных друг от друга предметов, одновременно одним только действием размышления оказывались пригодны для выражения не менее, чем чтение с листа, упорядоченное и точное. Это, вероятно, не столь очевидно всем неопытным, или тем, кто впервые себя готовит к [этому] делу, однако само дело доказывает обратное. Потому что если мы видим ежедневно, что через древнее искусство что-то проявляется, то что может быть [представлено] здесь? Здесь, повторяю, привычка устраняет самую малую задержку; больше, лучше, точнее для тебя здесь будут три или четыре круговорота Луны, чем там могли бы оказать помощь шесть обращений Солнца. Ведь мы обнаружили и путь соединения единичного с любыми предметами и те границы, которые надо соблюдать в целости, а также большее и более длительное, как очевидно из тайн «Великого ключа». Чего, сколько и каким образом смог добиться [автор «Великого ключа»], другие сами пусть увидят, [и] смогут рассудить, кто из нас прав.

ХII.

Итак, ты видишь, насколько предпочтительнее разнообразие по причине [его] отчетливой природы. Разнообразны части мира, разнообразны в частях мира виды, разнообразны в видах фигуры индивидуальных [вещей]: ведь ни одна оливка всецело не создана по подобию другой оливки, ни один человек всецело не подобен другому. Так благодаря различиям всё [прекрасно] устроено для [нашего] восприятия: единичное от единичного, и всё от всего своеобразного отличается благодаря различиям, словно границам. Итак, ты, оформляя себя, испытай отличность природы всех [вещей]: по способу пребывания, по величине, по форме, по фигуре, по внешности, по наружности, по пределу, по местоположению и по различиям, усваивай, сколько сможешь, в действии, претерпевании, щедрой раздаче, постижении, извлечении, добавлении, и другими способами, как мы сказали, в изменении. В свою очередь, все это называется сущим и единым; все, что не является единым, не является сущим; все это также, мы полагаем, является единым благодаря себе, потому что уникальным образом ограничивается собственным отличием. Для всех чувств однообразие производит отвращение, ведь все они не услаждаются только одним слишком частым и постоянным качеством, но и на небольшом [отрезке] времени воспринимают как совершенно один и тот же, поскольку он пребывает совершенно одним и тем же образом. Это менее всего ускользнуло от тех, кто, рассматривая самый быстрый во всей природе поток, посчитал, что невозможно [в одну и] ту же реку вступить дважды (или даже единожды).

ХIII.

По этой причине аффективность зависит от предметов. Аффективностью я называю активную способность воздействия, когда что-то наделяется некоторым побуждающим или настоятельным различием, и выделяется или благодаря внутренней природе, или по самому положению. Отсюда некоторые рассудили, что [необходимо] добавить к главнейшим предметам некоторые прилегающие предметы, чтобы

аффективность, которую они благодаря себе самим не производят, они могли бы допустить благодаря другим как добавление к себе врожденного (*insita*). Зачем? Насколько больше в аффективности [предметы] усиливаются и уменьшаются, настолько лучше и продолжительнее могут воздействовать на само воображение, входить во дворец памяти и возвращаться. Поэтому и [применяется] печь для обжига извести, соли, иглы, приправы; поэтому забывшие, куда у них сохраняется стремление вспомнить, припоминают, вновь суммируют, снова обретают, словно через само разнообразие, через сами перемены, или, как бы получше выразиться, через само разнообразие изменений могут надеяться привлечь дух памяти. Это хорошо и легче всего случается с теми, кто занимается этим [искусством], будучи наименее беспокойными в душе. В противном случае они приходят в настолько большое смятение, насколько [все] больше и больше усиливается это волнение. Насколько же добродетель относится к роду аффектов, и каким образом они должны вызваться, сохраняться и видоизменяться, достаточно ясно [и] более подробно рассматривается в книге «Великого ключа».

Литература

- Берснев П.* «Мозг и религиозный опыт». URL: http://absolutology.org.ru/brain_myst.htm (дата обращения 03.12.2017).
- Бруно Дж.* Трактат Джордано Бруно "Светильник тридцати статуй" / Пер. Горфункеля А.Х. Философские науки, 1976, № 3.
- Бруно Дж.* О тенях идей / Пер. с лат., предисловие и комментарии Л. И. Титлина // *Вох.* Философский журнал. 2016. № 21. URL: <http://vox-journal.org/html/issues/347/376> (дата обращения 26.09.2017).
- Йейтс Френсис.* Искусство памяти / Перевел Е. Малышкин. СПб.: Университетская книга, 1997.
- Йейтс Фрэнсис.* Джордано Бруно и герметическая традиция / Перевод Г. Дашевского. М.: Новое литературное обозрение, 2000.
- Новая философская энциклопедия: в 4 т. / Под ред. В.С. Степина и др. М.: Мысль, 2000 - 2001.
- Bruno Giordano.* De Umbris Idearum: On the Shadows of Ideas. 2013 / Translator Scott Gosnell. CreateSpace Independent Publishing Platform, 2013.
- Bruno Giordano.* Il primo libro della Clavis Magna. A cura di: Claudio D'Antonio. URL: <https://www.direnzo.it/it/prodotto/primo-libro-clavis-magna/> (дата обращения 24.11.2017).
- Bruno Jordanus Nalanus.* De umbris idearum / Editio nova. Curavit Salvator Tugini. Berolini: Apud E.S. Mittlerum & filium, bibliopolas curiae regalis, 1868.
- Carruthers M.* The Book of Memory. Cambridge University Press (first ed.), 1990.
- Cicero.* De oratore. URL: <http://www.thelatinlibrary.com/cicero/oratore2.shtml#86> (дата обращения 26.09.2017).
- Yates F.* Giordano Bruno and the hermetic tradition. Chicago-London: The University of Chicago Press, 1964.
- Yates F.* The Art of Memory. L.: Routledge and Kegan Paul, 1966.

References

Bersnev P. *Mozg i religiozni opyt*. [*Brain and Religious Experience*] URL: http://absolutology.org.ru/brain_myst.htm (accessed 03.12.2017). (in Russian)

Bruno G. *Traktat Dzhordano Bruno "Svetil'nik tridsati statui"*. [*Treatise of Giordano Bruno "The Lamp of Thirty Statues"*] In: Tr. A.Kh. Gorfunkel. *Filosofskie nauki*, 1976, № 3. (in Russian)

Bruno Giordano *De Umbris Idearum: On the Shadows of Ideas*. 2013 // Translated by Scott Gosnell. CreateSpace Independent Publishing Platform, 201.

Bruno Giordano. *Il primo libro della Clavis Magna*. A cura di: Claudio D'Antonio. URL: <https://www.direnzo.it/it/prodotto/primo-libro-clavis-magna/> (accessed 24.11.2017).

Bruno Giordano. *O tenyakh idei*. [*On the Shadows of Ideas*]. Trans. from Latin, the preface and comments by L.I. Titlin. In: *Vox. Filosofskii zhurnal*. 2016. № 21. URL: <http://vox-journal.org/html/issues/347/376> (accessed 24.11.2017) (in Russian)

Bruno Jordanus Nalanus. *De umbris idearum*. Editio nova. Curavit Salvator Tugini. Berolini: Apud E.S. Mittlerum & filium, bibliopolas curiae regalis, 1868.

Carruthers M. *The Book of Memory* (first ed.). Cambridge University Press, 1990.

Cicero. *De oratore*. URL: <http://www.thelatinlibrary.com/cicero/oratore2.shtml#86> (accessed 26.09.2017). (in Latin)

Novaya filosofskaya entsiklopediya [New Philosophical Encyclopedia]: in 4 Vls. / Ed. V. S. Stepin et other. M.: Mysl', 2000-2001. (in Russian)

Yates F. *Giordano Bruno and the hermetic tradition*. Chicago-London: The University of Chicago Press, 1964.

Yates F. *The Art of Memory*. L.: Routledge and Kegan Paul, 1966.