



Антон Викторович Нестеров
Колесо Фортуны. Репрезентация
человека и мира в английской
культуре начала Нового века

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=10751924

*Антон Нестеров. Колесо Фортуны. Репрезентация человека и мира в английской культуре начала Нового времени: Прогресс-Традиция; Москва; 2015
ISBN 978-5-89826-426-0*

Аннотация

Книга посвящена исследованию отношений английской живописи второй половины XVI – начала XVII в. и английской культуры как сложного целого. Восприятие культуры времен королевы Елизаветы I и короля Иакова IV требует внимания к самому духу времени, к идеям, что в ту пору «носились в воздухе» и составляли фон драм Шекспира и стихов Джона Донна, полотен Николаса Хилльярда и Джона Гувера. Чтобы понять искусство той эпохи, необходимо погрузиться в ее теологические искания, политические диспуты, придворные интриги, литературные предпочтения, алхимические эксперименты и астрологические практики.

Автор использует большой массив теологической, социальной информации, создающий контекст, в котором только и можно «увидеть эпоху», обнаружить глубинные смыслы в портретах, мозаиках, гравюрах и эмблемах.

Содержание

От автора	6
Колесо Фортуны[1]	7
Художники, поэты, звездознатцы...	32
Горноста́й и Феникс: портрет как инструмент политики	101
I. Риторика визуальности	101
II. «...нет нужды говорить, что птицы Феникс не существует в мире сем...»	115
Конец ознакомительного фрагмента.	123

Антон Нестеров

Колесо Фортуны. Репрезентация человека и мира в английской культуре начала Нового времени





© Антон Нестеров, 2015
© Антон Нестеров, Мария Волкова – «Колесо Фортуны»
© National Gallery of Art, Washington
© National Portrait Gallery, London
© The British Library Board
© Trustees of the British Museum
© Royal Collection Trust / HM Queen Elizabeth II
© V&A Images
© «Прогресс-Традиция», 2015

От автора

Сталкиваясь с произведениями, принадлежащими иным эпохам, мы поневоле видим их иначе, чем современники. Мы вооружены иным культурным опытом и смотрим сквозь иную оптику, так или иначе деформирующую детали.

Мы склонны забывать, что любой объект, вошедший в обиход культуры, со временем обрывает патиной интерпретаций, и необходимо усилие, чтобы увидеть его изначальный облик.

Восприятие культуры времен королевы Елизаветы I и короля Иакова IV требует внимания к самому духу времени, к идеям, что в ту пору «носились в воздухе» и составляли фон драм Шекспира и стихов Джона Донна, полотен Николаса Хилльярда и Джона Гувера. Чтобы понять искусство той эпохи, необходимо погрузиться в ее теологические искания, политические диспуты, алхимические эксперименты и астрологические практики. Только в таком широком контексте можно «увидеть» эпоху.

Структура предлагаемой книги отчасти подчинена этой задаче. В первых ее главах рассматриваются представления эпохи о роли случайности и Предопределения в жизни человека, о структуре мироздания, взаимоотношениях с судьбой; исследуются символические языки и коды, используемые для их описания.

Вслед за этим делается попытка взглянуть, как эти коды преломляются в живописи той эпохи, как портрет и гравюра оказываются связаны с борьбой идей, с политикой того времени. Это приводит к разговору о своеобразии социальных институтов эпохи – и две главы посвящены институту брака в елизаветинской и якобитской Англии и особенностях свадебных и супружеских портретов той поры.

По ходу написания книги выделилось несколько ключевых фигур, вокруг которых «сфокусировался» ряд актуальных для книги контекстов: сэр Генри Ли, Джон Донн, Уолтер Рэли – и в посвященных им главах автор считал возможным «персонифицировать» некоторые общие культурные проблематики.

Глава о художественном оформлении географических карт конца XVI–XVII вв. вновь возвращает читателя к общим представлениям того времени о мире, а две замыкающие главки-биографии проецируют всю затронутую в книге проблематику на конкретные судьбы, давая почувствовать общее в частном.

Спасибо тем, кто так или иначе, помог, чтобы эта книга состоялась, спасибо им за разговоры вокруг этих сюжетов, за проговорки каких-то мыслей, за очень разную помощь, за участие: Ирине Игоревне Ковалевой, Камале Мелик-Шахназаровой, Юрию Стефанову, William Tompson, Ларисе Ивановне Тананаевой, Виктору Максиму, Антону Долгополову и Славе Лутиковой, Вадиму Михайлову, Федору Романскому, Вите Мухановой, Ольге Левинской, Тамаре Казавчинской и Львёшке. Спасибо и многим другим – тем, кто на разных поворотах был рядом и помогал.

Колесо Фортуны¹

All is but Fortune...
*Shakespear. The Tempest.*²

Образованный дворянин XVI–XVII вв. жил в мире контрастов, где часто приходилось совершать стремительный переход от роскоши двора к грязи военного бивака, от комфортной жизни в поместье – к тяготам дороги с ее опасностями и неустроенностью, или к странствию по бушующему морю, чреватому столкновением с пиратами.

Это ощущение противоречивости, разорванности опыта, характерное для эпохи, выразил в одном из сонетов, написанных в царствование Генриха VIII, Томас Уайет:

Кидаюсь в бой, но кончена война.
Горю на льду; страшусь, но уповаю.
Простертый ниц, за птицами взмываю,
Гол как сокол, а все ж полна мошна.
Моя тюрьма без стен возведена.
Хочу бежать – дорогу забываю.
То жизнь, то смерть на помощь призываю,
Но и погибель мне не суждена.
Гляжу, но слеп; стенаю, но ни звука.
Ища конца, здоровье берегу.
Любя других, себя лишь клясть могу.
Смеюсь в беде, хоть непосильна мука.
Что жизнь, что смерть – мне нынче все равно.
Мое несчастье счастьем рождено.³

(Пер. Г. Русакова)

Благоприятное или неблагоприятное стечение обстоятельств имело для человека раннего Нового времени особое значение: карьера, личное благо зависели от прихоти – патрона, монарха, подверженных капризной смене настроений. Переменчивость и неустойчивость любой жизненной ситуации ощущалась острее, чем ныне. Это накладывало свой отпечаток на манеру поведения людей той поры. Известен анекдот, что когда испанский посол выразил протест в связи с тем, что экспедиция Фрэнсиса Дрейка 1572–1573 гг. к берегам испанской Панамы⁴ разграбила там несколько городов и захватила «Серебряный караван» (около

¹ Глава написана А. Нестеровым и М. Волковой в соавторстве. Авторство всех остальных глав принадлежит А. Нестерову.

² Все, что имеем – только от Фортуны. Шекспир. Буря. Акт V, сцена 1.

³ Собственно, это стихотворение является лишь переложением 134 сонета Петрарки: но одна из заслуг Уайета перед родной поэзией состояла не столько в том, что он открыл соотечественникам «сладкозвучного» Петрарку, – он заставил того заговорить по-английски, а точнее – научил своих соотечественников говорить на *поэтическом языке* великого итальянца. Фактически, Уайет влил «старое вино» Петрарки в «новые мехи» *английской поэзии*, найдя адекватную английскую форму чужому строю речи, – и напоил этим вином своих соотечественников допьяна.

⁴ На самом деле, обращает на себя внимание немногочисленность участников этой экспедиции. Из Плимута капитан Дрейк отплыл на двух судах: «Пасхе» водоизмещением 70 тонн и «Лебеде» -25 тонн; на одном корабле было 47, на другом – 26 человек команды. Уже у берегов Америки к Дрейку присоединился капитан Ренс, под началом которого был английский шлюп и захваченные испанская каравелла и транспортник. В штурме испанского города Номбре де Диос, куда стекались серебряные и золотые караваны перед отправкой в Испанию, со стороны англичан участвовали... 6 стрелков, 6 пищальщиков, 6 копейщиков, 24 мушкетера, 16 лучников, и 6 аркебузеров, 2 барабанщика и два трубача. Прошедшее столетие слишком приучило нас, что исторические события должны захватывать огромные массы народу – но так было отнюдь не всегда.

30 тонн серебра). Посол потребовал примерного наказания виновных, Дрейк был вызван к королеве. Аудиенция началась с того, что Елизавета объявила: «Испанский король требует Вашей головы – я должна ее отрубить!» – а закончилась пожалованием Дрейку звания баронета и чина адмирала...

Обостренный интерес к случаю, удаче отчасти был вызван социальными переменами, характерными для Нового времени. Средневековое общество, с его строгими структурами и иерархиями, фактически, закрепляло социальный статус человека: с момента рождения возможны были передвижения внутри своей страты – сын мелкого ремесленника мог стать старшиной цеха, но переходы из страты в страту происходили весьма редко. Новое время в корне изменило этот порядок вещей: так, Томас Мор – сын лондонского адвоката, пусть даже весьма успешного, но – живущего с судебных гонораров, возводится в рыцарское достоинство, становится спикером Палаты общин, а затем – лорд-канцлером и доверенным лицом Генриха VIII; дед всемогущего Уильяма Сесила, барона Бёрли, занимавшего в царствование Елизаветы I должности госсекретаря и лорда-казначея, начинал при дворе Генриха VIII простым гвардейцем, а до того, как утверждали злые языки, содержал гостиницу в Стэмфорде...

Возрастающая динамика перемен на заре Нового времени ощущалась болезненно и остро – и даже такие авторы, как Макиавелли – говорили о ней не без горечи: «Люди с их разумением ничего не определяют и даже ничему не могут противостоять; отсюда делается вывод, что незачем утруждать себя заботами, а лучше примириться со своим жребием. Особо многие уверовали в это за последние годы, когда на наших глазах происходят перемены столь внезапные, что всякое человеческое предвидение оказывается перед ними бессильно».⁵

Культура нуждалась в некоей парадигме для объяснения и артикуляции всех этих явлений – и прибегла к оживлению восходящих еще к античности представлений о богине Фортуне, своеобразно управляющей людскими судьбами.

На формирование ее образа повлияли и Цицерон, писавший о Фортуне в трактате «Об обязанностях»,⁶ и Плиний, посвятивший ей несколько пассажей в «Естественной истории»,⁷ и Публилий Сир, умевший давать чеканные формулировки, вроде «Фортуна многое дает в пользование, ничего – в собственность», или «Когда Фортуна нас ласкает, она хочет нас соблазнить»⁸ – но главную роль сыграло «Утешение философией» Боэция. На протяжении всех Средних веков и раннего Нового времени без знания Боэция – обсуждаемого, комментируемого, вновь и вновь переводимого на европейские языки, образованность была немислима. Достаточно сказать, что еще Альфред Великий перевел (вернее, переложил) «Утешение...» на староанглийский, а позже переложениями/переводами Боэция занимались и Чосер, и Томас Мор, и королева Елизавета I.

⁵ Макиавелли Н. Государь. Пер. Г. Муравьева/ Макиавелли Н. Сочинения. СПб., 1998. С. 114–115.

⁶ Ср.: ««Кто не знает, что судьба весьма могущественна в двух отношениях – в счастье и в несчастье? Ибо, когда веяние судьбы благоприятно для нас, она приводит нас к желанной цели; когда оно противно, нас постигает беда. Итак, эта самая судьба ниспосылает нам и другие, сравнительно редкие случайности: во-первых, со стороны неодушевленной природы – бури, непогода, кораблекрушения, обвалы, пожары; далее, со стороны зверей – удары, укусы, нападения; но все это, как я уже говорил, бывает сравнительно редко». Цицерон. Об обязанностях. Кн. II. VI, 19/ Марк Туллий Цицерон. О старости. О дружбе. Об обязанностях. М.: Наука. С. 104.

⁷ Ср: «Однако избобрел род человеческий еще и третье [помимо неверия и суеверия] мнение о божественном, промежуточную между этими двумя, но еще менее внятную догадку: а именно во всем мире, повсеместно, во всякий час и на всех языках призывают и именуют единую Судьбу [Фортуну]. Ее одну обвиняют, ей одной вменяют [все что происходит], о ней одной только и думают, ее же одну восхваляют и осыпают упреками. Упрекают ее за неустойчивость, многие даже за слепоту и измены, за непостоянство, за благосклонность к злым. Она одна заполняет оба столбца – расходов и доходов – во всей ведомости человеческой жизни. До такой степени мы подчиняемся року, что и Бог по сравнению с ним не столь уж важен. Рок [у нас] на Божьем месте». – Плиний. Естественная история. Кн. II, V, 22. (Перевод Б. А. Старостина).

⁸ Сир Публилий. Сентенции / Пер. Е. М. Штаерман // Вестник древней истории. М., 1982. № 1. С. 236.

До Боэция античные авторы описывали Фортуну как некую безличную силу, действующую в мироздании, чуть позже Отцы Церкви, борясь с языческими суевериями, доказывали, что сила эта не обладает самостоятельной сущностью: Лактанций писал, что «Фортуна сама по себе ничего не представляет, и не следует считать, будто она обладает неким чувством, поскольку Фортуна – это неожиданный и внезапный исход случайных событий»,⁹ а Августин подчеркивал, что «Бог, Виновник и Податель счастья, – поскольку один есть истинный Бог, – сам раздает земные царства и добрым, и злым. И делает Он это не без разбора и как бы случайно (ибо Он – Бог, а не Фортуна), но сообразно с порядком вещей и времен, – порядком для нас сокровенным, а Ему вполне известным. Этому порядку Он не подчинен, однако же, рабски, а царствует над ним, как Владыка, и располагает им, как Правитель».¹⁰ Боэций предложил иное решение, за счет которого удалось примирить христианство и расхожие античные представления о богине удачи: в «Утешении философией» он описал ее не как первопричину явлений, а как исполнительницу Божией воли. Согласно Боэцию, Фортуна отдана власть в подлунном царстве, но при этом она – всего лишь одно из орудий Творца: «Бог в своем провидении располагает единственным и непреложным образом того, что должно свершиться. Судьба же предписываемое провидением направляет относительно времени и места. И не важно, ткнет ли она свою нить с помощью духов, близких к божественному провидению, или с помощью [мировой] души, или послушной ей природы посредством движения небесных светил, или силой ангелов, или хитростью различных демонов, с помощью чего-то одного из этого или же посредством всего этого вместе взятого, очевидно, что провидение есть простой и неизменный образ всего того, что предопределено к воплощению, судьба же представляет собой беспрестанно меняющееся сплетение и временной порядок того, что Бог в своей простоте располагает к возникновению».¹¹

Боэций наделил Фортуну запоминающимся образом, предопределившим и средневековую, и ренессансную иконографию этой своенравной сущности. В римских культах атрибутами Фортуны были плоды, рог изобилия (изначально она выступала как покровительница земледельцев, оберегающая от таких случайностей, как град или засуха, и одним из ее имен было *Fortuna Stabilis*), позже – весло или руль, указывающие на ее роль *Fortuna Gubernans* – Кормчей судьбы, ее управительницы. Под пером Боэция Фортуна предстала как женщина, вращающая колесо судьбы – этот образ позволял выразить участие богини в жизни каждого человека, его зависимость от капризов и перепадов настроения этой дамы. В «Утешении философией» Фортуна говорит о себе: «Мы движем колесо в стремительном вращении и радуемся, когда павшее до предела возносится, а вознесенное наверх – повергается в прах. Поднимись, если угодно, но при таком условии, что ты не сочтешь несправедливым падение, когда того потребует порядок моей игры...».¹²

Трактат Боэция был весьма востребован и в Средние века, и в начале Нового времени: он ходил во множестве рукописных копий, и сложилась своеобразная традиция иллюстрирования текста. Художников особенно привлекал сюжет обращения Фортуны к Боэцию – и вокруг него сложилась особая композиция миниатюры: в левой части изображался автор, утешаемый и наставляемый девой Философией, а в правой – Фортуна с ее колесом, как на рисунке из рукописи (MS 42) «Утешения философией», датируемой 1460–1470 гг., которая хранится в музее Гетти (ил. 1).

⁹ Лактанций. Божественные установления. Книги I–VII. Пер. В. М. Тюленева. СПб., 2007. С. 230–232.

¹⁰ Указ. соч. С. 188.

¹¹ Боэций. «Утешение Философией» и другие трактаты. М: Наука, 1990. С. 265–266. пер. В. И. Уколовой и М. Н. Цейтлина.

¹² Боэций. «Утешение Философией» и другие трактаты. М: Наука, 1990. С. 207. пер. В. И. Уколовой и М. Н. Цейтлина.

При этом, чтобы подчеркнуть двойственный, благой и недобрый характер Фортуны, ее порой изображали двуликой – такой она предстает на миниатюре в манускрипте XV в. (MS Français 809) из Французской национальной библиотеки (ил. 2).

После Бозция образ Фортуны был довольно быстро абсорбирован христианской картиной мира,¹³ породив множество изображений, – на миниатюрах и гравюрах, напольных мозаиках,¹⁴ стенных росписях и порталах соборов (ил. 3).

Насколько представления о Фортуне, вращающей колесо Жизни, были допущены в христианское богословие, показывает тот факт, что миниатюра с изображением этой капризной богини идет второй по счету в так называемой «Холкамской библии» XIV в., – весьма своеобразном своде, разворачивающим библейское повествование от Сотворения мира до Пятидесятницы в картинках с комментирующими их текстами из Писания, или рифмованными пояснениями (ил. 4).

Наверно, ярче всего выразил представления Средневековья о Фортуне Данте с его тончайшей богословской интуицией:

Тот, чья премудрость правит изначала,
Воздвигнув тверди, создал им вождей,
Чтоб каждой части часть своя сияла,

Распространяя ровный свет лучей;
Мирской же блеск он предал в полновластье
Правительнице судеб, чтобы ей

Перемещать, в свой час, пустое счастье
Из года в год и из краев в края,
В том смертной воле возбравив участие.

Народу над народом власть дая,
Она свершает промысел свой строгий,
И он невидим, как в траве змея.¹⁵

В средневековой иконографии Фортуна традиционно изображалась с колесом, по четырем сторонам от которого располагались человеческие фигуры; рядом с ними часто помещались надписи: *regnabo* (буду царствовать), *regno* (царствую) *regnavi* (царствовал) и *sum sine regno* (без царства) – как, например, на миниатюре из баварского Codex Buranus XIII в., – того самого, чьи тексты послужили Карлу Орфу основой для кантаты «Carmina Burana».

Позднее Возрождение, с его особым вкусом к созданию концептов и сопряжению идей, увидело соответствие между четырьмя спицами или четырьмя человеческими фигурками на ободу Колеса Фортуны и четверицею Первоэлементов – землей, водой, воздухом и огнем. Аналогия эта подразумевала: Фортуне дарована власть лишь в дольном мире, образованном четырьмя Аристотелевыми стихиями. В Национальной библиотеке Франции хранится

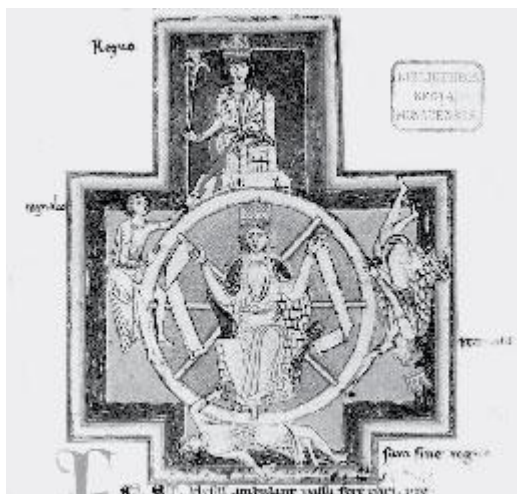
¹³ О путях этой абсорбации см.: Уколова В. И. Фортуна в мире западного Средневековья // Вестник истории, литературы, искусства. Отд-ние ист. – филол. наук РАН. Т. 1, 2005. С. 174–184; Doren A. Fortuna im Mittelalter und in der Renaissance // Vorträge der Bibliothek Warburg. Berlin, Leipzig, 1924; Patch H. J. The Goddess Fortuna in Medieval Literature. N.Y., 1967.

¹⁴ Kitzinger E. World Map and Fortune's Wheel: A Medieval Mosaic Floor in Turin // Proceedings of the American Philosophical Society, Vol. 117, No. 5 (Oct. 25, 1973). P. 344–373.

¹⁵ Данте Алигьери. Божественная комедия. Ад. VII, 68–96. Пер. М. Лозинского.

альбом набросков для ковров и шпалер, где на одном из рисунков представлена Фортуна с дарами.

Стоит она на мельничном жернове, положенном на обрывистом морском берегу – последнее подчеркивает ее связь с римской *Fortuna Gubernans*, направляющей плавание по житейскому морю. Жернов этот (для наглядности, чтобы не возникло ошибок в отождествлении этой детали, на заднем плане, в правом верхнем углу видно ветряную мельницу, стоящую на холме) напоминает о том, что Фортуна «перемалывает» судьбы (в средневековье пользовалась популярностью латинская сентенция: «О, боже, сколь внезапно Фортуна, вращаясь, все перемалывает стремительным колесом»¹⁶). Напомним, что «мельничная» ипостась Фортуны обыграна сервантесом в «Дон Кихоте» в знаменитой битве странствующего идадьго с ветряной мельницей – собственно, весь его поход есть не что иное, как обреченное на поражение противоборство с судьбой.¹⁷ На интересующем нас наброске к шпалере глаза Фортуны закрыты повязкой, наряд состоит из двух половин: левая – это длинное ниспадающее платье с широкими рукавами, а правая – шутовское трико, характерным образом разделенное посередине, на поясе. Если бы мы видели это трико целиком, оно бы состояло из четырех частей – по числу первоэлементов, подчеркивая принадлежность шута дольнему, материальному миру. Этот акцент в замысле художника проступит яснее, если мы сравним данный набросок для шпалеры с гравюрой из алхимического трактата леонарда Тёрнейсера «*Quinta essentia*» (1574) – на ней связь четырех темпераментов с четырьмя стихиями (землей, водой, воздухом и огнем) и соответствующими им знаками зодиака иллюстрируется похожей составной – наполовину женской, наполовину мужской – фигурой, вписанной в круг зодиакальных созвездий и стихий.



Колесо Фортуны. *Codex Buranus. MS Clm 4660. fol. XIII в. Баварская государственная библиотека*

¹⁶ Walter H. *Rota Fortunae im lateinischen Verssprichwort des Mittelalter*// *Mittelaltelnisches Jarbuch*. 1964 (1). S. 54.

¹⁷ Об этом мотиве см: Соколов М. Н. Бытовые образы в западноевропейской живописи XV–XVII веков. М., 1994. С. 31–45; Ziolkowski Eric J. *Don Quijote's windmill and Fortune's wheel*// *Modern Language Review*. 1991. Vol. 86. P. 885–897.



Фортуна. Эскиз для шпалеры. Франция. XVI в. (MS Français 244616 f55r). Национальная библиотека Франции, Париж

В начале XVII в. фламандский художник луи Финсон, развивая этот ход мысли, написал «Аллегорию первоэлементов», пребывающих в вечном борении и перетекании друг в друга: «смерть воды – земли рождение, смерть воды – воздуха рождение, смерть воздуха – огня рождение, и наоборот».¹⁸ Художник изобразил четыре тела – два женских: девушка и старуха, и два мужских: юноша и старец – они сплелись в кольцо, и кольцо это вращает некая внешняя сила, своего рода космический вихрь бытия – по сути, перед зрителем Колесо Фортуны, но – антропоморбное и напрямую соотнесенное с четырьмя стихиями (ил. 5).

¹⁸ Гераклит. Фрагмент 76DK/ Фрагменты ранних греческих философов. Часть I. Пер. АВ. Лебедева. М., 1989. С. 230.



Четыре темперамента и четыре стихии. Л. Тёрнейссер. «Quinta essentia». Лейпциг. 1574. S. CLXII

Постепенно образ Колеса Фортуны начинал все больше и больше восприниматься как универсальная метафора круговорота всего сущего, за счет этого обрастая дополнительными ассоциациями. В XV в. появляются изображения Колеса Жизни, вращение которого иллюстрирует становление человека, от рождения до могилы.

Именно с этим рядом представлений связан монолог Жака из комедии Шекспира «Как вам это понравится» (Акт II, сцена 7):

Весь мир – театр
В нем женщины, мужчины – все актеры.
У них свои есть выходы, уходы,
И каждый не одну играет роль.
Семь действий в пьесе той. Сперва младенец,
Ревущий горько на руках у мамки...
Потом плаксивый школьник с книжной сумкой,
С лицом румяным, нехотя, улиткой
Ползущий в школу. А затем любовник,
Вздыхающий, как печь, с балладой грустной
В честь брови милой. А затем солдат,
Чья речь всегда проклятьями полна,
Обросший бородой, как леопард,
Ревнивый к чести, забияка в ссоре,
Готовый славу брентную искать
Хоть в пушечном жерле. Затем судья
С брюшком округлым, где каплун запрятан,
Со строгим взором, стриженной бородкой,
Шаблонных правил и сентенций кладезь, —
Так он играет роль. Шестой же возраст —
Уж это будет тощий Панталоне,

В очках, в туфлях, у пояса – кошель,
В штанах, что с юности берег, широких
Для ног иссохших; мужественный голос
Сменяется опять дискантом детским:
Пищит, как флейта... А последний акт,
Конец всей этой странной, сложной пьесы —
Второе детство, полузабытье:
Без глаз, без чувств, без вкуса, без всего.

(Пер. Т. Щепкиной-Куперник)



Колесо Жизни, именуемое Фортуной. Гравюра на дереве. 1460. Британская библиотека, Лондон

Семь возрастов человека, упоминаемых здесь, соотносятся с семью планетами (так: солдат – Марс, любовник – Венера, судья – Юпитер, старик – Сатурн). Медик и астролог Генри Кафф, озвучивая типичные представления той эпохи о взаимоотношении планет и периодов человеческой жизни, писал, что «наше пребывание в этом мире делится на семь сроков, и астрологами каждому из них приписана своя планета-управитель; наше детство отдано мягкому и влажному наставничеству Луны: она окутывает нас нежным влиянием, столь благоприятным для всего, что еще только должно созреть; в подростковый период над нами властвует Меркурий, склоняя нас к занятиям спортом, беседам и учению; Венера ведет нас в годы, когда пышным цветом распускается в нас сладострастие; благодаря животворному воздействию Солнца переходим мы от желания простых наслаждений к возвышенным и взвешенным суждениям о мире. Марсу, суровому богу войны, положены свои пределы, вступая в которые, мы научаемся новому: придав нам храбрости и оттачивая наш дух, прежде вялый и слабый, он заставляет нас исполниться дерзости свершений и искать поле битвы; в зрелом возрасте благодаря воздействию Юпитера мы обретаем устойчивость и постоянство, а они – залог важности и солидности; в дряхлом и согбенном возрасте, протекающем под неблагоприятным влиянием Сатурна, планеты, качество которой – сухость,

мы вынуждены испытать чашу горькой немощи, вызванной неистовством обрушившихся на нас болезней и старческим слабоумием».¹⁹

Сама же шекспировская формула «Весь мир – театр» была лишь артикуляцией общих мест эпохи, остро ощущавшей хрупкость и ненадежность любой ситуации. Но само это ощущение порождало и иное: человек начала Нового времени чувствовал необходимость «хорошо играть» на подмостках судьбы:

Что наша жизнь? – Комедия о страсти.
Бравурна увертюра в первой части.
Утроба материнская – гримерка
Комедиантов слишком расторопных.
Подмостки – мир, и зритель в сей юдоли —
Господь, – шельмует за незнание роли.
Как занавес после спектакля – тьма
Могилы ждет, бесстрастно-холодна.
И вот, фиглярствуя, идем мы до конца.
Но в миг последний – маску прочь с лица.

(Пер. А. Нестерова)

И яркость образов Шекспира и Кристофера Марло не в последнюю очередь связана с тем, что жизнь эпохи была насквозь пропитана театральностью.

Именно поэтому королева Елизавета в начале ее царствования, когда Парламент требовал от нее замужества – ибо только рождение наследника гарантировало стабильность Короны, могла демонстративно поднять свою руку с коронационным кольцом и сказать: «Вы требуете замужества – я замужем: за моим королевством». Именно поэтому сэр Уолтер Рэли во время казни на замечание палача о том, что он неправильно положил голову на плаху, ответил – громко, чтобы слышно было присутствующим: «Не важно, куда обращена голова, главное, чтобы душа была обращена правильно». И строки того же Уолтера Рэли в «Истории мира», посвященные судьбе, будут звучать несколько иначе, если учесть, что написаны они в заключении в Тауэре, где он содержался более 10 лет – каждый день ожидая возможной казни: его смертный приговор не был отменен, но лишь отложен исполнением на неопределенный срок. Рэли пишет: «Помыслим же о Боге, ибо Он есть автор всех трагедий, что написаны для нас, и Он раздает нам роли, которые назначено нам играть; распределяя их, Он беспристрастен и не ведает снисхождения даже к могущественнейшим из владык этого мира; так, Дарию была дана роль Императора, восседающего на троне величайшего из царств – и самого жалкого из попрошаек, того, кто вынужден молить врага своего о глотке воды, дабы утолить жажду перед смертью; Баязиду на заре дня дана была власть над всей империей Турок, а на закате того же дня он, поверженный, служил скамеечкой, на которой покоились ступни Тамерлана²⁰<...>. Почему же прочие, которые лишь черви по сравнению с этими великими, должны жаловаться? Как еще относиться к нелепостям этого мира, если не считать, что всякая перемена судьбы на сцене сего великого театра есть не что иное, как смена костюмов. Ибо представляясь то одним, то другим, каждый человек имеет всего лишь одно одеяние, поистине принадлежащее ему, – собственную кожу, и в этом все актеры равны... Помыслим же о Смерти, которая является в конце пьесы, отнимая все, что обрел человек

¹⁹ *Cuffe Henry*. The Differences of the Age of Man's Life. London, 1607. P. 120–121.

²⁰ В 1402 г. в битве при Ангоре Тамерлан разгромил войска Баязида, а самого его взял в плен.

– за счет благорасположения Фортуны, или Силой: безумием было бы, когда рушится все земное, обладание которым сопряжено лишь со скорбью, пытаться спасти данное нам...»²¹

О таких переменах судьбы и сменах ролей писал в своей автобиографии капитан Джон Смит – один из весьма ярких персонажей той эпохи. Сын мелкого арендатора из Уиллоуби, что в Линкольншире, Джон Смит в 16 лет, осиротев, некоторое время служил помощником местного купца, покуда не выдался случай сопровождать в Париж, в качестве слуги, Перегрина Берти, одного из сыновей лорда Уиллоуби. Во Франции он вскоре получил расчет – и решил завербоваться в отряд, отправляющийся в Нидерланды сражаться с испанцами. Провоевав там четыре года, Смит едет в Средиземноморье, где торгует, корсарствует, принимает участие в операциях венецианцев против турок. Затем оказывается в Венгрии, где воюет против Османской империи, от Сигизмунда Батория получает дворянство и чин капитана, сражается в Валахии против турок, покуда в 1602 г. не попадает в плен – и его продают на невольничьем рынке. Смит попадает к некоей образованной гречанке, с которой у него вспыхивает роман. Потом гречанка отправляет Смита к своему брату в Азов, откуда тот бежит и через Запорожскую Сечь и Речь Посполитую добирается до Батория, получает обратно дворянский титул и военные награды, чтобы наконец, после этого, в 1604 г. вернуться в Англию – и два года спустя отправиться с экспедицией Вирджинской компании колонизировать Америку²²... Оказавшись в Новом Свете, Джон Смит входит в совет колонии Джорджтаун, активно занимается исследованием и картографированием новых земель, устанавливает отношения с индейцами, придумывает название Новая Англия для этих мест...

Для людей вроде капитана Смита Фортуна была не пустым звуком – они ежедневно веряли свою жизнь воле случая и лелеяли надежду на улыбку капризной богини: весьма часто, кроме этого, надеяться им было не на что.

Так постепенно Фортуна из воплощения безличной силы, определяющей ход событий, превращается в олицетворение частного случая, выпадающего тому или иному человеку.

²¹ *Sir Walter Raleigh. The History of the World. London, 1971. P. 70–71.* Ср. у Лукиана в диалоге «Менипп, или Путешествие в подземное царство» (этим наблюдением мы обязаны И. Ковалевой): «... человеческая жизнь подобна какому-то длинному шествию, в котором предводительствует и указывает места Судьба, определяя каждому его платье. Выхватывая, кого случится, одевает на него царскую одежду, тиару, дает ему копьяносцев, венчает главу диадемой; другого награждает платьем раба, третьему дает красоту, а иного делает безобразным и смешным: ведь зрелище должно быть разнообразно! Часто во время шествия она меняет наряды некоторых участников, не позволяя закончить день в первоначальном виде. При этом она заставляет Креза взять одежду раба или пленного; Меандрию, шедшему прежде вместе со слугами, она вручает царство Поликрата, разрешая некоторое время пользоваться царской одеждой. Но лишь только шествие закончено – все снимают и возвращают свои одеяния вместе с телом, после чего их внешний вид делается таким, каким был до начала, ничем не отличаясь от вида соседа. И вот иные, по неведению, огорчаются, когда Судьба повелевает им возвратить одежды, и сердятся, точно их лишают какой-либо собственности, не понимая, что они лишь возвращают то, что им дано во временное пользование» (Пер. С. С. Лукьянова) – *Лукиан. Сочинения. Т. 1. СПб 2001. С. 329.* См. в связи с этим: *А. Нестеров. Поэтическое высказывание и theatrum mundi/ А. Нестеров. Фортуна и лира: некоторые аспекты английской поэзии конца XVI – начала XVII в. Саратов, 2005. С. 47–56.*

²² *The true Travels, Adventures and Observations of Captain John Smith into Europe, Asia, Africa, and America from Ann. Dom. 1539 to 1629/ A Collection of voyages and travels, some now first printed from original manuscripts... Compiled by Awnsham and John Churchill. Vol. 2. London, 1704. P. 374–399.*



Альбрехт Дюрер. Фортуна. 1502. Британский музей, Лондон

Как писал в эссе «О Фортуне» Фрэнсис Бэкон, «нельзя отрицать: внешние обстоятельства нашей жизни зависят от капризов Фортуны: благосклонность сильных мира сего, открывшаяся возможность, добродетель, проявление коей уместно в данной ситуации. Но в целом наша Фортуна – в руках каждого из нас. Как говорил поэт, *Faber quisque fortunæ suæ* [Каждый сам творец своего счастья]. И чаще всего внешние причины, определяющие нашу жизнь, таковы, что неудача одного оборачивается выгодой другого... Потому, если человек внимательно и пристально присмотрится к обстоятельствам, он различит Фортуны: пусть она слепа, но отнюдь не незрима. Пути Фортуны подобны Млечному пути на небосводе, который есть скопление мелких звезд; неприметные по отдельности, вместе они сияют ярким светом...»²³ Именно эти «небесные пути» Фортуны представлены на гравюре А. Дюрера 1502 г.

В XVI–XVII вв. все большее распространение получают изображения Фортуны, где она стоит лицом к зрителю, балансируя на шаре, а прикрывающая ее наготу драпировка надувается ветром как парус, и увлекает богиню прочь от того, кто надеется на ее благосклонность. Истоки этого образа уходят в эпоху античности, и скорее всего моделью здесь послужило описание статуи *Kairos*, Случая, работы Лисиппа.²⁴ Это Фортуна не средневековых теологов, но ученых мужей Возрождения, пересыпающих свои рассуждения цитатами из Катона и Плиния и видящих в ней подательницу личной удачи – конкретное проявление случая в судьбе того или иного человека. Целая глава отдана Фортуне в «Государе» Макиавелли, ей посвящен трактат в трех книгах Джованни Понтано, она изображена на фронтисписе «Истории правления Генриха VII»...

В шекспировском «Генрихе V» встречается описание Фортуны, вложенное в уста Фюэллена, решившего покрасоваться своей «эрудицией» перед прапорщиком Пистолем:

²³ Bacon Francis. On Fortune/ Bacon's Essays. Ed. by AS. West. Cambridge, 1897. P. 146.

²⁴ Robinson David M. The Wheel of Fortune// Classical Philology, Vol. 41, No. 4 (Oct., 1946). P. 213.

«Фортуны изображают слепой, с повязкой на глазах, чтобы показать, что она слепая; затем ее изображают на колесе, чтобы показать вам – и в этом заключается мораль, – какой у нее нрав: она неустойчива, непостоянна, ненадежна и вечно меняется; она стоит – как бы это сказать – ногами на круглом камне, и камень тот катится себе и катится» (*Генрих V. Акт 3, сцена 3. Пер. Е. Бирюковой*).



George Wither. *A collection of Emblemes, Ancient and Moderne.* P. 174. London, 1635.

В некоторых случаях образ этот усложнялся, как на аллегорической работе Джованни Беллини «Фортуна, или Меланхолия» из цикла «Четыре аллегии», изготовленной в качестве одной из декоративных панелей для туалетного столика. Беллини изобразил женщину в белых одеждах, задумчиво сидящую на корме легкой неустойчивой лодке и удерживающей на колене шар. Образ этот мерцает и переливается смыслами: с одной стороны, место на корме ассоциируется с рулевым, направляющим движение челнока – а это, как мы помним, одна из ипостасей богини удачи: Fortuna Gubernans; на Фортуны как бы указывает и шар – тот обычно служит ей опорой. Но сама поза женщины типична для иконологии Меланхолии – и именно (ил. 6) на это двойственное восприятие и рассчитывал художник. Три другие работы из этого цикла построены на таком же эффекте удвоения значений – это «Похоть, или настойчивость», «Ложь, или мудрость» и «Чистота, или суетность».



Паоло Веронезе. Фортуна. 1560–1561. Вилла Барбаро, Мазер. Италия

Иногда Фортуны изображали не стоящей на шаре, а сидящей на нем – весьма часто такие сюжеты встречаются в итальянской живописи. На фреске Веронезе в Зале Собаки на Вилле Барбаро Фортуна сидит на большом глобусе, мы видим её строгий профиль. Она удерживает рог изобилия, тогда как женская фигура, олицетворяющая Гордыню, пытается его отнять. Еще одна фигура на переднем плане, прижимающая к груди нож, олицетворяет Лживость. Композиция подчеркивает, что дарами Фортуны нельзя овладеть силой.

Нагота Фортуны на изображениях воспринималась, прежде всего, как указание на ее переменчивый, «блудливый» характер – часто Фортуны напрямую называли шлюхой, как Шекспир делает это устами Констанции в «Короле Иоанне»:

Фортуна!
Ты брошен ею, девкой совращенной,
Она блудит с твоим преступным дядей.
Маня француза ручкой золотой,
Она его заставила попать,
Мой сын, твои священные права,
И сводней сделалось его величье:
Он свел Фортуны с королем Иоанном,
Захватчика бессовестного с девкой...

(Акт III, сцена 1. Пер. П. Рыковой)

На картине «Аллегория Фортуны» Бернардино Мея из Сиены, написанной как часть большой серии работ по заказу кардинала Флавия Чиги для дворца последнего, мы видим весьма сложную многофигурную композицию, представляющую выбор между Фортуной и Добродетелью. Полуобнаженная Фортуна стоит на Колесе, в нарочито соблазнительной позе, слева о нее застыл философ в черном плаще – киник Кратет, которому приписываются слова «Родина моя – Бесчестие и Бедность, неподвластные никакой Удаче». В правой части полотна мудрец, восседающий на твердом основании из каменных плит, олицетворяет Добродетель, устремленная к нему женщина в синем плаще – Вера, несущая в руках четыре тома Евангелий, за спиной же ее стоит апостол Петр. Фортуна здесь – явная блудница, отвлекающая человека от поиска его истинного предназначения – пути к Небу.



Бернардино Мей. Аллегория Фортуны. 1660-е. Национальная галерея античного искусства. Рим

Эта «испорченная» природа Фортуны обыгрывалась в ряде изображений, где богиня представлена стоящей на раке, который, как известно, пьется назад, причем раком этим правит бес. Тем самым здесь Фортуна выступает не посредницей Божией воли, а воплощением соблазна и разрушительных импульсов, вносимых в мир дьяволом. Весьма характерна эмблема из собрания Андреаса Фридриха, где гравюре с Фортуной на раке придан девиз «Велико заблуждение тех, кто слаб», а пояснительное четверостишие гласит: «Всякий, кто гонится за стоящей на раке Фортуной,/ Никогда ее не обретет:/ Воздаяние ему будет схоже с тем, что ждет тех, кто верит в злое начало,/ Или надеется на помощь со стороны злых сил».²⁵

В книге Френсиса Кворлеса «Эмблемы, божественные и моральные, с иероглифическим изъяснением человеческой жизни» на одной из гравюр изображена игра в шары: джентльмен готовится к броску, дьявол показывает ему, куда лучше метать шар, а в конце игрового поля стоит Фортуна и держит награду: шутовской колпак. Девиз эмблемы гласит: «Utriusque crepundia merces» (Случай обрести трещотку), а изъяснительным текстом к ней служит фраза из Евангелия от Иоанна – «Ваш отец диавол; и вы хотите исполнять похоти отца вашего» (Ин. 8, 44), – за которым следует пояснительное стихотворение, где, среди прочего, говорится:

«...Fortune stands/ To wave the game; See, in her partial hands/
The glorius Garland's held in open show/ To cheare the Ladds, and
crowne the Conq'ers brow./ The world's the Jack; The Gamsters that
contend,/ Are Cupid, Mammon: That juditious Friend,/ That gives
the ground, is Satan, and the boules/ Are sinfull Thoughts: The Prize,
a Crowne for Fools»²⁶

[...Фортуна стоит,/ Направляя игру; Видишь, в руках ее/
Славная награда, – выставленная на всеобщее обозрение,/ Чтобы
подбодрить игроков, ей будет увенчан победитель./ Мир – это
шар, по которому целят соревнующиеся игроки:/ Купидон и
Маммона; следящий за игрой друг,/ представивший место для
состязания – Сатана, а шары – / Это грешные мысли; Награда же
– шутовской колпак].

²⁵ Friedrich Andreas. Emblemes Nouveaux... Frankfurt, 1617. P. 140.

²⁶ Quarles Francis. Emblems, divine and moral, together with Hieroglyphicks of the life of man. London 1635. P. 40–42.



Andreas Friedrich. Emblemes Nouveaux... mis en lumiere par Jacques de Zettre. Frankfurt, 1617



Quarles Francis. Emblems, divine and moral, together with Hieroglyphicks of the life of man. P. 40 London., 1635.

Это отрицательно-уничтожительное отношение к Фортуне не в последнюю очередь возникло как реакция на доктрины протестантизма, придававшего особое значение Предопределению. Приписывая провиденциальную цель даже незначительным событиям нашей жизни, такие мыслители, как Кальвин, не оставляли Фортуне места в мироздании. Однако эта картина мира, как бы тщательно она не была выстроена, давала трещину, стоило ее спроецировать на реальность. «Бог предопределил ход истории, наделив ее смыслом, и предусмотрел путеводную нить, присутствующую в каждом столкновении сил, которому суждено решить судьбы реформированной веры и мира. Военные столкновения – особенно великие поражения и великие победы в них, есть не что иное, как предвестие последних дней, когда Антихрист и Христос явятся на земле и произойдет предсказанная в Откровении Последняя битва. И покуда мы ждем Мессию, каждая битва исполнена эсхатологического значения и ее исход есть проявление Господней Воли», – писал об этих представлениях историк Дэвид Рэналл.²⁷ И тут неизбежно возникал парадокс: поражение протестантов в том или ином сражении с «папистами» не могло быть проявлением Божественной Воли, – и тогда... успехи католиков приписывались влиянию Фортуны. Точно так же Фортуне приписывались и успехи Османской империи в столкновениях с армиями Габсбургов, как, например, на гравюре Мартина Роты.

²⁷ Randall David. Providence, Fortune, and the Experience of Combat: English Printed Battlefield Reports, circa 1570-1637// The Sixteenth Century Journal, Vol. 35, No. 4 (Winter, 2004). P. 1060.



Мартин Рота. Время, вращающее колесо Фортуны. 1512. Британский музей, Лондон



Otto Vaenius. Emblemata aliquot selectiora amatoria. P. 68 Амстердам, 1618

Постепенно Фортуна становится всего лишь персонификацией случая, выпадающего частному человеку. Свидетельство этой трансформации – появление ряда изобразительных сюжетов, где сведены вместе Купидон и Фортуна, как, например, в «Любовных эмблемах» Отто Ваения, 1608 и 1618 гг... У Ваения Фортуна, придерживающая весло кормчего и опирающаяся одной ногой на шар, закрывает повязкой глаза Купидону – тем самым подчеркивается роль случайностей в развитии любого романа – и характерно, что девизом для эмблемы выбран стих из «Писем с Понта» Овидия – «И благодарную речь я обращаю к судьбе».²⁸

Другой извод этого мотива встречается, например, на небольшой монохромной картине у Тициана, где изображен божок любви, пытающийся сдвинуть Колесо Фортуны – при этом на заднем плане виднеется лошадиный череп, указывающий на Смерть, а тем самым – на тщету и суетность всякой погони за удовольствиями и неверными радостями мира сего.

²⁸ Овидий Публий Назон. Скорбные элегии. Письма с Понта. М., 1978. С. 104. Пер. М. Гаспарова.



Тициан. Купидон с Колесом Фортуны. Ок. 1520 г. Коллекция Самуэля Г. Кресса. Национальная галерея искусств, Вашингтон



Ян Мюллер по рисунку Корнелиса ван Харлема. Фортуна, раздающая дары. 1590. Национальная галерея искусств, Вашингтон

Отчасти к этому же кругу сюжетов примыкает и эмблема из другого сборника Ваения – «*Quinti Horacii Flaci Emblemata*» (1612), изображающая Фортуну, которая обнимает мартышку, увенчанную короной. Эмблеме предпослан девиз «*Fortuna non mutat genus*» – «Фортуна не изменит сути [того, к кому благосклонна]». Ироничной посылке этого девиза вполне соответствует четверостишие из державинской сатиры «Вельможа»: «Осел останется ослом,/ Хотя осыпь его звездами:/ Где должно действовать умом, Он только хлопает ушами».²⁹ Но морализаторский пафос, свойственный протестантизму, сосредоточен здесь

²⁹ Заметим, что Державин в своем творчестве достаточно близок европейской эмблематической традиции. Так, готовя издание своих «Анакреонтических песен», поэт хотел увидеть текст каждого стихотворения в обрамлении аллегорических заставки и концовки, отчасти воспроизводя тем самым структуру emblemata. Совместно с НА. Львовым, АЕ. Егоровым, ИА. Ивановым и С. С. Тончи, при активном участии В. В. Капниста, Державин разработал программы к каждому стихотворению, на основе которых художниками были выполнены эскизные рисунки, позже частично переведенные в гравюры, однако при жизни поэта это издание так и не было осуществлено. См: *Петрова ЕН. Иллюстрации к анакреонтике Г. Р. Державина. Замысел и история создания/ Державин ГР. Анакреонтические песни. М., 1986. С. 379–395; Нестеров АВ. Иконография и поэзия, или Комментарий к некоторым текстам Мандельштама, написанный на основе emblemata// Новое литературное обозрение. 2004, № 67. С. 137–159.*

не столько на неразборчивости богини, о чем писал еще Эразм Роттердамский в «Похвале глупости», говоря, что Фортуна «вечно пылает враждой к мудрецам, а дураков, напротив, даже во сне осыпает благодеяниями»,³⁰ а на том, что ее дары заведомо опасны, и особенно для людей недалеких.

Так, в пьесе Уильяма Уэджера «Чем дольше живешь, тем больше глупеешь»³¹ (ок. 1568) действие строится на том, что Фортуна вновь и вновь одаряет протагониста по имени Морос (от латинского *Morios* – дурень), тем самым подталкивая его к Распущенности, Гневу, Невежеству, Праздности, Нечестивости и Жестокости – покуда в конце пьесы Божественная Справедливость не низвергает героя в жалкое состояние.



Otto Vaenius. Quinti Horacii Flaci Emblemata. Амстердам, 1612

В этот период в иконографии, связанной с богиней удачи, все чаще возникают мотивы противостояния Фортуне – восходящие, прежде всего, к «Лекарству от обеих Фортун» Петрарки.

Петрарка достаточно взвешенно и осторожно призывал не слишком радоваться счастливым поворотам судьбы и не очень горевать о несчастных: «мы ведем с судьбой сразу две войны: одну – против враждебной фортуны, другую – за счастливую; шансы и на победу и на поражение равны... Я полагаю, что труднее управлять счастливой судьбой, чем несчастной... Я видел многих, которые равнодушно относились к потерям, бедности, изгнанию, тюрьме, казни, смерти и к тому, что хуже смерти, – тяжким болезням. Я видел и тех, кто равнодушен к богатству, почестям, власти. И по моим наблюдениям, часто тех, кого не могла победить никакая жестокость неблагоприятной судьбы, играючи сваливала счастливая... Опасен лик всякой судьбы – и благоприятной, и неблагоприятной. Но уметь перенести надо и ту, и другую судьбу; одна нуждается в укрощении, другая – в утешении...»³² Начало же Нового времени было в этом отношении несколько радикальнее. Весьма показательна здесь эмблема из сборника Жан Жака Боссарда 1595 г. На переднем плане на ней представлена сто-

³⁰ Эразм Роттердамский. Похвальное слово глупости. М. – Ленинград, 1931. С. 175. Пер. П. К. Губера.

³¹ Wager W. The longer thou livest the more fool thou art. London, [Circa 1568].

³² Петрарка Ф. О средствах против превратностей судьбы (диалоги из трактата)/ Петрарка Ф. Сочинения философские и полемические. М., 1998. С. 131–134. Пер. М. Девятайкиной и М. Лукьяновой.

ящая за кафедрой женщина, погруженная в изучение некоего фолианта, рядом с ней, на другой книге, покоящейся на подставке, восседает сова, символ мудрости. Греческая надпись на кафедре – стих, позаимствованный у Менандра, гласит: «Обладание мудростью почтенней богатства». На заднем плане представлена барка Фортуны, плывущая по бурной реке, но женщина за кафедрой даже не удостоивает ее внимания. Латинский девиз эмблемы: «Expers Fortuna est sapientia» (Мудрость не подвержена превратностям Фортуны). Петрарка призывал примириться с любыми поворотами судьбы – Боссард же настаивает на том, что превратности судьбы надо попросту игнорировать, вовсе не обращая на них внимание. Заметим, что эта эмблема замыкает его сборник – и тем самым ей придается особое, итожащее значение.

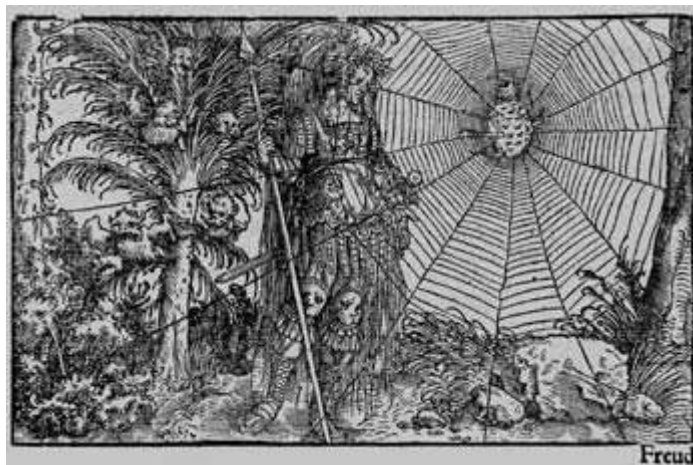


Иллюстрация к «Лекарству от обеих Фортун» Франческо Петрарки. Ок. 1532. Национальная галерея искусств, Вашингтон



Jean Jaques Bossard. Emblemes. Metz, 1595. P. 119

Несколько подробней эта же идея развернута на одной из «программных» иллюстраций в «Книге мудрости» Карла де Бувелля, изданной в Париже в 1510 г. На левой стороне гравюры (а левая сторона ассоциируется с Духом Искусителем) изображена держащая в руке свое Колесо слепая Фортуна, восседающая на шаре, что застыл на краю разверстой могилы. Справа же, то есть на стороне, ассоциирующей с Ангелом Хранителем, на твердом кубическом основании сидит Мудрость, смотрящая в Speculum Mundi – Зеркало Мира. Надписи, начертанные на этих «тронах» двух дев, читаются как «Место, [на котором сидит] Фортуна – шар, место, [на котором сидит] Мудрость – куб», подчеркивая контраст между шаткостью и

надежностью двух оснований. В верхнем углу листа над Фортуной помещено изображение «Неразумного человека», в уста которого вложен стих из Ювенала: «Мы сделали тебя, о Фортуна, богиней и вознесли в небеса». Над Мудростью изображен «Разумный человек», произносящий: «Доверяй Добродетели, Фортуна уходит быстрее, чем волна». Отметим, что сама композиция гравюры подчеркивает связь Фортуны с Отцом всякого зла – мотив, непредставимый в Средневековье, но раз за разом воспроизводимый в Новое время.



Charles de Bouelles. Libre de sapiente. Paris. 1510. P. 116

Несколько иначе этот спор Фортуны и Мудрости (разрешенный, конечно же, в пользу последней) представлен на программной гравюре, украшающей фронтиспис «Истории правления Генриха VII» Фрэнсиса Бэкона в амстердамском издании 1662 г. Здесь Фортуна с ее Колесом и дарами балансирует на шаре, застывшем на самом краю прямоугольного поста-мента. Чтобы богиня не упала, а шар не скатился вниз, двое солдат и пышно одетый вель-можа поддерживают своенравную даму, тогда как мудрец останавливает вращение Колеса, зафиксировав его продетой сквозь палкой. Аллегория эта была призвана напомнить читате-лям, что Генриху VII удалось положить конец междоусобной войне Алой и Белой Розы и вызванной ей смене династий Йорков и Ланкастеров на английском престоле, принеся нако-нец стабильность стране.

И все же, несмотря на настороженное отношение к Фортуне, социум раннего Нового времени вовсе не спешил окончательно и бесповоротно изгнать капризную богиню из своего сознания. Скорее, сами эти попытки отторжения свидетельствовали о том, насколько акту-альны были представления о Фортуне для той эпохи.

Порой (и весьма часто) обращение к Фортуне возникает в контексте проведения лоте-рей, становящихся все более популярными в Европе. Первая лотерея была проведена в 1530 г. в Италии – и вызвала к жизни картину «Аллегория Фортуны» художника Доссо Досси из Феррары. На полотне Досси обнаженная Фортуна сидит на мыльном пузыре – чем подчеркивается, насколько эфемерна и ненадежна ее благосклонность. На изменчивый, как ветер, характер ее благосклонности указывает и вздымающаяся драпировка. То, что лишь одна нога богини обута – знак ее двойственного характера, указание на то, что в равной сте-

пени она может приносить удачу и неудачу, давать богатство и пускать по миру. Слева от Фортуны сидит случай, сжимающий в руке лотерейные билеты, которые он готов опустить в урну, откуда будет извлечен лишь один счастливый, выигрышный билет. Постепенно лотереи распространились по всей Европе – так, в Англии первая лотерея была проведена при Елизавете I. На билетах – весьма искусно изготовленных в лучших граверных мастерских – весьма часто изображали Фортуну с рогом изобилия.



Фрэнсис Бэкон. Истории правления Генриха VII Амстердам, 1662



Доссо Досси. Аллегория Фортуны. Ок. 1530. Музей Жана Пола Гетти

Собственно, без благосклонного участия Фортуны не мыслили никаких серьезных начинаний. В 1577 г., пытаясь привлечь внимание королевы Елизаветы I к проблемам развития английского морского флота, математик, астроном и алхимик Джон Ди издает «Общие и частные соображения, касающиеся совершенного искусства навигации».³³ Основу этой книги составляли перерассчитанные доктором Ди, с очень высокой точностью, навигационные таблицы, но главное – им была предпослана обширнейшая программа морской экспансии Англии – по сути, эта книга положила начало превращению страны в великую морскую державу. набросок для программного фронтисписа Ди сделал собственноручно. На нем изображался приближающийся к берегу корабль с греческой надписью «Европа» по борту, – на корме его, как на троне, восседала королева Елизавета. Рядом с кораблем на быке плыла мифологическая Европа. Подступы к берегу с моря охраняла флотилия судов, а на суше – отряды береговой стражи. Прибытия корабля ожидает коленопреклоненная, как для принесения присяги, фигура на берегу. Вдающийся в море мыс защищает крепость, на центральной башне которой стоит Фортуна, а над нею парит архангел Михаил. Вся эта сложная композиция была призвана символизировать великое будущее, раскрывающееся перед Англией благодаря благословенному Фортуной царствию Елизаветы.

Часто изображение Фортуны можно встретить на издательских знаках – в частности, на шекспировских «Тите Андронике» 1594 года или «Ромео и Джульетте» 1597 года, отпечатанных Джоном Дантером в Лондоне. «Жаловали» Фортуну и континентальные печатники: переменчивая богиня, приносящая удачу, украшала в XVI в. издательские знаки венецианца Николло Моретти, бергамца Витали Зукколо, антверпенца Михаэля Бруто, базельца Андреаса Кратандера.³⁴

И все-таки, постепенно, с середины XVII в. Фортуна «сдает свои позиции» – изображений становится все меньше. Да, ее упоминают в текстах, но эти упоминания – уже просто языковые клише, а не живые метафоры. Для Англии особую роль тут сыграл период Гражданской войны и протектората Кромвеля, когда все сферы жизни испытали сильнейшее влияние пуританизма... Внес свою лепту в процесс «дискредитации Фортуны» и рационализм эпохи Просвещения. Но память о своенравной богине осталась в подсознании культуры – чтобы всплывать вновь и вновь самым неожиданным образом. Так, броское название романа Нортупа Фрая «Теннисные мячики небес», позаимствованное автором у современника Шекспира, драматурга Джона Уэбстера, чьи строки «We are merely the stars' tennis-balls, struck and banded/ Which way please them...» (Мы – теннисные мячики небес, Они соединяют нас и лупят,/ Как захотят. – Пер. С. Ильина) из пьесы «Герцогиня Мальфи» стали эпиграфом к роману – восходит к расхожему, в первой половине XVII в., представлению о человеке как игральнице Фортуны. В сборнике Генри Пичама «Minerva Britannia», вышедшего за год до драмы Уэбстера, в 1612 г., одна из эмблем изображает протянувшуюся из-за облаков руку Провидения, роняющую теннисный мячик, а пояснительный текст гласит:

The tennis-ball, when srucken to the ground,
With Racket, or the gentle School-boies hand,
With greater force, does back againe rebound,
His Fate, (though senceles) seeming to withstand...

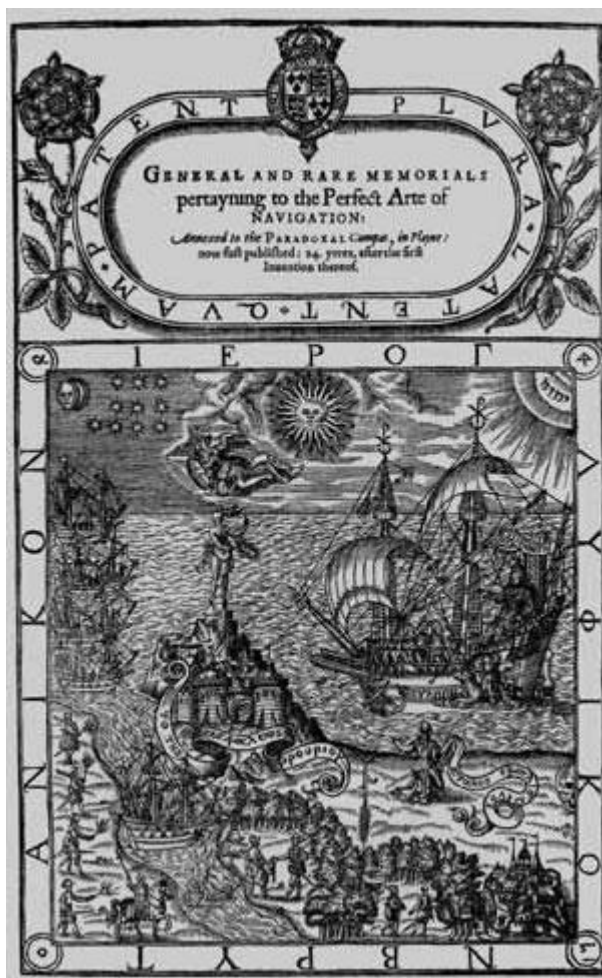
So when the Gods aboue, haue struck us low,

³³ Dee John. General and rare Memorials petrayning to the Perfect Arte of Navigation. London, 1577.

³⁴ Fortune: All is but Fortune. Washington: The Folger Shakespeare Library, 2000. P. 42–43.

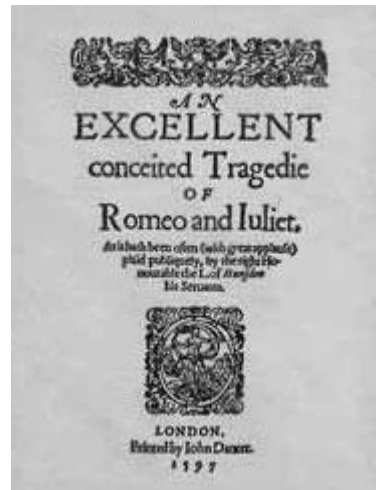
(For men as balls, within their handes are said),
We chiefly then, should manly courage show,
And not for every trifle be afraid:
For when of Fortune, most we stand in feare,
Then Tyrant-like, the most will domineere.³⁵

[Теннисный мячик, когда его бьют о землю/ Ракеткой, или слабой рукой школьника,/ Отскакивает обратно с большей силой,/ Его судьба (пусть он – бесчувственен при этом) – выстоять...// Точно так же, когда Боги наверху наносят удар, и мы летим вниз/ (Ибо, говорят, что люди подобны мячикам в их руках),/ Мы, прежде всего, должны проявить отвагу/ А не пугаться каждой малости:/ Ибо, чем больше из-за <прихотей>Фортуны мы пребываем в страхе,/ При том, что она подобна Тирану, тем больше она берет <над нами>вверх.]



Джон Ди. Общие и частные соображения, касающиеся совершенного искусства навигации. Фронтиспис. Лондон, 1577

³⁵ Peacham Henry. Minerva Britannia, Or A Garden Of Heroical Deuises, furnished, and adorned with Emblemes and Impresa's of sundry natures. London. 1612. P. 113.



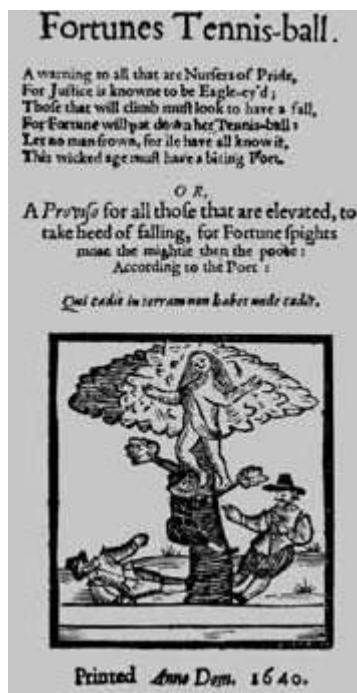
У. Шекспир. *Ромео и Джульетта*. Лондон. Типография Джона Дантера, 1597



Генри Пичам. *Minerva Britannia*. Лондон, 1612

По сравнению с текстом Пичама Уэбстер дает более афористичную формулу для выражения той же идеи: «теннисные мячики небес» – звучит гораздо ярче. Но сама эта формула явно не оригинальна. У нее множество изводов, и среди них – название вышедшего в Лондоне в 1640 г. памфлета с характерным названием «Теннисные мячики Фортуны».

Приведем еще один похожий пример, когда представления о Фортуне, характерные для XVI–XVII вв., активизируются совсем в другую эпоху и в других контекстах. Так, строчки из знаменитого киплингковского стихотворения «Если»: «If you can meet with Triumph and Disaster/ And treat those two impostors just the same» («И будешь тверд в удаче и в несчастье,/Которым, в сущности, цена одна». – Пер. С. Маршака) – по сути, отсылка к возрожденческим трактатам о «лекарствах от Фортуны», требующих равно спокойно встречать все, что ниспосылает своенравная богиня, будь то дары и блага или несчастья и испытания.



Памфлет «Теннисные мячики Фортуны». Лондон, 1640

Художники, поэты, звездознатцы...

В начале Нового времени «большое время», время природы ощущалось куда более непосредственно, чем сейчас. Хотя бы потому, что человек был куда менее отделен от природы – и чаще смотрел на небо. Выполнение ли сельхозработ, странствие ли по суше или по морю, отправление праздничных обрядов, которые почти все проходили на открытом воздухе, – будь то нехитрые сельские праздники или изощренные по своей сложной символике коронационные шествия – все это заставляло человека отрывать взор от земли и смотреть вверх: чтобы определить грядущую погоду, свое местоположение или время. По положению солнца или звезд, порой – на глаз, порой – с помощью приборов и довольно сложных расчетов прокладывали путь путешественники и мореплаватели. Время же по небесным светилам «сверяло» в те века большинство населения Европы: часы оставались сложными и громоздкими механизмами, которые возводились лишь в больших городах, порой – в монастырях и замках. Тем самым именно ход светил регулировал повседневную жизнь той эпохи.

Недаром даже ренессансные танцы – будь то народные хороводы во время праздника Майского дерева или изысканные придворные паваны – соотносились с движением небесных светил: хороводный круговой танец вокруг майского шеста, символизирующего Мировое древо, всегда шел посолонь, сложные фигуры паваны имели в виду движение на небосводе планет и небесных сфер.

Человек никогда не забывал, что над ним – небо со светилами, большой, хотя и не бесконечный космос, в центре которого – земля людей и их насущные заботы.

С другой стороны, этот мир – для людей образованного сословия, был намного лучше знаком «вширь»: как это не парадоксально, в ту эпоху «literari» – «люди знания» путешествовали, несмотря на несравнимую с нынешней скорость передвижения, куда больше. Так, математик и астролог королевы Елизаветы I Джон Ди в течение нескольких лет, собирая карты и математические манускрипты (а также, возможно, и выполняя какие-то специальные поручения Ее Величества), объехал Бриль, Роттердам, Гарлем, Амстердам, Бремен, Гамбург, Росток, Щецин, Познань, Краков, Прагу, Лейпциг и Франкфурт – не говоря о городах поменьше. При этом он вовсе не слыл среди современников великим путешественником.

Джон Донн в юности три года, с 1589 по 1591 гг., путешествовал по Европе, в 1596 г. принимал участие в экспедиции в Кадикс, а годом позже – к Азорским островам, в 1605 г. с рядом поручений побывал во Франции и Италии, а в 1611–1612 гг. в качестве лица, сопровождающего патрона, путешествует по Франции, Германии и Бельгии, в мае 1619 посещает Германию в качестве капеллана при посольстве... Ни Донн, ни Ди не являлись неким исключением среди образованных дворян своей эпохи: для молодых людей из хорошего рода путешествие по Европе, нередко совмещаемое со слушанием каких-то лекций в тамошних университетах, как правило, предшествовало вступлению в зрелую жизнь (заметим, что в Англии эта традиция жива и поныне) и было нормой. Необходимо учитывать и «интернациональный» характер культуры XVI–XVII вв.: так, итальянский монах-расстрига Джордано Бруно появляется в Англии в качестве представителя французского двора Генриха IV, многие из своих трудов посвящает Филипу Сидни, при этом часть этих сочинений печатается в Англии, а часть – в Германии – по-итальянски. На самом деле «европейская культура» той поры – это культура 500–1000 «образованных людей» (в эту категорию равно попадают ученые и богословы, писатели и художники, некоторые вельможи – причем часто несколько ипостасей легко совмещаются в одной личности), которые живут и работают при разных европейских дворах (свободно переезжая от одного к другому), принадлежат различной национальной и языковой среде, но активно обсуждают между собой «магистральные» проблемы эпохи. Перед нами – спор сравнительно узкого круга интеллектуалов, «аукаю-

щихся» из разных углов Европы. Подобная ситуация, с одной стороны, объяснялась относительной немногочисленностью в те времена людей истинно образованных, с другой – тем, что, достигнув определенного уровня, они неизбежно оказывались вовлечены в некий «общий диспут» о судьбах Европы, раздираемой противостоянием католиков и протестантов, погруженной в пучину религиозных войн и династических противоречий. Но, так или иначе, важно, что тот мир переживался именно как «*Orbis habitatus*», мир людей и для людей, где человек, с одной стороны, отмечен избранною ролью венца творения, а с другой – отвечает за этот мир и всяк живущую в нем тварь перед Господом. (Заметим, что именно это чувство ответственности, как ни парадоксально, нередко «подогревало» и без того темпераментные политико-религиозные споры Реформации.)



Неизвестный художник. Портрет доктора Джона Ди. Вторая половина 1590-х гг. Музей Ашмолиан, Оксфорд

Этот мир виделся целокупным, и такое его переживание порождало особую поэтику: сознание легко перекидывало мостик между далекими явлениями и через несхожесть готово было увидеть подобие, охотно сопрягая между собой вещи, казалось бы, несовместимые. Уровень развития наук в ту эпоху еще позволял образованному человеку охватить все современные ему знания о мире в достаточной полноте: они органично входили в зону его опыта и могли быть призваны на помощь по любому поводу. Как следствие этого, язык искусств той эпохи куда больше, чем ныне, был проникнут образами, выработанными в научной сфере и ей принадлежащими. Космология и картография, юриспруденция и медицина – все они служили поставщиками метафор и сравнений для Шекспира и Джона Донна, Кристофера Марло и Бена Джонсона. «В едином поле творческой интуиции сходятся магия, религия, искусство и наука, объясняясь между собой не альтернативными гипотезами – предполагающими объектно-субъектное взаимоотношение, – а наглядными примерами... Искусство обнаруживает себя прежде всего как искусство мысли (а уж потом всего остального – любви, политики, наживы и т. д.) и потому размечает духовное пространство, в котором доминирует универсальная божеско-человеческая изобретательность как таковая, без принципиального обособления гуманитарных, точных и естественных видов мастерства и знаний»,³⁶ – писал об этой эпохе знаток ренессансного искусства М. Н. Соколов. И литература того времени намного теснее, чем сейчас, соприкасалась с наукой и куда активнее использовала научные сведения и язык научных описаний в своих целях. Писатели той поры по самому своему складу оказывались апологетами науки, даже воспевая предметы совершенно иные.

³⁶ Соколов М.Н. Мистерия соседства. М., 1999. С. 108–109.

Однако если перейти от этих общефилософских положений к реальным описаниям космоса, бытовавшим в эпоху Елизаветы и Иакова, то обнаружится, что в сознании современников одновременно уживались несколько противоречащих друг другу моделей мироустройства: геоцентричные вселенные Птолемея и Тихо Браге, бесконечная Вселенная Николая Кузанского и Джордано Бруно, чьей «окружностью и центром» был «Бог, который всюду и нигде»,⁴² и гелиоцентрическая Вселенная Коперника.



Лестница природная (Scala Naturae). Гравюра из книги: Дидакус Валадес. Христианская риторика. Перуджия, 1579. (Didacus Valades. Rhetorica cristiana. Perugia, 1579)

Система мироздания, предложенная во II в. н. э. Клавдием Птолемеем (100–160 гг. н. э.), описывала мир так, как он предстает «зрению человека, стоящего на земле..., когда взгляд задает структуру вселенной, описывая ее в той последовательности, в которой предстает она восприятию, исходя из того, что наблюдатель находится в центре мироздания. Куда бы не направил наблюдатель свой взгляд, тот будет восхищен чудным движением небес, что описывают соразмерные и совершенные круги, и уверится наблюдатель, что земной шар помещен в самом центре сего движущегося мироздания», – писал астроном и астролог середины XVII в. Андре Целларий в книге «Harmonia Macrocosma»,⁴³ описывая Птолемею Все-

⁴² Николай Кузанский. Об ученом незнании. II, 12/ Николай Кузанский. Сочинения. Т. I. М., 1979-С. 134.

⁴³ Cellarius Andreas. Harmonia Macrocosmica. Amsterdam, 1660. Цит. по: Roob Alexander. The Hermetic Museum: Alchemy and Mysticism. Koln, Lissabon, London, New York, Paris, Tokyo, 1997. P. 50.

ленную. В центре этой Вселенной расположена Земля, образованная из смешения элементов земли и воды, – ее окружают сфера воздуха и следующая за ней сфера огня. Далее идет сфера Луны, за ней же располагаются эфирные небеса, образуемые семью плотными, твердыми, как алмаз, сферами: Меркурия, Венеры, Солнца, Марса, Юпитера, Сатурна и сферой неподвижных звезд. (Заметим, что во многом эта модель напоминает платоновскую, с той разницей, что Платон предусматривал несколько иной порядок светил: Луна, Солнце, далее – планеты: Меркурий, Венера, Марс, Юпитер, Сатурн – и звездная сфера.) Непроницаемая сфера неподвижных звезд является Перводвигателем, и, вращаемая самой Божественной любовью, она приводит в движение весь остальной космос (ил. 8).

На самом деле, эта система, соединяющая положения Аристотелевой «Физики» с практикой наблюдений за звездным небом, имела в глазах ренессансных ученых и богословов ряд противоречий... теологического характера.

В Аристотелевой Вселенной Земля занимала самое нижнее положение, то есть онтологически ей отводилось самое ущербное в мироздании место, атрибутами которого были непостоянство и изменчивость, тленность и распад. Все сущее в подлунной сфере пребывает в своего рода космическом аду,⁴⁴ тогда как планетарные сферы пронизаны эманациями Божественного присутствия, а за сферой неподвижных звезд находится сама обитель Господа.⁴⁵ Но здесь изощренная мысль Ренессанса усматривала противоречие.

Так, Никола Оресм в середине XIV века задавался вопросом, что недвижность Земли, тот факт, что положение ее постоянно и неизменно, не соответствует ее качеству «ущербного» небесного тела: постоянство есть атрибут Божественности, а потому Земля должна двигаться.

Позже Джон Донн, отталкиваясь от Птолемеевой системы мира, где Земля расположена в центре Вселенной и где внутри Земли пребывает изначальный Хаос, из которого сотворено все сущее, а значит, именно Хаос есть центр, вокруг которого вращается Мироздание, с горечью констатировал: «Природный мир устроен подобно шкатулке с секретом: открываешь ее, а в ней заключена другая; оком Небес носит в себе Землю, Земля носит на себе города, города населены людьми. Так концентрические круги сбегаются к своему центру, но этот центр – распад и разрушение.⁴⁶ Лишь нетварное стремится прочь от центра сего; лишь нетварное, покров невещественный, который мы можем помыслить, хотя и не явлен он нашему взору, – нетварный свет,⁴⁷ эманация света божественного, в котором пребывают Святые Его, в который облачены они, – он единственно не стремится к центру распада, ибо не был сотворен из Небытия, и переход в Небытие не грозит ему. Всему прочему в мире Небытие довлеет; довлеет даже ангелам, даже нашим душам: они движутся над теми же

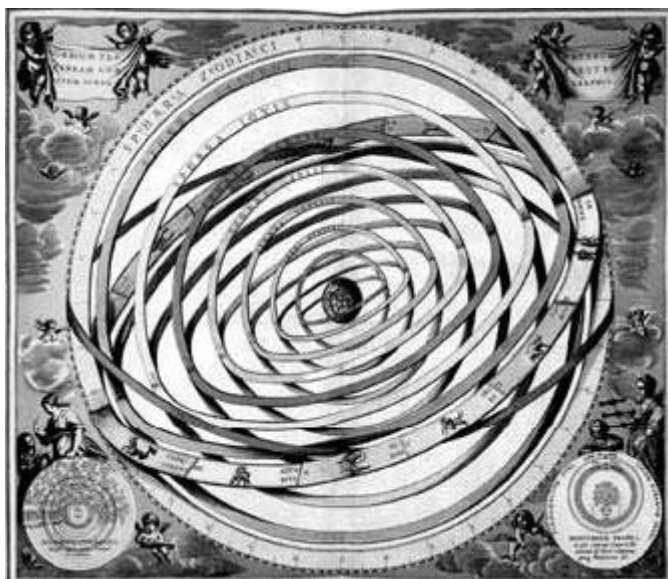
⁴⁴ Собственно, именно на этом строится, например, космогоническая система дантовой «Божественной комедии» – Средневековье считало подобное мироустройство одним из следствий Восстания Ангелов и Грехопадения: напомним, что асимметричность дантовского мира спровоцирована именно падением Сатаны.

⁴⁵ Coulano Joan P. Eros and Magic in the Renaissance. Chicago and London, 1992. P. 23–24.

⁴⁶ Образы этой медитации восходят к Птолемеевой системе мира, где Земля расположена в центре Вселенной, являясь той точкой, вокруг которой вращаются Планетные сферы. При этом внутри Земли пребывает изначальный Хаос, из которого сотворено все сущее, таким образом получается, что именно Хаос есть центр, вокруг которого вращается Мироздание. Медицина той эпохи, построенная на системе соответствий Микрокосма человека и Макрокосма Вселенной, особое значение придавала тому, чтобы соки, обращающиеся в человеческом теле, пребывали в равновесии – т. е., не покидали предписанных им путей, подобных планетным орбитам, поэтому космологические образы, появляющиеся в размышлении о болезни, были для современников Донна более чем оправданы.

⁴⁷ Концепция божественного света была разработана св. Григорием Паламой. В частности, Палама пишет: «Этот свет – сверхприродный и сверхъестественный и отличается от всего сущего в мире, – просто бытие в собственном смысле, таинственно вобравшее в себя всякое бытие. Всегда видеть эту бесконечность не дано ни одному человеку, ни всем людям вместе. Но не видя ее, человек понимает, что это он сам бессилен видеть, потому что не пришел в согласие с Духом через совершенную чистоту, а не то что виденное им прекратилось.» (Палама Григорий, Св. Триады в защиту священнобезмолвствующих. М., 1995. С. 83–84.)

полюсами, клонятся к тому же центру. И не будь они сотворены так, что благодаря Промыслу Божию пребывают бессмертными,⁴⁸ их природа не могла бы противиться притяжению центра, который есть Небытие».⁴⁹



Птолемея система мироздания. Andreas Cellarius. Harmonia Macrocosmica. Amsterdam, 1660

Все эти противоречия подтолкнули Николая Кузанского к изложению кардинально иной картины мироустройства. Доказывая логическим, чисто умозрительным путем, что Земля не может быть центром мироздания, ибо у *machina mundi* ничто чувственное, то есть, «земля, воздух, огонь или что бы то ни было не могут быть фиксированным и неподвижным центром... Если бы мир имел центр, то имел бы и внешнюю окружность, а тем самым имел бы внутри самого себя свои начало и конец, то есть мир имел бы пределом что-то иное и вне мира было бы еще это другое и еще пространство... И как Земля не есть центр мира, сфера неподвижных звезд не есть его окружность, хотя при сравнении Земли с небом наша Земля и кажется ближе к центру, а небо – ближе к окружности... Центра нет ни у нашей Земли, ни у какой-либо сферы... Земля в действительности движется, хоть мы этого и не замечаем... В самом деле, если бы кто-то на корабле среди воды не знал, что вода течет, и не видел берегов, то как бы он заметил движение судна? В связи с этим каждому, будь он на Земле, на Солнце или на другой звезде, всегда будет казаться, что он как бы в неподвижном центре, а все остальное движется, он обязательно каждый раз будет устанавливать себе новые полюса, одни – находясь на Солнце, другие – находясь на Земле, третьи – на Луне, на Марсе и так далее. Окажется, что машина мира будет как бы иметь повсюду центр и нигде окружность. Ибо ее окружность и центр есть Бог, который нигде и всюду... Земля есть благородная звезда, имеющая свои особые и отличные от других звезд свет, тепло и влияние,

⁴⁸ У Августина в трактате «О книге Бытия» (Кн. VII) сказано о душе: «Она сотворена из ничего; она бессмертна по некоторому образу своей жизни, которую не может ни в коем случае потерять, однако по некоторой своей изменяемости, в силу которой она справедливо может быть названа лучше или хуже, она может быть справедливо названа и смертной, ибо истинное бессмертие имеет только Тот, о ком сказано: "Единый имеющий бессмертие" (1 Тим. 6, 16)» (Августин Блаженный. Творения. Т. 2. СПб., 1998. С. 496). Ср. Пс. 96, 10: «Любящие Господа, ненавидьте зло! Он хранит души святых Своих».

⁴⁹ Донн Джон. По ком звонит колокол... Обращения к Господу в час нужды и бедствий. Схватка смерти... Пер. А. Нестерова. М: Aenigma, 2004. С. 139–140.

как и любая звезда тоже отличается от любой другой светом, природой и влиянием»,⁵⁰ – утверждал Кузанец.

Усилия Николая Кузанского, как и унаследовавшего его взгляды Джордано Бруно, который учил, что во Вселенной множество обитаемых миров, были направлены на переоценку метафизического достоинства Земли, а тем самым – и человека, – достоинства, в которых им отказывала Аристотелево-Птолемея космология.

На самом деле, Церковь, вопреки расхожим современным представлениям, вполне лояльно относилась ко всем многочисленным космологическим учениям – до тех пор, пока они не претендовали на какую-либо переоценку церковной догматики. Отношение Церкви к изысканиям астрономов четко сформулировал Фома Аквинский: «Предположения, выдвинутые астрономами, не следует считать необходимо истинными. Хотя эти гипотезы кажутся согласующимися с тем порядком вещей, который явлен нашему взору, нам не следует утверждать, что тем самым они подтверждаются фактами, ибо, возможно, что наблюдаемое нами движение звезд объяснимо и иначе, однако нами покуда не измыслены для этого соответствующие методы».⁵¹ Бруно был сожжен на костре вовсе не за космологические построения, а за проповедь магии и призыв отождествить Христа, Амон-Ра и Солнце – то есть за еретическое вероучение, Галилей подвергался допросам инквизиции не потому, что пропагандировал положения «современной науки», а потому, что позволил себе оспаривать некоторые основополагающие тезисы томизма.⁵²

Еще одну «конфигурацию мироздания» предлагала система Тихо Браге, выдвинутая им в 1580 г. (и восходящая в конечном итоге к древней системе Гераклида Понтийского): вокруг Земли обращаются Луна и Солнце, последнее же при этом является центром для вращения прочих планет. В XVI–XVII вв. эта система имела довольно много сторонников: во первых, Браге пользовался высочайшим авторитетом как астроном-практик, во вторых, она позволяла совместить геоцентрическую модель Вселенной с представлениями об особом статусе Солнца: согласно герметическим воззрениям, столь популярным в ту эпоху, дневное светило ассоциировалось с олицетворением божественности, явленным человеку в чувственном мироздании.⁵³

Довольно близка к системе Тихо Браге была и извлеченная из забвения, якобы восходящая к египтянам, система Витрувия («египетское» происхождение в ту эпоху гарантировало если не признание, то хотя бы интерес образованной публики, с глубочайшим пиететом относящейся, после знакомства с *Corpus Hermeticum*, ко всему, пришедшему из «страны мудрости»). В этой системе Меркурий и Венера вращаются вокруг Солнца, которое, как и прочие планеты, вращается вокруг Земли.

⁵⁰ Николай Кузанский. Об ученом незнании. II, 11–12/ Николай Кузанский. Сочинения. Т. I. М., 1979. С. 131–135.

⁵¹ *Toma Aquinas. Expositio super Libro de Caelo et Mundo. Lib. II, lect. XVII.* Цит. по.: Moloney Michael Francis. John Donne. His Flight from Mediaevalism. N. Y., 1965. P. 54.

⁵² *Couliano Ioan P. Eros and Magic in the Renaissance.* Chicago and London, 1992. P. 183.

⁵³ *Ibid.* P. 52.



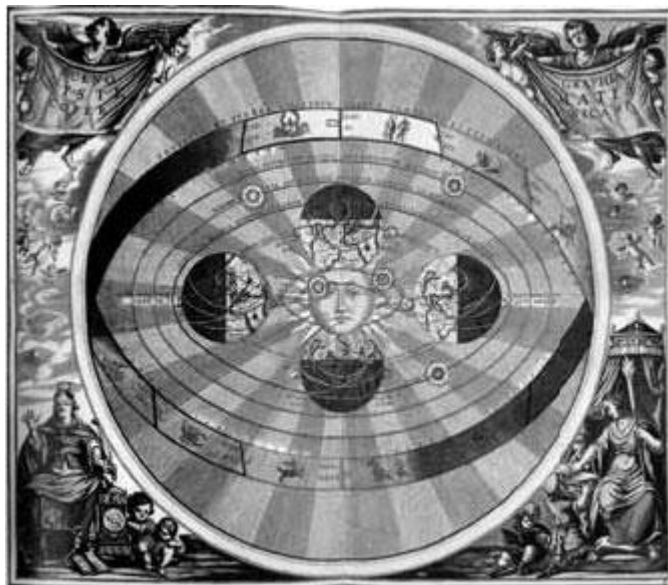
Система мироздания Тихо Браге. Andreas Cellarius. Harmonia Macrocosmica. Amsterdam, 1660

И, наконец, существовала еще и гелиоцентрическая система Коперника, который, собственно, математическим путем показал, что возврат к системе, предложенной еще в древности Аристрахом Самосским (ок. 300 до н. э.), позволяет выправить ряд несоответствий в календаре.⁵⁴ С другой стороны, предложенная им реформа Космоса идеально отвечала учению Гермеса Трисмегиста, весьма популярному в ту пору в Европе, и алхимическим практикам. Планетарный ряд, протянувшийся от Сатурна, соответствующего свинцу – наиболее падшему металлу, через Юпитер (олово), Марс (железо), Венеру (медь), Луну (серебро) и Меркурий (ртуть) к Солнцу (золоту) точно воспроизводил ряд алхимического Opus Magnum.⁵⁵ Описывая суть своего открытия в сочинении «О вращении небесной сферы» (1543), Коперник подчеркивал: «В центре всего сущего расположено Солнце. Можем ли мы найти в мироздании лучшее место прекраснейшему из храмов – храму, откуда изливается свет, освещающий все бытие. Солнце по праву называют светильником, духом, правителем мироздания. Для Гермеса Трисмегиста оно – незримый бог, Софоклова Электра называет его всевидящим. Посему Солнце сидит на данном ему королевском троне и направляет оттуда своих чад, что вращаются вокруг него».⁵⁶

⁵⁴ См., в частности, *Wooley Benjamin*. The Queen's Conjurer. The Science and Magic of Joch Dee. London, 2001. P. 153-

⁵⁵ *Roob Alexander*. The Hermetic Museum: Alchemy and Mysticism. Koln, Lissabon, London, New York, Paris, Tokyo, 1997. P. 48. См. также: *Дмитриев И.* Искушение святого Коперника: ненаучная структура научной революции/ Новое литературное обозрение, 2003, № 64.

⁵⁶ Цит. по: *Roob Alexander*. The Hermetic Museum: Alchemy and Mysticism. Koln, Lissabon, London, New York, Paris, Tokyo, 1997. P. 48.



Система мироздания Коперника. Andreas Cellarius. Harmonia Macrocosmica. Amsterdam, 1660

Все эти теории так или иначе существовали параллельно, уживаясь в сознании людей той эпохи, которые готовы были отдавать предпочтение той или иной лишь в силу необходимости стоящих перед ними конкретных задач. Так, например, для мореплавания еще примерно полтора века после открытия Коперника пользовались системой Птолемея, дававшей гораздо более точные значения для навигационных таблиц. Характерно, что на многих картах полушарий XVII в. кроме orbis terrarum, земного мира, изображали еще и схематичное устройство мира небесного – и, как правило, сразу в двух вариантах – и по Птолемею, и по Копернику (ил. 9).

Все это будоражило ум, давало ему массу парадоксальных поводов для размышлений и построения неожиданных аналогий, вроде той, что мы встречаем в одном из писем Донна: «Коперник путем математических исчислений возносит Землю вверх, убрав ее из принадлежащего ей ранее глупого центра – но при том не возвеличивает ее и не дает ей какого-либо преимущества, ибо в силу зримо явленной очевидности небеса оказываются от нее дальше, чем были они до того. Так и католическая вера, что, казалось бы, возносит и очищает нашу волю и помыслы от всякой примеси земных стремлений – очищает более, нежели исповедание реформистов, приближая, казалось бы, нас к Небесам, – она лишь удаляет Небеса от нас, ибо, алкая их, не по своей воле должны мы пройти столь много судебных инстанций, где вершить справедливость отдано святым, к заступничеству которых следует нам взывать в этой жизни, буде есть у нас какое прошение к Предвечному Судии, а в жизни что назначена нам за сенью могилы, должны мы долгое время ждать суда, томясь в узилище, где боль и муки, – не того ради, чтобы угодить Ему, Тому, к Кому мы идем, и Кто есть нам истинный Судия, но дабы угодить им – тем, от кого ушли мы, тем, которые не ведают о наших нуждах».⁵⁷

И все же следует признать, что сама необходимость мириться с существованием нескольких взаимопротиворечащих картин мироздания – хотя бы в качестве равнодоказуемых гипотез, истинность или ложность которых подтвердит лишь время, накапливающее свои данные в пользу той или иной из них, создавало ряд проблем для сознания образованного человека XVI–XVII вв. Мир, в котором тот был вынужден жить, потерял четкие очер-

⁵⁷ Gosse E. The Life and Letters of John Donne. – Glouster: Smith, 1959. V II. P. 78–79.

тания и границы, – а тем самым и возможность эмпирического постижения. В начале христианской эпохи, в III в. н. э. Ориген писал, что гармония и соразмерность мира явлены и в том, как «в начале Бог сотворил такое число разумных, или духовных тварей... сколько, по Его предвидению, могло быть достаточно. Несомненно, что Бог сотворил их, наперед определивши у Себя некоторое число их. Ведь не должно думать, что тварям нет конца, потому что там, где нет конца, там нет и никакого познания, и невозможно никакое описание. Если бы это было так, то Бог, конечно, не мог бы содержать сотворенное или управлять им, потому что бесконечное по природе непознаваемо. Писание же говорит: "Бог сотворил все мерою и числом" (Прем. 11, 21), – и, следовательно, число правильно прилагается к разумным существам или умам, – в том смысле, что их столько, сколько их может распределить, управлять и содержать Божественный промысел».⁵⁸ Человек XVI–XVII вв. предстал перед необходимостью впустить в сознание бесконечность.

И тут куда более существенную роль сыграли не космологические модели той эпохи, а вспышка сверхновой звезды в созвездии Кассиопеи, наблюдавшаяся 11 ноября 1572 г. В первые недели после своего появления звезда сияла столь ярко, что ее было видно даже днем. Измерения, проведенные Тихо Браге, Джоном Ди, Томасом Диджесом, явственно показали, что наблюдатели имеют дело именно с новой звездой, – вовсе не с кометой или метеором, – что серьезно задевало базовые представления эпохи о мироздании. Появление новой звезды на небосводе, что мыслился неизменным с момента сотворения мира, ставило религиозное сознание перед достаточно серьезной дилеммой: следовало либо принять доктрину перманентного творения, либо пересматривать сами основания космологии. И если зимой 1571 г. придворный врач Филипа II Испанского еще мог уверять своего владыку, что «новая звезда» в Кассиопее существовала от века, но просто ее невозможно было увидеть из-за тумана или сгущения воздуха, окружающего одну из планетных сфер – сгущения, которое рассеялось,⁵⁹ а математик Джероламо Кардано утверждал, что наблюдатели просто вновь видят Вифлеемскую звезду, то публикации Браге, Ди, Диджеста не оставили места для такого рода обольщений. Их наблюдения показали, что Вселенная изменчива а вычисления расстояния до сверхновой показали также и то, что этот мир несоразмерно велик человеку.

Людям рубежа XVI–XVII вв. мир предстал как необъятный, превышающий пределы постижимого. «Время вывихнулось из пазов», распахнув дверь в невыносимую бесконечность. «Метафизический сквозняк», дующий «оттуда», заставлял человека чувствовать себя песчинкой, затерянной в несоразмерном мироздании, – и беззащитной перед экспансией «внешнего». Один из самых ярких текстов той эпохи, передающий это ощущение разрушения всех пропорций и координат, – поэма «Анатомия мира. Первая годовщина» Джона Донна:

And new philosophy calls all in doubt,
The element of fire is quite put out,
The sun is lost, and th'earth, and no man's wit
Can well direct him where to look for it.
And freely men confess that this world's spent,
When in the planets and the firmament
They seek so many new; they see that this
Is crumbled out again to his atomies.
'Tis all in pieces, all coherence gone,

⁵⁸ Ориген. О началах. Самара, 1993. С. 138.

⁵⁹ Dreyer J. L. E. Tycho Brahe: a picture of scientific life and work in the sixteenth century. Edinburgh, 1890. Pp. 38–71; Hellman C D. The Comet of 1577: Its Place in the History of Astronomy. New York, 1944. P. 117.

All just supply and all relation;
Prince, subject, father, son, are things forgot,
For every man alone thinks he hath got
To be a phoenix, and that then can be
None of that kind, of which he is, but he.

(An Anatomy of the World. The First Anniversary. 205–218)

[Новая же философия все поставила под сомнение,/ Элемент огня изгнан со своего места,⁶⁰/ Солнце и земля затерялись <в мироздании> и никакая мудрость/ Не может подсказать человеку, в каком направлении <устремить свой взгляд, чтобы> их найти./ Человек свободно исповедует, что мир этот – в прошлом,/ Коли <в движении> планет и на Небосводе/ явлено столь много нового; понятно, что тем/ Мир вновь раздроблен до атомов./ Все распалось, все связи,/ Все, что питало, что служило узами;/ Владыка, подданный, отец, сын – эти <отношения> преданы забвению,/ Ибо каждый про себя думает,/ Что он – Феникс, а значит,/ Подобного ему нет, он лишь один такой].

В этом фрагменте донновской поэмы, написанной как траурный плач по умершей юной Элизабет Друри – дочери одного из патронов Донна, мы видим, как противоречия космологии, вспышка сверхновой, открытия Тихо Браге и Джона Ди становятся поводом для мучительной рефлексии. Это смятение рассудка перед физической огромностью мира и неясностью мироустройства порождало свойственное всей культуре рубежа XVI–XVII веков недоверие к чисто физическим и эмпирическим проявлениям бытия, утверждая своего рода приват мысли над материей, умопостигаемого над физически сущим – ибо только на этих путях рассудок мог избежать конфликта, чреватого безумием.

Характерным образом, Роберт Фладд в своем трактате «Utrisque cosmi»,⁶¹ пытаясь продемонстрировать ложность теории Коперника,⁶² прибегает не к доказательству, отталкивающемуся от некоего эмпирического опыта, но к логической аналогии, иллюстрируемой рисунком, на котором двое работников с невероятным усилием пытаются вращать жернов, используя для этого ось, что проходит через его центр, в то время как другой такой же жернов с легкостью приводится в движение одним-единственным работником, задающим вращательный момент ободу. По Фладду, Перводвигателю или Создателю проще вращать колесо небесной сферы, передавая усилие его ободу – нежели приводить всю *machina mundi* в движение из центра, коим оппоненты Фладда полагали Солнце.

⁶⁰ В Птолемеевой картине мира огонь располагался в верхних сферах мироздания, Коперник же, поместив Солнце в центр, низвел огонь вниз, к дольному миру.

⁶¹ Fludd Robert. *Utrisque Cosmi Maioris scilicet et Minoris Metaphisica, Physica Atque Technica Historia in duo Volumina secundum Cosmi differentiam divisa...* Oppenheim, Johann Theodor de Bry 1617. P. 155.

⁶² Ср. замечание И. С. Дмитриева: «Вообще, следует заметить, что и новая астрономия, и так называемая механическая картина мира строились в XVI–XVII столетиях в равной (или в почти равной) мере как на рациональных и эмпирических основаниях, так и на основаниях, которые я – за неимением лучшего – буду называть эстетическими, а характерные для этой эпохи поиски теологического оправдания натурфилософских концепций одновременно обостряли эстетическое восприятие мира» Дмитриев И. С. Испытание святого Коперника: ненаучная структура научной революции/ Новое литературное обозрение. № 64, 2003. С. 9–45.



Robert Fludd. Utrisque cosnm... Oppenheim, 1617

Но почти тот же тип мышления мы встречаем в «Гамлете» – доказательство Клавдиева братоубийства принц ищет не в эмпирической данности придворного быта Эльсинора, но – в бесконечных построениях своего сознания, в играх и уловках рассудка, а потом затевает историю с постановкой «Мышеловки» – идеальной аналогией, призванной стать последним доказательством вины короля.

Привлечение аналогии в качестве «очевидного доказательства» в принципе характерно для мышления XVI–XVII вв... В частности, у Уолтера Рэли, одного из образованнейших и самых скептических умов елизаветинской Англии, мы встречаем следующее рассуждение о влиянии звезд на земные дела: «И если не можем мы отрицать того, что Господь даровал родникам и источникам и хладной земле, растениям и камням, минералам и даже испражнениям живых существ способность воздействовать тем или иным образом, почему же лишаем мы звезды, чье сияние столь прекрасно, присущей им силы? Видя, сколь многи они числом, сколь исполнены красоты и величия, разве можем мы помыслить, что в кладовых Его мудрости, бесконечной и неизмеримой, не нашлось для каждой звезды особой силы, когда всякая травинка, растение, плод и цветок, что украшают земной лик, таковую силу имеют? Но как растения и злаки были сотворены не только затем, чтобы украсить землю, скрыв и оттенив ее припорошенный пылью лик, а во имя нужд человека и прочих тварей, чтобы служить им пищей и целебным средством, так и неисчислимые, исполненные славы тела, что мы видим на небосводе, призваны не только украшать небо, но быть инструментом Божественного провидения. И Ориген в рассуждении на стих "да будут светила на тверди небесной" (Быт. 1, 14) указывает нам: звезды есть не причины явлений, а подобны открытой книге, где содержится и записано все, что произойдет; однако это книга непостижима для мудрости человеческой».⁶³

⁶³ Sir Walter Raleigh. The History of the World. Ed. By C A. Patrides. London: Macmillan, 1971. P. 106.



Базель, 1543. *Andreas Vesalius. De humani corporis fabrica libri septem. Basel: Ex Officina Joannis Oporini, 1543*

Это представление о небосводе как «звездной книге», подобной Книге жизни, выразил Уильям Хаббингтон в стихотворении, написанном как медитация на стих псалма Давида «ночь ночи открывает знание» (Пс. 18, 3):

WHEN I survay the bright
Coelestiall spheare:
So rich with jewels hung, that night
Doth like an Aethiop bride appeare.

My soule her wings doth spread
And heaven-ward flies,
Th'Almighty's Mysteries to read
In the large volumes of the skies.

For the bright firmament
Shootes forth no flame
So silent, but is eloquent
In speaking the Creators name.

No unregarded star
Contracts its light
Into so small a Charactar,
Remov'd far from our humane sight:

But if we stedfast looke,
We shall discerne
In it as in some holy booke,
How man may heavenly knowledge learne.

Thus those Coelestiall fires,

Though seeming mute,
The fallacie of our desires
And all the pride of life confute.

For they have watcht since first
The World had birth:
And found sinne in it selfe accurst,
And nothing permanent on earth.⁶⁴

[Когда я озираю сияющую/ Небесную сферу/ Столь богато украшенная ожерельями, ночь/ Выглядит подобно эфиопской невесте, // Моя душа расправляет крылья/ И летит к небесам, / Чтобы читать Тайны Всемогущего/ В этих огромных небесных томах. // Ибо озаренный сиянием небесный свод/ Не просто полыхает огнями/ В молчании, но красноречиво/ Произносит имя Создавшего его. // Нет ни одной звездочки/ Что не изливала бы свой свет/ Как мельчайшая буква, / Столь удаленная от людского взора. // Но если мы пристально всмотримся, / Мы распознаем/ В ней, как в некой священной книге, / Как может человек причаститься небесному знанию... // Так эти небесные огни, / Хотя кажутся безмолвными, / Повергают во прах всю ложь наших желаний/ И всю гордость жизни. // Ибо они смотрят <вниз> с тех пор, / Как рожден этот мир: / И видят, как грех проклят в самом себе, / И нет ничего постоянного на земле.]

Восхищение могуществом человеческой мысли и смятение, вызванное сознанием слабости человека перед лицом обстоятельств – два полюса духовных измерений эпохи, определивших те «силовые линии», внутри которых разворачивалась культура рубежа XVI–XVII вв. Эту интонацию легко расслышать в словах Донна о Копернике и Галилее, которые «призвали иные миры – звезды – спуститься к ним и дать им отчет о себе»,⁶⁵ однако у того же Донна найдем мы и исполненный горечи пассаж, где сказано: «наши создания – это наши мысли, они родились великанами: они простерлись с Востока до Запада, от земли до неба, они не только вмещают в себя Океан и все земли, они охватывают Солнце и Небесную твердь; нет ничего, что не вместила бы моя мысль, нет ничего, что не могла бы она в себя вобрать. Неизъяснимая тайна; я, их создатель, томлюсь в плену, я прикован к одру болезни, тогда как любое из моих созданий, из мыслей моих, пребывает рядом с Солнцем, воспаряет превыше Солнца, обгоняет Светило и пересекает путь Солнечный, и шага одного им на то достаточно».⁶⁶

* * *

Оценивая роль астрологии в европейской культуре начала Нового времени, мы должны помнить о так называемой «теореме Томаса», выдвинутой еще в 10-е годы XX века одним из основателей Чикагской социологической школы Уильямом Айзеком Томасом: если люди определяют ситуацию как реальную, она реальна в своих последствиях.

⁶⁴ Grierson Herbert J.C, ed. (1886–1960). *Metaphysical Lyrics & Poems of the 17 th C* 1921. № 98.

⁶⁵ Donne John. Conclave Ignatii.

⁶⁶ Донн Джон. Обращения к Господу в час нужды и бедствий. Пер. А. Нестерова/ Джон Донн. По ком звонит колокол... Обращения к Господу в час нужды и бедствий. Схватка смерти... М: Aenigma, 2004. С. 62–63.

Астрологические прогнозы в ту пору оказывали серьезнейшее влияние на повседневную жизнь, становясь ее «формирующим фактором». Приведем лишь один пример: в феврале 1524 г. наблюдалось соединение семи планет в зодиакальном знаке Рыб. Знак этот соответствует стихии воды, поэтому множество европейских астрологов предсказывало великие наводнения, вплоть до Потопа, которыми чреват наступающий год. В связи с этим приор аббатства Св. Варфоломея в Смитфилде выстроил дом на вершине холма Хэрроу и позаботился о том, чтобы в доме были созданы запасы провизии и всего необходимого, позволяющие пережить длительное стояние «большой воды».⁶⁷

Говоря о возможных политических волнениях в 1602 году, которые он предвидит как астролог, Иоганн Кеплер в трактате «О более достоверных основаниях астрологии» пишет: «Заметим касательно конъюнкции Сатурна и Марса в сентябре <1602 года>. Как показывает опыт, при этих конъюнкциях души обычно впадают в оцепенение и замирают от страха или испытывают подъем в ожидании переворотов, и это обстоятельство весьма существенно для множества людей, собранных в одном месте ради какого-нибудь предприятия или с целью разрушить что-либо, как свидетельствует военный опыт. <...> Думаю, что военачальникам и правителям народов было бы небесполезно иметь в виду эти соображения; ибо для того, чтобы править множеством людей, необходимо быть весьма искусным в обращении с силами, которые оказывают влияние на предрасположения групп людей, и досконально знать эти силы. Например, если желательно сохранить мир и покой и имеются опасения относительно подстрекательств к бунту, то в августе и сентябре не следует допускать сборищ, а коль скоро сборище все же состоится, надлежит его прервать, а еще лучше быстро устранить причины, раздражающие предрасположения людей, либо прибегнуть к какому-нибудь сдерживающему или устрашающему средству, чтобы изменить унаследованные людьми. Если же предстоит некое дерзкое предприятие, и проведение его сопряжено с необходимостью внушить ужас, то для осуществления его следует выбрать август».⁶⁸

⁶⁷ Hall's chronicle: containing the history of England, during the reign of Henry the Fourth, and the succeeding monarchs, to the end of the reign of Henry the Eighth, in which are particularly described the manners and customs of those periods. Carefully collated with the editions of 1548 and 1550. London: printed for J. Johnson 1809. P. 675. Ср.: Thordike L. Magic and Science. V, ch. XI; Thomas, Keith. Religion and Decline of Magic. London, 1991. P. 341.

⁶⁸ Кеплер И. О более достоверных основаниях астрологии. Пер. ЮА. Данилова/Герметизм. Магия. Натурфилософия в европейской культуре XII–XIX вв. Под редакцией И. Т. Касавина. М., 1999. С. 255–257.



Leonhard Reinman. Practica uber die grossen und manigfaltigen Coniunction der Planeten. Nuremberg, 1524

Высокий статус астрологии в системе научного знания той эпохи зафиксирован в сборнике «Английский Парнас»: первое место там отведено теологии, но астрология следует непосредственно за нею и воспевается таким образом:

ASTROLOGIE

Her hand-maides in Amazon-like attire,
Went chaste and modest like Dianas traine,
One by her gazing lookes seems to aspire
Beyond the Moone, and in a high disdaine,
To deeme the world and worldly reasures vaine.
She hight Astrologie, on whole bright lawne,
Shperes Astrolabes and skilfull globes are drawn.⁶⁹

[Сопровождающие ее девы – в нарядах амазонок,/ Шествуют, чисты и скромны, как процессия Дианы,/ Тот, на ком она остановит взгляд, – ему кажется, он воспаряет/ Выше Луны и свысока/ Смотрит на мир и мирскую неверную суету./ Она – Высокая Астрология, <царствующая> на сияющих горних лугах,/ откуда <пришло к нам знание о> сферах, астролэбиях и искусно выполненных небесных телах].

По сути, астрология для того времени была не некой отдельной наукой, а целостным способом понимания Вселенной, рассматриваемой как единый организм, в котором все свя-

⁶⁹ Englands Parnasus: or the choysest flowers of our modern poets/Robert Allot. Photoreprint. Originally published: London: N. L. C. B. and T. N., 1600. Amsterdam: Theatrum Orbis Terrarum; New York: Da Capo Press, 1970. P. 342.

зано со всем цепью подобий, притяжений и соответствий⁷⁰ (ил. 10). В «Истории мира» Уолтера Рэли можно встретить следующий пассаж, достаточно характерно выражающий эти представления: «Человек, как был он сотворен и создан Господом, есть набросок или образ – или краткая повесть всей Истории Мироздания: в нем Господь заключил все творение, все, созданное Им в этом мире... И поскольку тело человеческое заключает в себе отражение всей Вселенной, и в нем соучаствует все, что есть в этом мире, то потому человек называется Микрокосмом или малым миром... Из глины и праха сотворена плоть человека, а потому тяжела и массивна; кости в его теле сравнимы со скалами и камнями, а потому крепки и долговечны... Кровь, что течет в теле его по венам, повторяющим своими очертаниями древесную крону, можно сравнить с водами, что разносятся по поверхности земли ручьями и реками, дыхание его подобно ветру, тепло его тела – тому жару, что заперт в глубинах земли... волосы на теле, придающие ему очарование или портящие его, подобны траве, покрывающей кожу земли... глаза наши подобны двум источникам света, коими являются луна и солнце, юность наша – цветам весны, длящейся столь недолго, – цветам, коим суждено иссохнуть под жарким летним солнцем и быть сметенными в небытие натиском зимы...»⁷¹

Фактически, учение о соответствии человека и мироздания, микрокосма и макрокосма было для литературы, искусства, философии и медицины той эпохи активной «порождающей метафорой», развертывающейся на всех уровнях бытия и связующей их воедино.

Астролог и медик XVII в. Николас Калпеппер утверждал:

«Если полагать все мироздание единым организмом, человека же – воспроизведением этого Вселенского тела в миниатюре, то лишь безумцы и невежи станут утверждать, будто звезды не оказывают влияние на тело человека, который есть творение в миниатюре и носит внутри себя звездное небо... Все же, что внизу, управляется тем, что наверху и испытывает его влияние...»⁷²

Неудивительно, что язык астрологических описаний и прогнозов был хорошо знаком образованному английскому дворянину, как минимум, несколько раз в жизни обращавшемуся к астрологу: обычно родители заказывали гороскоп родившемуся ребенку, с учетом гороскопов определялся день свадьбы и то, будет ли этот брак счастливым...

⁷⁰ Thomas Keith. Religion and the Decline of Magic. London, 1991. P. 337–338; Herva Vesa-Pekka. Maps and magic in Renaissance Europe. Journal of Material Culture. 2010. № 15. R 331.

⁷¹ Цит. по: Tyllyard E. M. W. The Elizabethan World Picture. London, 1976. P. 99.

⁷² Culpepper N. Pharmacopoeia Londinesis: or the London Dispensatory (1654), sigs A3^v – A4.



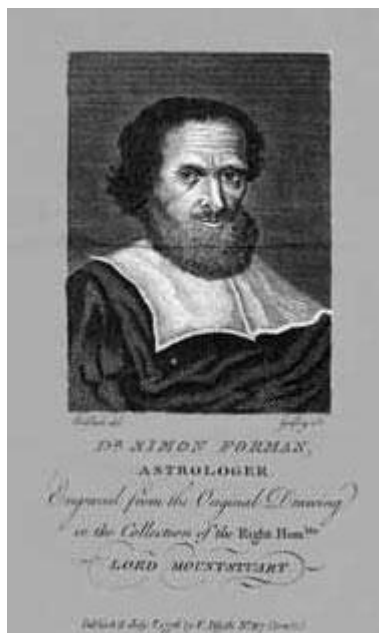
Jacobus Rueff. De Conceptu, et Generatione Hominis. Frankfurt, 1587.

О размахе частной практики английских астрологов XVI–XVII вв. мы можем судить по дошедшим до нас дневникам трех лондонских «звездознатцев», подробно фиксировавших все обращения клиентов. Саймон Форман (1552–1661) занимался астрологией, алхимией и медициной. Шекспироведам его дневник хорошо известен в силу того, что в нем содержится упоминание о представлении одной из шекспировских пьес в театре «Глобус».

Нас же интересуют астрологические занятия Формана. Между 1597 и 1601 гг. он составлял около 1000 гороскопов в год.⁷³ Журналы, которые вел другой лондонский астролог, Уильям Лилли (1602–1681), свидетельствуют, что в период с 1644 по 1666 гг. он ежегодно составлял порядка 2000 гороскопов. Джон Букер (1602–1667) с 1648 по 1666 гг. выполнил около 1000 гороскопов. Следует заметить, что, скорее всего, эти трое астрологов – а в Лондоне в этот период работало около 200 звездознатцев, – были не самыми загруженными работой. Например, Николас Калпеппер, практиковавший в 1640–1654 гг., имел якобы по 20 клиентов в день.⁷⁴

⁷³ Thomas, Keith. Religion and Decline of Magic. London, 1991. P.364.

⁷⁴ Poynter F. N. L. Nicolas Culpepper and His Books/ Journal of the History of Medicine, XVII (1962). P. 156.



Ричард Годфри по рисунку Джона Балфинча. Саймон Форман. 1776



Неизвестный художник. Уильям, Лилли. Музей Ашмолиан, Оксфорд

По журналам Лилли мы можем судить о составе клиентуры астрологов той поры. Так, за период с июня 1654 г. по сентябрь 1656 г. Лилли было составлено 4403 гороскопа, причем записи о 638 клиентах (около 15 %) содержат указание их социального статуса. Среди последних 124 человека принадлежали к дворянству и знати, примерно столько же (128 человек) составляли купцы, ремесленники и работники, 104 – моряки и путешественники, отправляющиеся за море, 32 – военные.

Представление о самом спектре вопросов, которые задавали «звездознатцу», дает учебник астрологии, написанный в середине XVII в. англичанином упомянутым выше, Уильямом Лилли. В этом учебнике специально разбираются подходы к решению наиболее часто встающих перед астрологом задач. Среди них мы встречаем следующие: «Будет ли кверент (т. е. – задающий вопрос. – А. Н.) жить долго?», «Каким образом кверенту следует вести свои дела?», «Жив или нет отсутствующий член семьи?», «Какова будет судьба спускаемого на воду корабля?», «Вернется ли данное судно из плавания – или потерпит круше-

ние?», «Суждено ли кверенту разбогатеть?», «Стоит ли покупать данный дом или землю – и будет ли удачным это приобретение?», «Следовать ли совету доброжелателя?», «Не хранит ли данная земля кладов и сокровищ?», «Будут ли у вступающего в брак дети от этой женщины?», «Выйдет ли девица замуж?», «Может ли что-то помешать устроиться данному браку?», «Есть ли у этой дамы возлюбленный?», «Где была утеряна та или иная вещь?», «Данная кража – совершена мужчиной или женщиной?», «Велико ли окажется состояние жены?», «Сохранит ли кверент свою должность?», «Будет ли освобожден приговоренный к тюремному заключению?», «Сможет ли военнопленный совершить побег?» и др..⁷⁵



Уильям Лилли. Звездный вестник. Лондон, 1645

Гороскопы, как пишет Л. И. Тананаева, – одна из немногих отечественных ученых, занимавшихся связью астрологии и культуры XVI–XVII вв., – были особым «способом постижения человеческой натуры... Эти специфические образцы литературного и научного, по тогдашним критериям, сочинения имели своей целью анализ человеческого характера, интерпретируя его через посредство сложных спекулятивных аналогий-противоположностей с миром звездных знаков, планет, их положения и т. п.»⁷⁶ Так, сохранился набросок гороскопа, составленный для себя Кеплером.⁷⁷ Этот фрагмент «явственно раскрывает сам механизм мышления тогдашних людей, их подход к восприятию и истолкованию челове-

⁷⁵ Lilly, William. An introduction to astrology. Hollywood, Calif., 1972. P. IX–XIV.

⁷⁶ Тананаева Л. И. Рудольфинцы. Пражский художественный центр на рубеже XVI–XVII вв. М., 1996. С. 48.

⁷⁷ Заметим, что отношения Кеплера с астрологией достаточно сложны: так, в своем трактате «De Stella Nova» (1606) он говорит о «недалекой дочери, астрологии», которая должнаа содержать «в высшей степени мудрую, но бедную мать» (Kepler. De Stella Nova in Pede Serpentarii. Cap. XII). С другой стороны, Кеплер не всецело отрицает эту науку, но ограничивает зону ее бытия, подчеркивая в другом своем сочинении – «Harmonia mundi»: «Смысл астрологических построений заключается в том, что... они не вдохновляли наш дух или какую-либо из его способностей, а лишь побуждали их к деятельности» (Kepler. Harmonia mundi. Lib. IV. Cap. 7 (op. V, 262 f.))

ского характера. И первое, что бросается в глаза при чтении этих страниц, – принципиальная установка на неотвратимую противоречивость, сложность души и ее врожденных свойств.

Характер, даже отчасти судьба человека предопределены заранее условиями его рождения. Черты этого характера как бы разворачиваются в будущее (правда, с учетом тех или иных возможных отклонений, зависящих от естественно-природных условий и космических ритмов)... Ощущение фатума, судьбы, стоящей над всеми человеческими начинаниями и усилиями, вечно колеблющихся весов Фортуны сопутствует всем предсказаниям и накладывает оттенок тревожной неустойчивости на все людские деяния.

Анализируя черты характера в сочетании с поведением планет, стремясь построить единую цепь, в которой различные природные свойства и материалы так или иначе воздействовали на человека, астрологи невольно приучались видеть этот характер в живом развитии: человек вступает в контакт с деревьями и травами, его счастье и горести зависят от звезд и морских приливов, камни лечат его или приносят тяжелые заболевания и т. п. Словом, речь идет все время не о социальных координатах человеческого бытия, а именно о психологических его аспектах, пусть в очень своеобразном, непривычном для нас освещении».⁷⁸

Своеобразной иллюстрацией отношения человека той эпохи к своему гороскопу может служить миниатюра Николаса Хилльярда, изображающая Генри Перси, 9-го графа Нортумберленда. Среди современников тот получил прозвище «Граф Тайнознатец» за свое увлечение герметикой, магией, алхимией. Владелец едва ли не лучшего в Англии книжного собрания, знакомец астролога и алхимика доктора Ди, математика Роберта Хьюза, географа Томаса Хэрриота, один из патронов Кристофера Марло, Генри Перси был весьма неординарной личностью. Когда в 1593 г. он удостоился посвящения в Орден Подвязки, поэт Джордж Пил посвятил ему поэму, в первых строках которой говорилось:

Renowned Lord, Northumberland's fair flower,
The Muses' love, patron, and favourite,
That artisans and scholars dost embrace,
And clothest Mathesis in rich ornaments;
That admirable mathematic skill,
Familiar with the stars and zodiack,
To whom the heaven lies open as her book;
By whose directions undeceivable,
Leaving our schoolmen's vulgar trodden paths,
And following the ancient reverend steps
Of Trismegistus and Pythagoras,
Through uncouth ways and unaccessible,
Dost pass into the spacious pleasant fields
Of divine Science and Philosophy..⁷⁹

[Преславный лорд, Нортумберленд, прекрасный цветок, /
Любимец Муз, патрон и фаворит, / Тот, кто художникам и ученым
радостно покровительствует, / И облакает в слова сложный узор
Универсального Знания, / Тот, у кого выдающиеся способности
к математике, / Прекрасно знает [пути] звезд и Зодиака, / Перед

⁷⁸ Тананаева Л. И. Пражский художественный центр на рубеже XVI–XVII вв. // Вопросы искусствознания, VIII (1/1996). М., 1996. С. 340–341.

⁷⁹ The Life and Minor Works of George Peele. Ed. David H. Home. Yale University Press, 1952. P. 245.

кем небо – распахнутая книга,/ Тот, кто стремится к истинному,
а не обманному/ Оставив вульгарные торные пути ученых
педантов,/ И следует древней почтенной тропой/ Трисмесгиста
и Пифагора,/ Пути тяжкими и непроходимыми,/ Стремясь к
обширным, преисполненным сладостным полям/ божественной
науки и Философии...]

На миниатюре Хилльярда (ил. 11) граф изображен лежащим на траве в некоем саду, огороженном квадратом живой изгороди. Слева от графа небрежно брошена на землю книга и шляпа, справа – кожаные перчатки. Темное одеяние графа наводит на мысль о «цветах Сатурна», ассоциирующихся с меланхолией. Семь деревьев, которые видит зритель, выстроены в весьма необычном порядке: четыре дерева расположены на центральной линии изображения и уходят вглубь перспективы, при этом на ветви самого ближнего из них висит странный балансир, где тяжелый серебристый шар – то ли свинцовая отливка, то ли некий планетарный глобус (на шаре нанесен некий рельеф) уравновешен птичьим перышком, рядом с которым дана латинская надпись TANTI – «равно»; на заднем плане видно два дерева, параллельные нижнему краю миниатюры и вынесенные за пределы зеленой изгороди; на переднем же плане, отчасти обрезанное левым краем миниатюры, стоит еще одно дерево, нижний сук которого спилен, – оно почти (не строго) параллельно дереву с подвешенным на нем балансиrom. Пытаясь найти истолкование для этой миниатюры, Рой Стронг указывал, что здесь явственно сказалось «знакомство Нортумберленда с искусством математики, особенно в том ее аспекте, который связан с диаграммами и геометрическими формами, понимаемыми как нагруженные символическими и пифагорейскими смыслами – это восприятие их было свойственно Средневековью – и обогащено Ренессансным оккультизмом, в его герметическом и каббалистическом изводе».⁸⁰ Ряд исследователей пытались расшифровать герметический символизм, подразумеваемый в этой миниатюре, связав представленные на картинке «ряды деревьев» с магическими пропорциями и «числовыми квадратами» Агриппы.⁸¹ И все же в миниатюре явно доминирует астрологическая символика. Число деревьев – семь – четко указывает на их связь с планетами, это же подчеркивается и сферой, подвешенной к балансиру.

Расположение деревьев способно подтолкнуть исследователя к мысли, что здесь зафиксирован некий временной момент, связанный с так называемым парадом планет, когда те выстраиваются в линию – однако в интересующий нас момент, начиная с рождения Генри Перси и до возможной даты создания миниатюры, между 1590–1595 гг., подобного астрономического события не происходит.

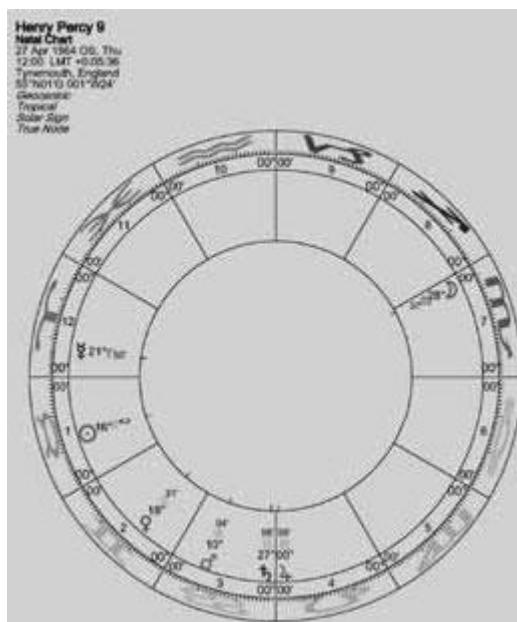
Астролог А. Матвеев любезно помог автору данного текста разрешить головоломку, построив натальную карту Генри Перси, конфигурация планет в которой весьма точно соответствовала расположению деревьев, которое представлено на миниатюре Хилльярда. Датой рождения 9-го графа Нортумберленда считается 27 апреля 1564 года. На карте мы видим, что Меркурий находится в Овне, Солнце – в Тельце, Венера в Близнецах, Марс в Раке, там же расположены и Юпитер с Сатурном, причем две последние планеты пребывают в соединении. Луна при этом стоит в Скорпионе, особняком.

С учетом этой информации дерево с балансиrom соответствует Меркурию, а серебристый цвет шара отсылает к ртути, в алхимии соответствующей Меркурию. Тогда стоящие далее и уходящие в глубину перспективы деревья – Солнце, Венера и Марс. Два дерева за

⁸⁰ Strong Roy. The English Renaissance Miniature. New York, 1983. P. 110.

⁸¹ Степанов А. Искусство эпохи Возрождения. Нидерланды. Германия. Франция. Испания. Англия. М., 2009. С. 497–498.

оградой – Юпитер и Сатурн, находящиеся в соединении. А дерево с левого края картины – Луна, чья позиция на небосводе противопоставляется остальным планетам, что подчеркивается сдвигом крайнего дерева ближе к зрителю по сравнению с деревом, символизирующим Меркурий. Тем самым на миниатюре Хилльярда четко зафиксирована дата рождения Генри Перси, а сам этот символический гороскоп отсылает к основополагающим свойствам и чертам графа, в этом гороскопе «прописанным».



Гороскоп Генри Перси, 9-го графа Нортумберленда

Естественно, что астрологическая образность находила отражение в поэзии. У Генри Констебля в сборнике «Диана» (1594) есть стихотворение с характерным названием «*Исчисление гороскопа на рождение дочери благородной леди, которая явилась в сей мир в этом году, 1588 от рождества Христова, в пятницу*»:

Fayre by inheritance; whom borne wee see,
both in the wondrous yeere, and on the day
wherein the fairest Planet beareth sway
the heauens to thee this fortune doe decree.

Thou of a world of harts in time shalt be
a Monarch great, and with one beauties ray
so many hoasts of harts thy face shall slay,
as all the rest (for loue) shall yeeld to thee.

But euen as Alexander (when he knewe
his Fathers conquests) wept, least he should leaue
no Kingdome vnto him for to subdue:
so shall thy mother thee of praise bereaue.

So many harts already shee hath slaine,

As few behind to conquer shall remaine.⁸²

[<Получившая> красоту по наследству; та, которую мы видим рожденной/ в чудесный год, в день,/ когда прекраснейшая из планет несла дар власти:/ небеса судили тебе эту судьбу/ В мире сердец ты со временем будешь/ великим Монархом, и одним отблеском красоты/ сонмы и сонмы сердец твой лик будет обращать в рабство, прочие же (из любви) будут сами склоняться под твое ярмо./ Но как сам Александр (когда он узнал о/ завоеваниях своего отца) рыдал о том, что ему не осталось/ ни одного царства, чтобы его подчинить: так твоя мать лишит тебя хвалы./ Столько сердец она уже поработила,/ Что немногие останутся для завоевания.]

Эта изящная миниатюра, рассчитанная на милостивое прочтение адресатом, показывает, насколько и поэт, и дама, которой написано стихотворение, хорошо знакомы с астрологическими практиками – и способны правильно «считать» упоминание о «прекраснейшей планете, несущей дар власти»: речь идет о благоприятных аспектах Венеры в гороскопе новорожденной. Для современного читателя это уже нуждается в пояснениях.

«Аспектом» в астрологии называется разница зодиакальных координат двух планет в тот или иной момент движения по небосводу. Аспекты бывают благоприятные и неблагоприятные. Дело в том, что двенадцати знакам Зодиака приписано соответствие одной из четырех «первостихий»: Овену, Льву и Стрельцу приписаны качества «огня», Тельцу, Деве и Козерогу – «земли», Близнецам, Весам и Водолею – «воздуха», а Раку, Скорпиону и Рыбам – «воды». Кроме того, знаки Зодиака делятся на «мужские» и «женские».

⁸² *Henry Constable. Diana; or, The excellent conceitful sonnets of H. C Augmented with diuers quatorzains of honorable and lerned personages. Deuided into viij. decads. London, Printed by I. Roberts for R. Smith, 1584 [i. e. 1594. London, 1818]. P. 78.*



Монограммист ИВ. Венера. 1528. Британский музей, Лондон

Благоприятные аспекты объединяют планеты, оказавшиеся в знаках одной природы, а неблагоприятные аспекты определяются конфигурацией, при которой планеты находятся в знаках, чьи природы противоположны или противостоят друг другу по принципу мужского и женского. Влияние аспекта на гороскоп зависит от того, какие планеты вступили во взаимодействие, каковы их достоинства и слабости. Так, с точки зрения астролога, наличие в гороскопе человека соединения Венеры с Юпитером говорит о том, что человек щедр в проявлениях любви и т. д.

Приведем еще одно стихотворение, требующее от читателя некоторой искушенности в астрологии, – речь идет о «Гороскопе любви», написанном младшим современником Шекспира и Джона Донна, поэтом-метафизиком Ричардом Крэншо (1612–1649):

LOVE, brave Vertues younger Brother,
Erst hath made my Heart a Mother,
Shee consults the conscious Spheares,
To calculate her young sons yeares.
Shee asks if sad, or saving powers,
Gave Omen to his infant howers,
Shee asks each starre that then stood by,
If poore Love shall live or dy.

Ah my Heart, is that the way?

Are these the Beames that rule thy Day?
Thou know'st a Face in whose each looke,
Beauty layes ope Loves Fortune-booke;
On whose faire revolutions wait
The obsequious motions of Loves fate;
Ah my Heart, her eyes and shee,
Have taught thee new Astrologie.
How e're Loves native houres were set,
What ever starry Synod met,
'Tis in the mercy of her eye,
If poore Love shall live or dye.

If those sharpe Rayes putting on
Points of Death bid Love be gon,
(Though the Heavens in counsell sate,
To crowne an uncontrouled Fate,
Though their best Aspects twin'd upon
The kindest Constellation,
Cast amorous glances on his Birth,
And whisper'd the confederate Earth
To pave his pathes with all the good
That warms the Bed of youth and blood;)
Love ha's no plea against her eye,
Beauty frownes, and Love must dye...⁸³

[Любовь, младшая сестра⁸⁴ добродетели, <нареченной>
Храбростью,/ Превратила мое Сердце в мать,/ Что вопрошает
<Небесные> Сферы, которым все ведомо,/ О том, чтобы они
исчислили годы жизни ее меньшей дочери./ Мать спрашивает,
недобрые или хранящие силы/ Будут дозвель часам жизни
новорожденной? / Мать вопрошает каждую звезду, стоящую в
тот час <на Небосводе>, будет ли бедняжка Любовь жить, или
умрет.// О, мое сердце, так ли это?/ Звезды ли правят этим
днем?/ Ты знаешь тот лик, на который достаточно взглянуть/ И
Красота кладет пред тобой открытой «Книгу предсказаний», где
говорится о Любви;/ Отот лик>, чье движение по орбите, столь
прекрасное, определяет движения, сужденные Любви, которая
раболепствует;/ О, мое Сердце, глаза <той, кому принадлежит
этот лик> и сама она,/ Это они научили тебя новой Астрологии./
Какой бы час рождения не был определен для любви,/ Какие бы
звезды не сошлись на Небесный Совет,/ Но только от ее взора
зависит,/ Жить Любви или умереть.//

⁸³ The Poems English Latin and Greek of Richard Crashaw. Ed. By L. C. Martin. Oxford: Clarendon Press, 1927. P. 185–186.

⁸⁴ В английском абстрактные персонификации: Любовь, Дружба, Ненависть, Смерть, как правило, ассоциируются с фигурой мужского пола и грамматически согласуются с местоимениями «he», «his» (см. об этом: Нестеров А. Два образа Смерти: Владыка-Рыцарь и Дева-Возлюбленная, или о зависимости культуры от языка (Русский символизм на фоне английской традиции)/ Вячеслав Иванов: творчество и судьба. М.: Наука, 2002. С. 156–166), тогда как в русском одним из них приписывается мужской род и пол, а другим – женский. При этом и в английском, и в русском такие ассоциации «автоматизированы» самой грамматикой языка. Поэтому при подстрочном переводе мы сочли возможным заменить «Любовь-брата» на «Любовь-сестру».

Если эти острые лучи укажут/ В направлении смерти, Любовь
принуждена будет уйти,/ (Пусть Небеса на звездном совете/
<Решат> короновать Судьбу, неподвластную <невзгодам>./
Пусть лучшие аспекты сойдутся/ В самом благоприятном из
Зодиакальных знаков,/ <И пусть звезды> бросают любящие
взгляды на колыбель <Любви>./ И шепчут своей союзнице
Земле,/ Чтобы та вымостила пути <Любви> всеми благами,/ Что
согревают ложе молодых, в чьих жилах бурлит кровь;)/ Любви
не выстоять перед этим взглядом,/ Красавица нахмурится, и
Любовь обречена смерти...]



Счастливым прогностиком на год от воплощения Христа тысяча пятьсот сорок четвертый. Фронтиспис. (*A mery pnosticacion for the yere of Chrystes incarnacyon a thousande fyue hundred fortye foure. London. 1544*)

Сам язык елизаветинской поэзии ярко фиксирует своеобразные «референтные зоны» эпохи, и, например, по XIV сонету Шекспира мы можем составить вполне четкое представление о тех темах, которые в первую очередь затрагивали астрологи, составляя гороскопы для частных клиентов или же публикуя астрологические альманахи на год:

SONNET XIV

Not from the stars do I my judgment pluck;
And yet methinks I have astronomy
But not to tell of good or evil luck,
Of plagues, of dearths, or seasons' quality;
Nor can I fortune to brief minutes tell,
Pointing to each his thunder, rain and wind,
Or say with princes if it shall go well,
By oft predict that I in heaven find:
But from thine eyes my knowledge I derive,
And, constant stars, in them I read such art

As truth and beauty shall together thrive,
If from thyself to store thou wouldst convert;
Or else of thee this I prognosticate:
Thy end is truth's and beauty's doom and date.

Я не по звездам мыслю и сужу;
Хотя я астрономию и знаю,
Ни счастья, ни беды не предскажу,
Ни засухи, ни язв, ни урожая.
И не могу вести я счет дождям,
Громам, ветрам, сулить счастливый жребий,
Предсказывать удачу королям,
Вычитывая предвещанья в небе.
Все знания мои в твоих глазах,
Из этих звезд я черпаю суждение,
Что живы Правда с Красотой в веках,
Коль ты им дашь в потомстве продолженье.
Иначе будет час последний твой
Последним часом Правды с Красотой.

(Пер. А. М. Фенкеля)

Этот сонет Шекспира, по сути, восходит не только к социальной практике обращений за консультациями к астрологу, но – к особому жанру текстов (ил. 12), имеющих в то время широкое хождение.⁸⁵ Шекспир напрямую отсылает читателя к многочисленным астрологическим альманахам и прогностиконам, чрезвычайно популярным в XVI–XVII вв.

⁸⁵ Следует отметить, что история литературы слишком долго была сосредоточена исключительно на истории преемственности шедевров, игнорируя все, что таковыми не являлось. На самом же деле, более-менее адекватное прочтение этих же шедевров возможно лишь с учетом их взаимодействия со всем культурным полем эпохи: философией и юридической практикой, доминирующими стилями изобразительных и пластических искусств, музыкой и пр. Т. е. речь идет о том, что «полем референции» для литературного произведения является обширная зона заведомо нелитературных текстов: для елизаветинской поэзии таковыми оказываются популярные мадригалы, сборники эмблем, трактаты по алхимии, натурфилософии, астрологии, наставления по мнемонике, юридические труды – то, что обычно не попадает в поле зрения литературоведов. В отличие, скажем, от историков, привыкших работать с документами эпохи, литературоведы довольно редко обращаются к первоизданиям – чаще они предпочитают иметь дело с текстами в современных публикациях и с интерпретациями коллег. Для историка его работа начинается с архива. Для литературоведа – с библиотеки его университета, которому порой нет и сотни лет, что отражается на библиотечных фондах. «Постмодернистские» подходы еще больше усугубили описываемую ситуацию – большинство авторов, принадлежащих к этим школам, используют информацию даже не из вторых, а из десятых рук, когда фактура подменяется интерпретацией интерпретации.



Братья Лимбурги. Зодиакальный человек. Великолепный часослов герцога Беррийского. 1450–1440е гг. Музей Конде, Шантийи, Франция

Большинство этих изданий до известной степени напоминали по своему содержанию современные отрывные календари (которые, на самом деле, являются их прямыми потомками – вплоть до указания фаз луны и пр.): однако кроме обычного календаря в них содержался прогноз погоды на каждый день года, предсказывалось, насколько год будет урожайным, помечались «счастливые» и несчастливые дни. Как правило, в большинстве альманахов приводилась и картинка с изображением «астрологического человека», когда человеческое тело представало наподобие какого-нибудь коллажа Арчимбольдо, составленного из знаков Зодиака, управляющих тем или иным органом: голове соответствовал Овен, шее – Телец, плечам и рукам – Близнецы, легким – Рак, Лев отвечал за сердце и печень.



Зодиакальный человек. The Kalendar of Shepherdes. London, 1503

Эта своеобразная диаграмма позволяла определить, когда лучше принимать то или иное лекарство, отворять кровь, готовить лечебное питье или бальзам, помогающие от той или иной болезни. Серьезные альманахи содержали также указания на дни и часы затмений и эфемериды – таблицы положения небесных тел на небосклоне, позволяющие читателям самостоятельно составлять гороскопы.

Представляя свой альманах на 1622 год читателю, автор одного из таких изданий, Ричард Аллестри, следующим образом сформулировал, что ждет читателя под обложкой:

Wit, learning, order, elegance of phrase,
Yealth, and the art to length out our days,
Philosophy, physic, and poesie,
All this, and more, is in this book to see.⁸⁶

[Мудрость, ученость, упорядоченное изложение, изящность слога,/ Здоровье и искусство продлить дни нашей жизни,/ Философию, медицину и поэзию/ – все это, и много больше, найдет в сей книге <читатель>].

О роли альманахов в быту той поры мы можем судить по строкам из элегии «Погребальный обряд по другу, столь незабвенному» Генри Кинга (1592–1699) – сына епископа, у которого Джон Донн принял рукоположение в сан священника:

⁸⁶ *Allestree*. 1622. A new almanack and prognostication, for the yeere of our Lord God 1622. London: printed for the Company of Stationers, [1622]. SigA8. О популярности этого издания свидетельствует тот факт, что в Британской библиотеке хранится экземпляр «Альманаха» Аллестри на 1624 год с автографом Карла I, в ту пору – принца Уэльского, а в будущем – короля Великобритании: *Allestree*. 1624. A new Almanack and Prognostication for the yeere of our Lord God 1624. London: printed for the Company of Stationers, [1624]. Единица хранения: Humanities; C.28.a.3(1).

By thy clear sun
My love and fortune first did run;
But thou wilt never more appear
Folded within my hemisphere,
Since both thy light and mot⁸⁷ on
Like a fled star is fall'n and gone;
And 'twixt me and my soul's dear wish
An earth now interposed is,
Which such a strange eclipse doth make
As ne'er was read in almanac.⁸⁸

[При ясном солнце/ Длилась моя любовь и судьба;/ Но ты более не явишься <предо мною>/ Отделенная от той сферы мира, в котором пребываю я,/ <И> с тех пор и твои свет, и движение – / Как падучая звезда, что пала и её нет;/ И вот между мной и глубочайшим желанием моей души/ Стоит земной мир,/ <Все это> подобно неожиданному затмению/ О котором никогда не доводилось читать ни в одном альманахе].

Популярность альманахов была крайне велика – причем в сельской местности они пользовались даже большим спросом, чем в городах. Пуританин Уильям Перкинс в середине XVI в. сетовал, что альманахи покупают, дабы «вернее набить кошелек, извлекая выгоду из знания о грядущем урожае и ценах на зерно»,⁸⁹ – и это было не лишено серьезных оснований.



⁸⁷ »i

⁸⁸ *King Henry. An Exequi to his Matchless Never to be Forgotten friend/ Seventeenth Century Verse.* Ed. by A. Fowler. Oxford, New York: OUP, 1992. P. 352. В данной антологии текст воспроизводится по: *Henry King. Poems.* Ed. M. Crum. Oxford: OUP, 1965.

⁸⁹ *Four great lyers, striuing who shall win the siluer whetstone. Also, a resolution to the countri-man, prouing is vtterly vnlawfull to buye or vse our yeerly prognostications.* Written by WP(erkins). London: Printed by Robert Walde-graue, [1585?] sig B2.

Знание неведомого, показывающее воздействие планет и прочих небесных сочетаний... Лондон, 1673.

Неустойчивость, уязвимость достаточно примитивного сельскохозяйственного производства заставляла землепашцев крайне пристрастно относиться к любым прогнозам погоды – особенно долгосрочным, которые позволяли соотнести соответствующие работы с тем или иным благоприятным или неблагоприятным периодом и оценить будущий урожай. В известном смысле погода была «вопросом жизни и смерти».

Плохие урожаи 1519–1521, 1527–1529, 1544–1545, 1549–1551, 1554–1556, 1586–1587 и 1594–1597 гг. влекли за собой резкое повышение смертности в стране. Особенно тяжелы были периоды с 1555 по 1557, когда следом за недородом вспыхнула жесточайшая эпидемия гриппа, и 1596–1597, когда два года подряд почти по всей Англии зерно сгнило на корню из-за сильнейших дождей.⁹⁰

Альманахи же обычно предлагали читателям долгосрочный годовой прогноз. Наряду с компиляторами-недоучками, каковыми были многие из авторов дешевых альманахов, занимались такого рода прогностикой и серьезные астрологи. В качестве типичного примера приведем один из фрагментов прогноза, составленного на 1602 г. для Богемии Иоганом Кеплером, занимавшим в ту пору должность придворного астролога при дворе Рудольфа II:

«Я ожидаю, что апрель будет нормальным, начнется с теплой погоды из-за биквинтиля Марса и Солнца, два дня перед этим будет идти дождь, а затем наступит полнолуние, так как все планеты выстроятся в ряд. С 13-го по 16-ое [апреля] будут идти дожди. После этого наступит тепло, а около 24-го станет так жарко, что разразится гроза из-за тригона Солнца и Марса. В конце апреля снова пойдут обильные дожди.

В начале мая ужасная погода с грозами вернется с конъюнкцией Венеры и Меркурия, если иная широта не ослабит ее влияние; однако ни само предсказывание, ни день не достоверны из-за ошибочности вычислений, производимых поныне. Десятого, одиннадцатого и двенадцатого пройдут холодные дожди, а в горах либо выпадет снег, либо воздух будет не слишком полезен для здоровья. При ясном небе следует опасаться морозов. Ибо, помимо старых аспектов, из новых приближается квинтиль Сатурна и Марса. С влажностью все необычайно похоршеет. В конце месяца ожидаются грозы и ливневые дожди».⁹¹

Первые альманахи и прогностиконы появляются в Европе в середине XV в.⁹² Так, семья Лаетов из Антверпена начинает с 1469 г. издавать прогностиконы, которые сперва получают широкое хождение во Фландрии, чуть позже появляется французское издание, а в 1493 г. этот прогностикой выходит и по-английски.⁹³ На рубеже XV–XVI вв. множество прогностиконов выходит в Германии, Италии, Франции, Нидерландах и Польше.⁹⁴ Первый

⁹⁰ Guy John. Tudor England. Oxford, New York, 1998. P. 30.

⁹¹ Кеплер И. О более достоверных основаниях астрологии. Пер. ЮА. Данилова/ Герметизм. Магия. Натурфилософия в европейской культуре XII–XIX вв. Под редакцией И. Т. Касавина. М., 1999. С. 248.

⁹² Не обошла эта мода и Россию. Так, в 1670-е гг. протопоп Аввакум писал: «Аще волхвы, и звездочетцы, и альманашники, по звездам гадая, назидают времена, и дни, и часы, а все блудят, и не збывается на коварстве их, дьявол обманывает их. Токмо Господу досаждают, и от него, Бога, тем отступают. Увы о них, бедных! <...> Так-то и нынешние алманашники, слышал я, мало имею покоя. Срать пойдет, а в книшку поглядит: здорово ли высерется. Бедные, бедные! Как вам не сором себя! Оставя промысл своего Творца, да дьяволу работаете, невродяне, безчинники! Уйдете ли на столп, как приидет гнев Божий? Отстреляетесь из мушкетов и ис пищалей, знать по всему! Полно, терпит всевидящее око, ожидает вашего покаяния. Свиньи, барге, и коровы больше знают вас, пред погодою визжат да ревут, и под повети бегут. И после того бывает дождь. А вы разумные свиньи, лице небу и земли измеряете, а времени своего не искушаете, како умрете! Горе с вами да только! Покайтесь, бедные! Прибегнете к Богу, да простит и помилует вас, яко благ и человеколюбец». – Протопоп Аввакум «Снискание и собрание о Божестве и о твари и како созда Бог человека»/Житие Аввакума и другие его сочинения. М., 1991. С. 304.

⁹³ Capp, B. S. English almanacs, 1500–1800: astrology and the popular press. Ithaca, NY, 1979. R 26.

⁹⁴ Thorndike, Lynn. A history of magic and experimental science. V. IV. New York: Columbia University Press, 1934. P. 444.

прогностикон, напечатанный в Англии, был составлен Уильямом Парроном, опубликовавшим серию прогнозов на латыни и английском в 1498–1503 гг. Итальянец по происхождению, Паррон некоторое время служил астрологом при дворе Генриха VII – покуда смерть королевы в возрасте 37 лет, – при том, что Паррон предсказал ей жизнь до 80 лет, – не положила конец его карьере.⁹⁵

Что касается альманахов, то известно довольно много английских рукописных альманахов времен царствования Генриха VIII. Один из них был составлен в 1549 г. королевским капелланом, Джоном Робинсом, для своего друга, мастера Тилдесли. Известно, что составляли альманахи уже упоминавшийся нами Саймон Форман и Кристофер Хейдон: судя по всему, эти рукописи предназначались не для публикации, а для узкого круга знакомых. В 1580-х г. составлял рукописные альманахи, ходившие по рукам, Гэбриел Френде. Математик и медик Элис Бомелий, уроженец Бремена, кончивший свои дни в качестве придворного астролога Ивана Грозного, на рукописи альманаха на 1567 г. сделал пометку, что тот составлен «для лорда Ламли, чьей доброте нет равных».⁹⁶ Что касается печатных альманахов – их публикация находилась в руках континентальных астрологов. Альманахи и прогностиконы, поступавшие на английский рынок, создавались в Европе, отправлялись для перевода в Англию – откуда рукопись поступала в антверпенские типографии. Доход, естественно, получали издатели. Лишь в 1520 г. Ричард Пинсон первым из английских печатников осознает все выгоды этого бизнеса и выпускает английское издание альманаха Лаета.⁹⁷



Совиный альманах. Лондон, 1618.

Первый альманах, составленный и напечатанный в Англии, выходит в 1539 г., причем анонимно. И лишь в 1545 г. появляется первый «авторизированный» английский альманах, составленный Эндрю Бордом, «англичанином из Оксфордского университета», а еще через несколько лет – альманах Энтони Эшкама, родного брата Роджера Эшкама, воспитателя будущей королевы – Елизаветы I. С этого момента можно говорить о формировании собственно английской традиции альманахов: с 1554 г. начинает выходить серия альманахов

⁹⁵ *Armstrong C. A. J.* An Italian astrologer at the court of Henry VII/ Italian Renaissance studies: a tribute to the late Cecilia M. Ady London: Faber and Faber, ed. E. F. Jacob. P. 433–444.

⁹⁶ *Capp, B. S.* English almanacs, 1500–1800: astrology and the popular press. Ithaca, N.Y., 1979. P. 26.

⁹⁷ *Capp, B. S.* English almanacs, 1500–1800: astrology and the popular press. Ithaca, N.Y., 1979. R. 27.

Генри Лоу из Солсбери, в 1558 г. появляются альманахи Каннингема и Уильямса, позже – Воэна (1559), Хилла (1560), Мунслоу (1561), Секбюриса (1562) – при том что доминировать на английском рынке продолжают все же континентальные астрологи. Исследователь истории астрологической литературы в Англии Бернард Капп указывает, что рост собственно островной «астрологической продукции» в этот период не в последнюю очередь связан с образованием в 1557 г. Гильдии печатников: неосторожные астрологические предсказания часто были связаны с риском преследования со стороны правительства (укажем на судьбу того же Паррона), а Гильдии было легче противостоять судебным искам, что способствовало нарушению английскими астрологами своеобразного «обета молчания».⁹⁸

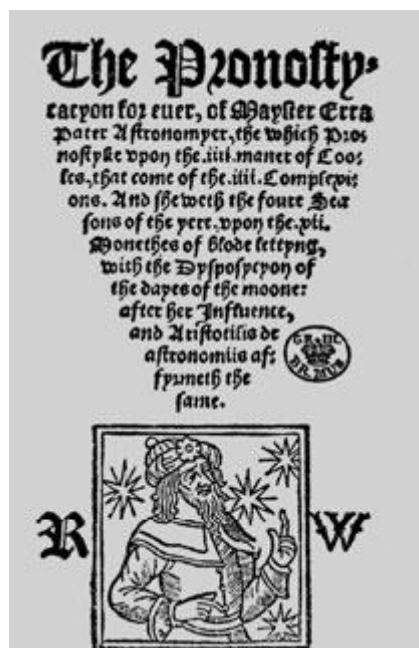
К 1600 г. в Англии ежегодно печаталось до 600 различных альманахов. Характерно, что альманахи было разрешено издавать, как и Библию, тиражами более 1250 или 1500 экземпляров, которыми должно было ограничиваться любое иное издание. Оценивая общую продажу альманахов в Англии в течение следующего века, исследователи указывают цифры порядка 3–4 млн. экземпляров, однако большинство из них оговаривается, что скорее всего цифра эта, полученная только на основе изучения дошедших до нас реестров печатной продукции, занижена в полтора-два раза.⁹⁹ Однако даже отталкиваясь от этих данных, можно утверждать, что тиражи астрологических альманахов превышали тиражи Библии.

Одним из самых популярных изданий был альманах «Erra Pater» (название этого альманаха, искаженное: «иудей, рожденный в иудействе»), указывало на то, что его автор якобы знаком с каббалистической традицией, весьма модной в Европе после каббалистических штудий Пико делла Мирандолы), переиздававшийся в Англии более дюжины раз, с 1535 г. – вплоть до XVIII в. Главный акцент в этом альманахе делался на астромедицину, на то, «как всегда избежать всякого ущерба для своего телесного состава».¹⁰⁰ Кроме медицинских рекомендаций, вроде того, «когда лучше отворять кровь» или «что если в этот день мужчина или женщина получит рану или будут страдать потерей крови из вены, то спустя три недели вероятна их смерть», альманах указывал фазы луны, благоприятные и неблагоприятные дни, содержал прогноз погоды на год. Более поздние издания сообщали также, когда и как проводятся те или иные ярмарки, поясняли, как лучше до них добраться.

⁹⁸ Ibid. P. 28–29.

⁹⁹ Thomas, Keith. Religion and Decline of Magic. London, 1991. P. 348–349.

¹⁰⁰ The prognostycacion for euer of Erra Pater... Profytable to kepe the body in helth. [Lond] T. Snodham [1610?] sig. A4v-5.



Прогностикон на любой день, сирень наставник Erra Pater... Лондон, 1536 (?).

О популярности этого альманаха свидетельствуют многочисленные язвительные замечания в адрес его поклонников, встречающиеся у многих авторов той поры. Так, Генри Пичам писал, что «Erra Pater – да еще календарь на год являются единственным чтением английского земледельца – если тот умеет читать»,¹⁰¹ а епископ Холл в своих «Характерах», описывая «Суеверного господина», замечал, что «тот из дому не выйдет, не прихватив с собой Erra Pater».¹⁰² Фрэнсис Коукс жаловался, что в Англии «простолудин ни за что не пустится в дорогу или путешествие, не посоветовавшись сперва с каким-нибудь безумным в своей слепоте пророком, или, на худой конец, не заглянув в какое-нибудь предсказание».¹⁰³ Последнее высказывание на самом деле менее иронично, чем то может показаться современному читателю, – в приведенных нами словах современникам слышалась, скорее, горечь: Луна была тем единственным светильником, что освещал дорогу припозднившемуся – или рискнувшему путешествовать ночью – страннику, поэтому дальние путешествия организовывались так, чтобы соотноситься с фазами Луны, а потому справиться у альманаха на сей счет бывало весьма бесполезно.

Кроме «Erra Pater» было еще несколько не менее популярных изданий: переводной (с французского) «Календарь пастуха» («The Kalendar of Shepherdes»¹⁰⁴), впервые изданный в Англии в 1503 г. и выдержавший в течение века 17 изданий; «Птолемеева смесь» («The Compost of Ptolomeus»), появившаяся в 1532 г. и издававшаяся минимум 4 раза; «Аркандам» и «Сфера Пифагора» – своеобразное приложение, посвященное методам предсказания будущего, часто – не только астрологическим, – позже последние два труда стали выходить под

¹⁰¹ Peacham Henry. The Truth of our Times. [London, 1638] New York: Published for the Facsimile Text Society by Columbia University Press, 1942. P. 119.

¹⁰² Hall Joseph. The Works. Ed. by P. Wynter. Vol. IV. Oxford, 1863. P. 110.

¹⁰³ Coxe, Francis. A short treatise declaring the detestable wickednesse of magicall sciences. Coniurations of spirites, curiouse astrologye and suche lyke. Amsterdam: New York: Theatrum Orbis Terrarum; Da Capo Press, 1972. sig. Avj.

¹⁰⁴ Cm. The kalendar of sheperdes; the edition of Paris 1503 in photographic facsimile, a faithful reprint of Pynson's edition of London, Edited with a critical introduction and glossary, by H. Oscar Sommer. London, 1892; The kalenar & compost of sheperds, from the original edition published by Guy Marchant in Paris in the year 1493, and translated into English c 1518: newly edited for the year 1931. London, [1931]; The kalender of sheepehards (c. 1585): a facsimile reproduction / edited and with an introduction by S. K. Heninger, Jr. Delmar, N. Y.: Scholars' Facsimiles & Reprints, 1979.

общей обложкой («Arcandam, the Sphere of Pythagoras»). Такое изобилие альманахов объяснялось еще и тем, что они были ориентированы на разных читателей: так «Точное предсказание навеки» (впервые – в 1555 г.), обильно иллюстрированное грубо выполненными рисунками, изображающими болезни скота, кораблекрушения и трупы, было рассчитано на самую невзыскательную и необразованную публику, тогда как «Вечный прогностикон» Леонарда Диджеса (впервые издан в 1533 г.) был насыщен серьезными астрономическими рассуждениями, математическими примерами и ценился людьми рафинированными – например, эта книга была представлена в библиотеке сэра Уолтера Рэли.¹⁰⁵ Тем самым альманахи выстраивались в некую иерархию, которую довольно метко определил философ Гэбриэл Харви, друг и однокашник Эдмунда Спенсера по колледжу Тринити Холл: «Erga Pater – азбука, "Календарь пастухов" – начальное чтение, "Птолемея смесь" – Библия, а «Аркандам» – Новый Завет».¹⁰⁶



The kalendar of sheperdes. London. 1503

О популярности альманахов можно судить хотя бы по тому факту, что «Календарь пастухов» послужил моделью для одного из самых известных поэтических циклов Эдмунда Спенсера – «Пастушье календарь, последовательности из двенадцати эклог, соотнесенных с двенадцатью месяцами года».¹⁰⁷

«Пастуший календарь» является весьма сложным по композиции произведением. Первое издание книги, вышедшее в 1579 г., открывалось небольшим стихотворным оммажем автору, – под этим текстом стоял псевдоним «Immerito», далее читателю предлагалось предисловие, подписанное инициалами Э. К., – очевидно, за ними скрывался Эдмунд Керк, знако-

¹⁰⁵ Oakeshott, W. Sir Walter Raleigh Library/ The Library. 5th ser, XXIII (1968). P. 326.

¹⁰⁶ Harvey, Gabriel. Marginalia. Collected and edited by G. C. Moore Smith. Stratford-upon-Avon: Shakespeare Head Press, 1913. P. 163.

¹⁰⁷ [Spenser, Edmund] The Shepherds Calenar. Conteyning twelve Aeglogues proportionable to the twelue monethes. London, 1579.

мец Спенсера по Кембриджу, – после чего шло «Общее изложение замысла книги», принадлежащее, по всей видимости, самому Спенсеру. И только потом были помещены двенадцать эклог, написанных в форме диалогов пастухов-протагонистов. Каждая эклога открывалась гравюрой, представляющей характер того или иного месяца, сельские труды и радости, ему соответствующие, – при этом гравюра содержала и астрологический символ данного месяца. Затем шло краткое прозаическое изложение темы и коллизии каждой из эклог, и лишь потом – поэтический текст. При появлении «на сцене» каждого из протагонистов в конце соответствующей эклоги дана отвечающая его характеру эмблема с девизом – латинским, греческим или итальянским. Образы эмблемы изъяснялись – как и многие другие «тонкости» той или иной эклоги – в глоссах, которыми была снабжена каждая эклога.

Таким образом, сама структура «Пастушьего календаря» уже ориентировала читателя на многоплановость возможных прочтений поэмы.

Предисловие Э. К с первых же слов указывает на предшественников Спенсера в жанре пасторали, упоминая из английских поэтов – Чосера и его наставника в поэтическом ремесле – Лидгейта, а из поэтов древности – Вергилия с его «Буколиками».

Для современников Спенсера пастораль была куда более «интеллектуально насыщенным» жанром, чем то представляется современным читателям. Собственно, основная интенция любой пасторали – представить идеальную картину миропорядка, «правильные» отношения человека и мироздания, вписав жизнь и труды человеческие в круговорот годовых и космических ритмов природы. Однако сама постановка вопроса о «правильности» того или иного модуса человеческого бытия перекидывала мостик от идеальных картин сельской жизни к актуальным политическим проблемам современности. Недаром пасторали разыгрывались в XVI в. почти при всех дворах Европы, а короли охотно принимали участие в этих постановках. Эти придворные действия апеллировали в первую очередь к той ипостаси монарха, в которой он выступал в роли пастыря при охраняемом и направляемом им стаде – уже одного этого было достаточно, чтобы открыть возможность для проникновения «высокой политики» в жанр пасторали. О том, насколько сильно были связаны монархическая и пасторальная символики, говорит рассуждение Иакова I о королевских регалиях, написанное им в качестве наставления для наследника престола:

«Королевский скипетр есть род пастырского жезла, данного государю; скипетр сей прям, как тростник, олицетворяя тем праведность в исполнении правосудия, как велит стих псалма.¹⁰⁸ Скипетр олицетворяет власть, вручаемую государю; ибо как [во время коронации] сперва королевская мантия ложится королю на плечи, являя важность и достоинство того, кто возводится в королевский сан, корона же олицетворяет любовь народа к своему владыке и добровольное признание подданными его власти, так следом в длань государя вкладывается скипетр, чтобы являл он власть того, кто уже сочтен был достойным таковой, когда его увенчали короной... Скипетр не предназначен для того, чтобы наносить им сильный удар, ибо может от того преломиться, а потому христианские короли усваивают урок скипетр является олицетворением их власти, – не должно им злоупотреблять, но применять следует лишь по необходимости... и мудрые владыки не злоупотребляют своими прерогативами, но пользуются ими лишь в случае крайней необходимости. Ибо велика разница между скипетром (что олицетворяет королевскую власть над всеми подданными, как следующими благом, так и творящими зло) и мечом, чье назначение – карать зло. Потому королевский скипетр должен быть из тростника, чтобы наказывать легко, во исправление и наставление, тогда как меч, назначенный для наказания порока и очищения земли от грехов, о себе вопиющих, должен быть оружием острым».¹⁰⁹

¹⁰⁸ Престол Твой, Боже, вовек; жезл правоты – жезл царства Твоего (Пс. 44, 7).

¹⁰⁹ King James IV and I Political writings. Ed. by Johann P. Somerville. Cambridge, 1994. P. 240–241.

Особую роль играла «пастырская тема» и в риторике елизаветинского царствования. Не в последнюю очередь это было связано со статусом английского монарха, являющегося одновременно и главой церкви. Такое «двойное» восприятие сакральности королевской власти, созданное уникальной ситуацией англиканства, предопределило многие коллизии эпохи. И когда в речи перед Парламентом 30 ноября 1601 г. королева Елизавета говорила, что у подданных английской короны, «возможно, будут правители, более великие, чем она, но никогда не будет правителей, более неё любящих свой народ... Ради безопасности и спокойствия всех моих подданных я не остановлюсь перед тем, чтобы пролить мою кровь»,¹¹⁰ она весьма смело ссыалась на слова Иисуса: «Я есмь пастырь добрый: пастырь добрый полагает жизнь свою за овец». Тем самым Елизавета напоминала своему народу, что она является не только главой государства, но и главой Церкви, выступая Пастырем Господним.

Все это объясняет уместность появления в «апрельской» эклоге «Пастушьего календаря» Спенсера пространный панегирик королеве Елизавете, причем, как мы постараемся показать ниже, место его отнюдь не случайно и соотносено с общими астрологическими символиками поэмы.

На связь «The Sheperdes Calendar» Спенсера и астрологического «The Kalendar of Shepherdes» обратил внимание еще Г. О. Соммер в своей статье, открывающей первое научное переиздание альманаха, выпущенное в 1892 г.¹¹¹

Собственно говоря, эта связь была декларирована в предисловии Э. К., предварявшем саму поэму: «Что касается основной тенденции и направленности этих эклог, не хотелось бы много о том распространяться: автор сам приложил усилия, чтобы сие пояснить. Очевидно, что в беспокойные годы юности он долго блуждал во всем нам знакомом Лабиринте Любви, и со временем – чтобы утишить и смягчить пламя страсти и (как свидетельствует он сам) предостеречь юных пастухов... он сочинил XII эклог, каждая из которых соответствует одному из XII месяцев года, и давая им название ПАСТУШИЙ КАЛЕНДАРЬ, он нарекает старым именем новое произведение [курсив наш. -А.Н.]».¹¹²



Николас Хилльард. Набросок для Большой королевской печати Елизаветы I

¹¹⁰ The public speaking of Queen Elizabeth; selections from her official addresses. NY, 1951. R 108–109.

¹¹¹ [Compost et kalendrier des bergiers] The kalendar of shepherdes; the edition of Paris 1503 in photographic facsimile, a faithful reprint of R. Pynson's edition of London 1506. Edited with a critical introduction and glossary, by H. Oskar Sommer. London, 1892.

¹¹² The Works of Edmund Spenser. Ware, Hertfordshire, 1995. P. 418.

На параллелизм двух текстов указывали и гравюры, предваряющие каждую эклогу в издании 1579 г., выполненные в манере, близкой к гравюрам в «одноименном» альманахе. Для современников эта связь была очевидна, а астрология была одним из «кодов», определяющих саму структуру, последовательность тем и акцентов «Пастушьего календаря» Спенсера.



Эдмунд Спенсер. Пастуший календарь. Заставка к январской эклоге

Заметим, что связь космических зодиакальных ритмов и сельских трудов была тщательно разработана в пластических искусствах Средневековья и раннего Возрождения. Так, А. Шастель пишет, что «в космологических композициях средних веков часто изображались временные ритмы: месяцы связывались со знаками Зодиака, времена года – со стихиями. Их смена и противоположность выражались через место в круге (или розетке), в которую вписывались символы».¹¹³

Сам жанр пасторали, если возводить его к «Трудам и дням» Гесиода, был изначально связан с кругом годовых работ и праздников, которые с древнейших времен «размечались по звездам», определяясь положением небесных тел (как, заметим, и поныне в обиходе Церкви определяются дни Пасхи), и астрономические подтексты были тем самым присущи пасторали «от рождения».¹¹⁴

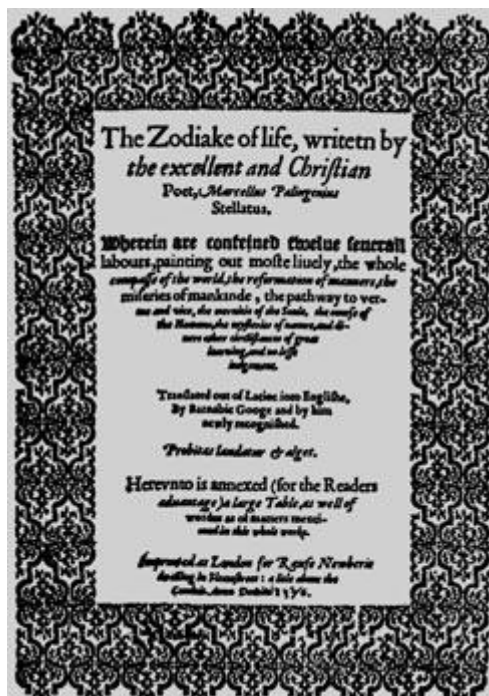
Сочиняя свою поэму, Спенсер опирался кроме «Календаря пастуха» на еще один образец, имеющий отношение к астрологии. Речь идет о латинской поэме Марселло Палингенио «Зодиак жизни»,¹¹⁵ которая в 1576 г. была переведена на английский.¹¹⁶

¹¹³ Шастель Анри. Искусство и гуманизм во Флоренции времен Лоренцо Великого. М. СПб, 2001. С. 221.

¹¹⁴ Ср.: О. М. Фрейденберг в работе «Образ и понятие» (1953 г.) пишет: «...жизнь внешней природы воспринималась главным образом в виде «погоды», которая и представлялась «нравом» ("поведением") стихии кроткой или стихии свирепой. В силу этой неразрывности образов погоды и поведения создался знаменитый дивинационный параллелизм, который заполнил впоследствии все фольклорные, особенно античные, календари... Календарь учил: в такой-то день или в такую-то погоду поступай так-то... Эсхатологические явления, как град, снег, бури, ливни и т. п., имели свое соответствие в «нравах»: брат шел на брата, в городах поднимался мятеж, среди людей вспыхивали раздоры и распри». Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М., 1978. С. 435.

¹¹⁵ См. *Tuве R. Spenser and the Zodiac of Life/ Journal of English and Germanic Philology*, 34 (1935). P. 1–19.

¹¹⁶ The zodiacke of life, writetn by the excellent and Christian poet, Marcellus Palingenius Stellatus. Wherein are contained twelue seuerall labours... Translated out of Latine into Englishe, by Barnabe Googe and by him newly recognished. London, R. Newberie, 1576. См. также: Marcellus Palingenio Stellato, Marcellus. Stellatus The zodiac of life...: now for the first time rendered into English prose... Created or Published: London: priv. print., 1896.



Марселло Палингенио. Зодиак жизни. Лондон, 1576

«Зодиак жизни» – весьма «пестрое» дидактическое произведение, где весь жизненный путь человека «наложен» на движение Солнца через двенадцать зодиакальных знаков, те или иные формы деятельности, различные образы жизни и т. д. соотнесены с их зодиакальными управителями. Исторические отсылки в поэме перемежаются медицинскими наставлениями, практическими советами и т. д.¹¹⁷

В цитированном выше фрагменте предисловия к поэме Спенсера Эдвард Керк упоминает о прохождении Лабиринта Любви, в котором долго блуждал автор, надеющийся теперь «предостеречь... юных пастухов». Топография этого лабиринта сложным образом соотнесена с двенадцатью стоянками Солнца в Зодиаке, – т. е. с прохождением страсти – включая смену объектов влечения и самого отношения к тому, что есть любовь, – через Зодиакальный круг.

Этот прием встречался у многих континентальных – итальянских и французских поэтов: Понтано, Лоренцо Бонинконтри, Базино де Пармо, оставивших «астрологические» циклы сонетов.¹¹⁸ После Спенсера он будет использован английским поэтом Варнавой Барнсом в книге «Партенофил и Партенопа»¹¹⁹ (1594), написанной в форме серий из двенадцати сонетов, где неверная возлюбленная проходит через все знаки Зодиака.

Предисловие Э. К. к поэме Спенсера кончается рассуждением о том, почему эклоги развертываются в последовательности от января к декабрю: «...ибо многим может показаться нелепой ошибкой, когда в силу недоразумения автор начал с месяца, который не является началом года. Ведь широко известно и достойно подкреплено рассуждениями ученых мужей, что год начинается с Марта. Ибо именно тогда Солнце вновь начинает свой оконченный путь¹²⁰ и с наступлением весны земля обновляется... Мнение это поддержано древними астрологами и философами... и того обычая придерживались как греки, так и

¹¹⁷ Watson F. The "Zodiacus Vitae" of Marcellus Paligenius Stellatus: An Old School-Book. London: Philip Wellby 1908.

¹¹⁸ Allen Don Cameron. The star-crossed Renaissance: the quereil about astrology and its influence in England. New York, 1966. P. 155–156.

¹¹⁹ Barnes, Barnab. Parthenophil and Parthenophe. Carbondale: Southern Illinois University Press, [1971].

¹²⁰ Речь идет о весеннем солнцестоянии.

римляне... Египтяне же начинали год с сентября, да и согласно мнению ученейших из раввинов и самому Писанию, именно в этот месяц, который назывался египтянами Тирси, Бог сотворил мир...»¹²¹ В защиту каждой из этих систем приводятся серьезные ученые аргументы как из астрологии, так и из истории, упоминаются имена Макробия, Цезаря, Ромула, Нумы Помпилия, сравниваются лунный и солнечный календари... Чтобы в конце заявить: «Автор... полагал приспособить свою последовательность всего лишь к той, что привычна обычным людям, и начал с января... потому как пастухи не должны размышлять над столь сложными вещами».¹²² Астрологическая насыщенность этого рассуждения и столь противоречащая ей простота вывода – вовсе не случайность. Предисловие (которое иные исследователи склонны обвинять в непоследовательности¹²³) указывает на два способа чтения поэмы – ученый, которому соответствует сложная система доказательств, – и простой, ориентированный на «наивного» читателя.



The kalendar of sheperdes. London. 1503

Заметим только, что в известном смысле сами спенсеровские пастухи «простецами» вовсе не являются. В «декабрьской» эклоге Колин Клаут – один из главных персонажей ПОЭМЫ – ГОВОРИТ:

I learned als the signes of heaven to ken,
How Phaebe fayles, where Venus sittes and when.¹²⁴

¹²¹ The Works of Edmund Spenser. Ware, Hertfordshire, 1995. P. 419–420.

¹²² Ibid. P. 420.

¹²³ Ср. характерную оценку этого предисловия Керка к «Пастушьему календарю» в труде А. Н. Горбунова, резюмирующем состояние исследований елизаветинской поэзии к началу 90-х гг. XX в.: «Предисловие и комментарии эти были написаны в духе литературной игры-мистификации, столь популярной в эпоху Ренессанса. Э. К... порой и путался, противоречил себе, случайно или намеренно вводя читателя в заблуждение». Горбунов АН. Джон Донн и английская поэзия XVI–XVII вв. М., 1993. С. 50.

¹²⁴ The Works of Edmund Spenser. Ware, Hertfordshire, 1995. P. 465.

[Я познал знаки на небе, видимые оку,/ Как в тень уходит Луна,¹²⁵
где, в какое время – престол Венеры¹²⁶]

Там же в уста его вложена еще одна реплика, в которой читатель сталкивается с астрологической терминологией:

Tho gan my louely Spring bid me farewell,
And Sommer season sped him to display
(For loue then in the Lyons house did dwell)
The raging fyre, that kindled at his ray.
A comett stird vp that vnkindly heate,
That reigned (as men sayd) in Venus seate.

[Прекрасная весна моя ушла, заставив сказать: «Прощай»,/ А
лето поспешило явить/ (Ибо обитель Любви – дом созвездия
Льва)/ Ярящееся пламя, зажженное его лучом./ Комета же
возбудила сей недобрый жар,/ Что царит (как говорят) там, где
престол Венеры.]

Следует отметить, что в астрологии знак Льва является домом не Венеры, а – Солнца (ил. 13). Однако в глоссах к поэме сам автор указывает: созвездие Льва упомянуто здесь потому, что «Лев определяет середину лета, и это лишь аллегория, означающая: любовь породила в говорящем небывалый жар желаний... Комета значит здесь красоту, послужившую причиной влюбленности... Венера – богиня красоты и любви и планета на небосводе – именно в этом значении упомянута она в этих строках. Красота же – один из неотъемлемых атрибутов Венеры, и именно она – причина того, что эта любовь была столь непохожа на другие».¹²⁷

Сам характер этих замечаний ясно свидетельствует о том, что поэт полагает свою аудиторию достаточно искушенной в астрологии и хорошо знакомой с астрологической терминологией, – во всяком случае, достаточно хорошо, чтобы читатели могли оценить предлагаемую им сложную систему образов, восходящих к астрологической практике.

Тогда специально оговоренная в предисловии последовательность эклог, соответствующая не астрологическому году, начинающемуся с марта, когда Солнце входит в знак Овна, в котором и происходит весеннее равноденствие, а году календарному, может быть понята как особый знак, подаваемый вдумчивому читателю.

Напомним, что вплоть до XVIII в. Англия пользовалась не привычным нам Григорианским календарем, а Юлианским. Разница, существующая между календарями, определяла иную, чем сейчас, дату вхождения Солнца в соответствующий знак Зодиака,¹²⁸ – около 12-го числа соответствующего месяца. Тем самым первая треть календарного месяца проходила под управлением одного знака, а вторая и третья – под управлением следующего. Характерно, что переход Солнца в новый знак Зодиака отмечался даже в календаре ежедневных

¹²⁵ В данном случае перевод исходит из глоссы самого автора к поэме, в которой говорится, что речь идет о «затмении Луны, всегда происходящем в Хвосте или Голове Дракона».

¹²⁶ Спенсер дает к этому глоссу: «Звезда Венера называется Геспер или Веспер и Люцифер; и то и другое название – от того, что она – самая яркая из звезд, а также первой восходит или заходит последней».

¹²⁷ The Works of Edmund Spenser. Ware, Hertfordshire, 1995. P. 466.

¹²⁸ «Поправка» для того времени, когда создавалась поэма Спенсера, составляет 10 дней, а не привычные нам 13 дней разницы между «старым» и «новым» стилями календаря.

чтений молитв и евангельских текстов, приложенном к так называемой «Библии епископов» – переводу Священного писания на английский, выполненному в царствие Елизаветы I.

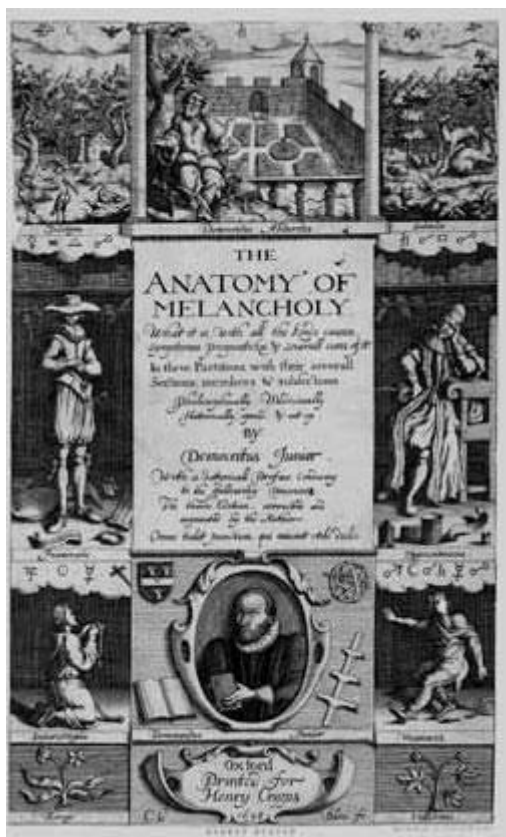
Знак Зодиака определял характер того или иного периода. Однако напомним, что астролог «работает» с небом в целом. Как, ссылаясь на древние и современные ему авторитеты, пишет в «Анатомии меланхолии» Роберт Бёртон: «Естественные причины подразделяются на первичные, универсальные и вторичные. К первичным причинам относятся небеса, планеты, звезды и т. п., которые своими влияниями порождают те или иные следствия. Я не буду вдаваться в рассуждения, есть ли то влияние именно звезд – или созвездий, так же как и защищать предсказательную астрологию... Скажем так звезды побуждают нас к тому или иному, но делают это столь мягко, что если мы будем руководствоваться разумом, они не будут иметь над нами власти; однако если мы поддадимся нашей природе и будем идти на поводу у чувств, то звезды будут властны над нами в той же мере, что и над дикими тварями... Coelum est vehiculum divinae virtutis,¹²⁹ – небеса есть Божий инструмент, и их посредством Он правит и направляет тварные сущности, сотворенные из элементов; также можно назвать Небеса великой книгой, чьи буквы – звезды, и в книге той записано много чудного для тех, кто способен ее читать, или же то – "прекрасная арфа, сработанная выдающимся мастером, – арфа, из которой умеющий играть извлечет прекраснейшую музыку"».¹³⁰

The image shows a page from a historical calendar, specifically the month of April. The title at the top reads "April hath. xxx. dayes." and "The month. xxxi." Below the title is a grid of days, each with a corresponding biblical reading in Latin and English. The readings are arranged in columns, with some days having multiple readings. The text is in a historical font, likely from the 16th century.

Епископская Библия 1568 г. Календарь урочных чтений из Священного Писания на апрель месяц

¹²⁹ «Небеса – колесница Божественной доблести» (лат.)

¹³⁰ Berton, Robert. The anatomy of melancholy. New York, 2001. Part I, Sec. 2, Subject IV P. 206.



Роберт Бёртон. Анатомия меланхолии. Фронтиспис. Оксфорд, 1628. Британский музей



Планеты Венера, Меркурий, Луна с их зодиакальными домами. The kalendar of sheperdes. London. 1503

Каждой из планет в астрологии приписывалась определенная природа, спектр влияний и характеристик. Так, по Птолемею, «активная сила существенной природы Солнца есть нагревание и – до некоторой степени – иссушение... Сила Луны заключается в увлажнении, должно быть потому, что она находится близко от Земли и связанных с таким расположением влажных испарений... Сила Сатурна состоит по преимуществу в том, чтобы охлаждать (и в умеренных пределах иссушать), должно быть, потому, что он более удален, чем все осталь-

ные планеты, и от солнечного тепла, и от влажных испарений с Земли».¹³¹ При этом планета имеет наибольшую силу в определенном знаке Зодиака, который в этом случае называется домом планеты. Солнце и Луна имеют лишь один дом, все же остальные планеты – по два: так называемый «дневной» и «ночной» (ил. 13, 14, 16).



Планеты Сатурн, Юпитер, Марс, Солнце с их зодиакальными домами. The kalender of sheperdes. London. 1503

Знак, противоположный дому планеты, является знаком ее «изгнания» или «заточения», – в нем влияние планеты максимально ослаблено. Также у каждой из планет на зодиакальном круге обнаруживаются две точки, в одной из которых влияние планеты начинает нарастать, т. е. происходит ее возвышение, т. н. «экзальтация», в другой же точке происходит падение или «депрессия» планеты, когда ее влияние начинает идти на убыль. Объясняя эти характеристики планет, Клавдий Птолемей писал: «Поскольку Солнце, находясь в Овне, совершает переход к северному, верхнему полукругу, а в Весах оно переходит к южному, нижнему полукругу, ему в экзальтации уместно приписать Овна, ибо в этом знаке продолжительность дня и способность Солнца согревать начинают прирастать; Солнцу в депрессии, в свою очередь, уместно приписать Весы по противоположным причинам. Сатурну же, дабы он занимал положение против Солнца, а также из-за его домов, в экзальтации надлежит приписать Весы, а в депрессии – Овна. Ибо там, где тепло прирастает, холод убывает, а где первое идет на убыль, холод, наоборот, увеличивается».¹³²

В таблице¹³³ ниже представлены характеристики планет в их связи с Зодиаком.¹³⁴

«Пастуший календарь» Спенсера начат с января. Первая треть этого месяца проходит под знаком Козерога, являющегося ночным домом Сатурна, а две трети соответствуют Водолею, – знаку, в котором Сатурн имеет дневной дом. Соответственно, Водолей и Сатурн довлеют и началу февраля, чтобы затем, в свою очередь, уступить место Рыбам и Юпитеру – и т. д.

¹³¹ Птолемей, Клавдий. Математический трактат или Четверокнижие/ Знание за пределами науки. Мистицизм, герметизм, астрология, алхимия, магия в интеллектуальных традициях I–XIV веков. М., 1996. С. 98.

¹³² Там же. С. 107.

¹³³ Мы пользовались так называемой «Птолемеевой» таблицей достоинств планет, несколько отличной от тех, которыми пользуются современные астрологи. Пребывание Солнца в соответствующем знаке Зодиака в 1578 г. указано по Юлианскому календарю, которым тогда пользовались в Англии.

¹³⁴ Для удобства читателя, недостаточно знакомого с астрологией, при составлении таблицы мы не пользовались общепринятыми астрономическими символами планет и знаков Зодиака.

Как мы видим, начало года «Пастушьего календаря» определенно связано с влияниями Сатурна (ил. 14).

	Знак Зодиака	Дом	Возвышение	Падение	Изгнание
Январь	X. Козерог 12 дек. – 9 янв.	Сатурн (ночн.)	Марс	Юпитер	Луна
Февраль	XI. Водолей 10 янв. – 8 фев.	Сатурн (дневн.)			Солнце
	XII. Рыбы 8 фев. – 10 мар.	Юпитер (ночной)	Венера		Меркурий
Март	I. Овен 11 мар. – 10 апр.	Марс (дневной)	Солнце	Сатурн	Венера
Апрель	II. Телец 10 апр. – 11 мая	Венера (ночной)	Луна		Марс
Май	III. Близнецы 11 мая – 11 июн.	Меркурий (дневной)			Юпитер
Июнь	IV. Рак 12 июн. – 12 июл.	Луна	Юпитер	Марс	Сатурн
	V. Лев 13 июл. – 12 авг.	Солнце			Сатурн
Август	VI. Дева 13 авг. – 12 сент.	Меркурий (ночной)	Меркурий	Венера	Юпитер
Сентябрь	VII. Весы 13 сент. – 12 окт.	Венера (дневн.)	Сатурн	Солнце	Марс
Октябрь	VIII. Скорпион 13 окт. – 12 нояб.	Марс (ночной)			Венера
Ноябрь	IX. Стрелец 12 нояб. – 10 дек.	Юпитер (дневн.)			Меркурий
Декабрь	X. Козерог 12 дек. – 9 янв.	Сатурн (ночн.)	Марс	Юпитер	Луна

Наиболее отдаленная из всех планет, Сатурн отождествлялся с богом Кроносом и «отвечает» за протекание процессов во времени; символически изображается в виде старца с серпом, реже – с косой. Так, среди тайных «образов», соотносимых с Сатурном, Агриппа

Неттесгеймский, опираясь, по всей видимости, на знаменитый трактат по магии «*Picatrix*», указывает, что этой планете подобает изображение «мужа с головой оленя и стопами, подобными верблюжьим, – муж сей восседает на драконе, в правой руке сжимает косу, в левой же – копье; печать с этим образом способствует продлению жизни и долголетию».¹³⁵ Также Агриппа упоминает еще одно изображение, часто воспроизводимое на магических «печатах Сатурна»: «старик, восседающий на высоком троне, – руки его подняты над головой, он держит в них рыбу или серп; в ногах у него лежит виноградная гроздь; голова старика укутана черной или темно-серой тканью, и все его одеяние – черного или темного цвета».¹³⁶ Можно предположить, что дракон на первой из упомянутых нами «агрипповых печатей» отчасти тождествен Уроборосу, – гностическому символу времени; копьем старец понуждает к действию, однако действие это изначально несвободно, серпом же он срезает «созревший плод» – но одновременно и кладет предел длительности любого процесса, обрывая его; на последнее указывает и виноградная гроздь в ногах на «второй печати».



Лукас Кранах Младший. Сатурн. Из серии «Семь планет». 1550–1570. Британский музей, Лондон

Сама символика виноградной грозди (оставляя в стороне ее христианские интерпретации, явно вторичные в нашем случае) позволяет также говорить и о другой ипостаси Сатурна, в которой он выступает как покровитель «золотого века человечества».¹³⁷ Последнее в контексте пасторали как жанра приобретает особое значение.

¹³⁵ Agrippa Henry Cornelius of Nettesheim. *Three Books of Occult Philosophy* St. Paul, MN, 2000. Book II, Ch. XXXVIII. P. 381. Ср. «образ Сатурна» в «*Picatrix*»: «муж на троне, с головой, увенчанной рогами, и ногами верблюда» – Seznes, Jean. *The Survival of the Pagan Gods*. Princeton, NJ, 1972. P. 55.

¹³⁶ Ibid. P. 381.

¹³⁷ См., в частности: *Вергилий*. Буколики, IV, 6–9. К этой эклоге Вергилия восходит мифология девы Астреи, которая будет играть весьма важную роль в идеологии елизаветинского царствия. Заметим, что символика Девы – хранительницы справедливости, столь активно используемая Елизаветой, связана и с астрологическими параметрами рождения королевы, явившейся на свет 7 сентября 1533 г., под знаком Девы.



Хармен Янсц по рисунку Мартена ван Хеемскерка. Сатурн. Из цикла «Дети планет». 1560-е. Государственная галерея, Штутгарт



Хармен Янсц по рисунку Мартена ван Хеемскерка. Сатурн. Из цикла «Дети планет». Деталь. 1560-е. Государственная галерея, Штутгарт

Характеристики, даваемые обычно Сатурну: он – «холоден и сух (ибо далеко удален от Солнца); природа этого светила – меланхолическая, мужская, элемент – земля; сулит великие несчастья, порождает одиночество, неблагоприятен».¹³⁸ В средневековых астрологических трактатах Сатурн даже именовался *Infortuna major* – «Большое несчастье» (в отличие от Марса – «Малого несчастья»).

Сатурн управляет всем, имеющим отношение к иерархии, порядку, закону и року, кроме того, он полагает пределы, в силу чего связан со всевозможными ограничениями, социальными лишениями, болезнями, старостью, голодом. На одной из гравюр, посвященных сатурнианским влияниям на жизнь людей, голландский художник Мартен ван Хеемскерк изобразил группу нищих, выстроившихся за раздаваемой монахами похлебкой, и сидящего во дворе тюрьмы колодника.

В своем негативном аспекте Сатурн – планета незаконнорожденных,¹³⁹ преступников, предателей: часто в иконографии Сатурна присутствует повесившийся на осине Иуда...

¹³⁸ Lilly William. An introduction to astrology. Hollywood, Calif, 1972. P. 35.

¹³⁹ Заметим, что название русского перевода романа В. Набокова «*Invitation of a Beheading*» – «Под знаком незаконнорожденных» – напрямую отсылает к этому «темному» аспекту Сатурна.

В XV–XVII в. в живописи и особенно графике был необычайно популярен связанный с астрологической символикой сюжет «Дети планет».¹⁴⁰ В верхней части таких композиций изображался проезжающий в колеснице по небу планетарный бог и зодиакальные знаки – дома соответствующей планеты, а внизу – люди, погруженные в занятия, которым эта планета покровительствует. В немецкой «Книге о планетах» XV в. такого рода рисунки сопровождались стихотворными надписями, описывающими характеристики планет, и о «детях Сатурна» там сказано:

Mein kint sein sich pleich durr und kalt
Graw treg poß neydig trawrich und alt
Dip geitig gefangen lame und ungestalt
Tiff augen ir hawtt ist hartt und wenig part
Große lebtz vngeschaffen gemantt
Wuste thyr sind in wol bekannt
Das erttrich sie durchgraben gern
Velt pawens sie auch nicht empern
Vnd wie man in neyt vnd arbeit sol leben
Das ist Saturnus kint gegeben
Die annders ir natur han
Allein von Saturno sol man das verstan.¹⁴¹

[Мои дети порочны, сухи и стары/ Завистливы, усталы, разбиты несчастьями, холодны./ Глубоко посаженные глаза, дряблая кожа, бороды их редки. Они хромы, несчастны, к тому же развращены./ Склонны к измене, погружены в раздумия, жадны, бледны./ Они часто оказываются в тюрьме./ Они разгребают грязь, копают могилы, пашут землю./ Ходят в ветхой и дурно пахнущей одежде./ Обречены умереть скорбя или влачить жалкую жизнь./ В поте и страданиях, и отягощены долгами./ Они всегда в нужде, не ведают свободы./ Таковы дети Сатурна.]



¹⁴⁰ В частности, с этим сюжетом теснейшим образом связаны фрески Зала месяцев в Палаццо Скифанойа в Ферраре, выполненные Франческо дель Коссо, Бальдасаре д'Эсте, Козимо Туро и др. в 1469–1471 гг.

¹⁴¹ *Mittelterliches Hausbuch. Bilderhandschrift des 15. Jahrhunderts mit vollständigem Text und facsimilierten Abbildungen.* Frankfurt am Main: Heinrich Keller, 1887. B. 5.

Хармен Янсц по рисунку Мартена ван Хеемсмерка. Четыре темперамента. Меланхолия. 1566. Британский музей, Лондон

Сатурну подчинены также созерцательные занятия и абстрактное мышление, – в силу чего эта планета привлекала особое внимание «людей знания» в эпоху Ренессанса. Так, Марсилио Фичино в трактате «*Libra de vita*» (1489) – околomedicalном сочинении, адресованном в первую очередь ученым, нередко заболевающим или впадающим в меланхолию из-за чрезмерных занятий, особенно подробно останавливается на сатурнианских влияниях, детально разбирая, каких растений, трав и минералов, «транслирующих» качества этой планеты, следует избегать в обиходе, окружая себя всем, что связано с благоприятными влияниями Солнца, Юпитера и Венеры.¹⁴² Меланхолия почиталась несчастнейшим из четырех темпераментов, однако, будучи «проработанной», давала миру великих людей: «великих мыслителей, пророков и искателей религиозной истины. Меланхолия была знаком гения; дары Сатурна, погруженность в занятия, связанные с исчислениями и поисками меры, были привилегией меланхоликов и почитались высшей степенью учености, ближе всего подводящей человека к постижению божественного миропорядка,» – подчеркивала известная исследовательница Ренессанса Ф. А. Йейтс.¹⁴³



Матиас Герунг. Меланхолия в саду любви. 1558. Собрание Кирила Хамфриса, Лондон, экспонируется в Государственном выставочном зале Карслруэ, Германия

¹⁴² Йейтс ФА. Джордано Бруно и герметическая традиция. М., 2000. С. 60–61.

¹⁴³ Yates FA. The Occult Philosophy in the Elizabethan Age. London, Boston and Healey, 1979. R 51.

На картине Матиаса Герунга из Лавингена «Меланхолия» в центре пейзажа представлена крылатая женская фигура, сидящая на холме, в задумчивости оперев голову на согнутую руку – над головой фигуры в картуше дана надпись: «melancholia 1558». В пейзаже представлено множество жанровых сценок в левом нижнем углу мы видим танцующих крестьян, чуть выше – рыцарей, сражающихся на турнире, а над ними – соревнование стрелков из лука; еще выше – пахаря, занятого работой в поле, всадников, едущих с соколиной охоты, крестьян, забивающих скот, пастухов на лугу, рыбаков на берегу водоема, сани, едущие по замерзшему пруду; справа внизу изображены игроки в мяч, группа молодых людей, увлеченных игрой в шахматы – причем на деньги, выступление жонглеров, женская купальня, дом любви, компания, пирующая за столом, рудокопы, занятые какими-то работами... В правом верхнем углу мы видим наполовину скрытых облаком трех планетарных богов: рыцаря в доспехах, едущего на коне – Марса, возничего, управляющего колесницей – Солнце-Аполлона и Луну в образе охотницы Дианы. Собственно, изображения планетарных богов и дают ключ к пониманию всей сложной композиции интересующей нас картины. Изображенные Герунгом занятия связаны с мотивами «детей планет»: соревнованиям, поединкам, борьбе покровительствует Солнце; омовениям и рыболовству – Луна; войне, обработке металлов (см. шахту, из которой добывают руду) – Марс;¹⁴⁴ соколиной охоте – Юпитер; игре на деньги – Меркурий; арфа и лютия – типичные атрибуты «детей Венеры»... Но ко всем этим «радостям бытия» остается равнодушен философ, изображенный на переднем плане картины, внизу, – он вымеряет циркулем Вселенную,¹⁴⁵ повернувшись спиной ко всему пестроцветью мира. С одной стороны, этим утверждается превосходство созерцательной жизни над жизнью деятельной,¹⁴⁶ а с другой – утверждается превосходство «высоких даров» Сатурна над дарами прочих планет.

Характеристики Сатурна позволяют понять иконографию некоторых английских портретов, писавшихся во второй половине XVI – нач. XVII в. Укажем, в частности, на картину «Королева Елизавета в петрарковском триумфе Вечности», написанную неизвестным художником в 1600 г., уже на закате елизаветинского царствования.

В центре картины изображена погруженная в задумчивое созерцание королева: правая рука подпирает склоненную голову, в лежащей на подлокотнике кресла левой – книга, очевидно, молитвенник. Во многом поза королевы напоминает позу женской фигуры на знаменитой гравюре Дюрера «Меланхолия».¹⁴⁷ Слева, за спиной королевы, мы видим дремлющего или сосредоточенно размышляющего старца с седой бородой, справа – скелет, символизирующий смерть. Вся картина решена в черно-пепельной гамме, лишь золотистое платье королевы образует яркое световое пятно. Две боковые фигуры являются «симметрично расщепленным» образом Сатурна, коему подчинено время и который кладет предел бытию всего сущего в свой черед. Портрет акцентирует не преклонный возраст королевы и близость ее к смертному порогу, как склонен был бы интерпретировать картину современный зритель, а ту глубокую ответственность за страну, которой облечена Елизавета, тот факт, что в ее власти порой распоряжаться жизнью и смертью своих подданных, – отсюда сосредоточенность и задумчивость королевы.

¹⁴⁴ Klibansky R, Panofsky E., Saxl F. Saturn and Melancholy. Studies in history of natural philosophy, religion and art. London, 1964. P. 380–382.

¹⁴⁵ Подробнее об этом мотиве см. главу «Циркуль и окружность».

¹⁴⁶ Этот мотив в картине проанализирован Ф. А. Йейтс: Yates FA. The Occult Philosophy in the Elizabethan Age. London, Boston and Healey, 1979. P. 161–169.

¹⁴⁷ Подробнейший анализ иконографии этой гравюры см.: Klibansky R, Panofsky E., Saxl F. Saturn and Melancholy. Studies in history of natural philosophy, religion and art. London, 1964.



Неизвестный художник. Королева Елизавета в петрарковском триумфе Вечности. Ок. 1600. Коллекция Метьюэна, Корсчам Корт, Корсчас, Великобритания

Несколько иную акцентуацию «сатурнианских влияний» предлагает портрет сэра Уолтера Рэли из собрания Национальной портретной галереи. Серебристо-черное одеяние Рэли соотносится, с одной стороны, с «лунным» цветом королевы, с другой – черным, «сатурновым» цветом вдохновенной, возвышенной меланхолии верного слуги Ее Величества: в целом цвета костюма можно «прочесть» как символы чистоты и верности (ил. 15).

В своей «Анатомии...» Роберт Бёртон, анализируя причины предрасположенности к меланхолии, указывает: «Если Сатурн доминирует в карте рождения и определяет меланхолический склад темперамента, то такой человек аскетически суров, замкнут и угрюм, упорен в трудах, ему довлеют тьма, заботы, несчастья, неудовлетворенность, скорбь и страх, он углублен в размышления, погружен в молчание, одинок, однако находит радость в сельской жизни, в лесах, садах, парках, у берегов рек и прудов, в темных аллеях: *cogitationes sunt velle aedificare, velle arbores, plantare, agros colere* [мысли таких людей обращены к планировке зданий, высаживанию деревьев, возделыванию полей], и т. д., таким людям нравится ловля птиц, рыбы,¹⁴⁸ и т. д.»¹⁴⁹

В прозаической «заставке», открывающей январскую эклогу, говорится: «В этой первой эклоге Колин Клаут, юный пастух, жалуется на свою несчастливую любовь, когда лишь недавно он был очарован сельской девушкой по имени Розалинда: чувство его столь сильно, что он странствует, погруженный в скорбь, сравнивая свой безнадежный случай с этим грустным временем года, замерзшей землей, обледенелыми деревьями, со своим поредевшим по зиме стадом. Наконец, поняв, что прежние удовольствия и радости у него отняты, он разбивает свою свирель и бросает осколки на землю»¹⁵⁰ [Курсив наш. – А.Н]. Здесь мы встречаемся с несомненными «сатурнианскими» характеристиками. Еще сильнее «сатурнианские» мотивы звучат в «заставке» к февральской эклоге: «Эта эклога в целом моралистична и в ней представлены самые общие темы, которые потом касаются некоторых

¹⁴⁸ Напомним о символах Сатурна на «агрипповых печатях»: олени рога, рыба, серп и виноградная гроздь.

¹⁴⁹ Berton, Robert. *The anatomy of melancholy*. New York, 2001. Part I, Sec. 3, Subject III. P. 398.

¹⁵⁰ *The Works of Edmund Spenser*. Ware, Hertfordshire, 1995. P. 421.

вещей, сокрытых и особенных. Она намеренно продолжена рассуждениями *старика*, пастуха Тенота, который за свою сторбленность и немощь подвергается насмешкам Кадди, несчастного пастуха. Все это теснейшим образом связано с временем года, с месяцем <февралем>, когда *год идет к закату, к своему угасанию из-за дряхлости. Это то время года, когда в телах наших – сухость и иссушающий холод, от которых стынет и густеет кровь, а измученная погодой плоть – стынет под бурными ударами Судьбы, иней же сковывает заботу*»¹⁵¹ [Курсив наш. -А.Н].



Неизвестный художник. Сатурн. Из серии «Семь планет». 1530–1562. Британский музей, Лондон.

Еще раз, повторяя отчасти вышесказанное, подчеркнем: Сатурн, как покровитель «Золотого века», будет особо важен для жанра пасторали. Персонажи спенсеровской пасторали, и в первую очередь – Колин Клаут, – пастухи-поэты, причем многие исследователи творчества Спенсера полагают, что Колин – маска самого автора. В представлениях Ренессанса поэт *par excellence* погружен в меланхолию – укажем в связи с этим на известный «Портрет молодого человека» (1590) кисти Исаака Оливера, считающийся изображением поэта Филипа Сидни, которому, заметим, посвящен «Пастуший календарь».

¹⁵¹ Ibid. P. 423.



Исаак Оливер. Портрет молодого человека под деревом. Ок. 1590–1595. Королевская коллекция, Великобритания

Само же понятие меланхолии связано с Сатурном. И, наконец, тот факт, что и январская, и февральская эклоги связаны с «сатурнианскими» мотивами, более всего позволяет утверждать: в основу организации тем поэмы действительно положен астрологический принцип – ибо весь январь и начало февраля проходят под доминирующим Сатурновым влиянием. Заметим, что на это же самое указывает и возврат основных тем января в декабрьской эклоге: во втором декане декабря Солнце входит в Козерог, где находится ночной дом Сатурна. Тем самым годовой круг спенсеровской поэмы действительно замыкается в кольцо – причем возможно это лишь при «календарном», от января к декабрю, а не при «астрологическом», от марта к февралю, последовании эклог: только на границе Козерога и Водолея одна и та же планета имеет дом в соседних знаках.

Майкл Дж. Ричардсон в монографии «Астрологический символизм в "Пастушьем календаре" Спенсера»¹⁵² подчеркивает, что Колин Клаут в поэме жестко связан с Сатурном, который является, по мнению исследователя, астрологическим управителем этого персонажа: Колин, или упоминания о нем, характерным образом присутствуют в эклогах, чьи месяцы так или иначе связаны с Сатурном. Так, Колин появляется в шестой, июньской эклоге, которая, как сказано в предваряющей ее прозаической заставке, «целиком есть выплакивание жалоб Колина на неудачу в любви. Ибо, будучи (как говорилось выше) влюблен в сельскую красавицу Розалинду и обретя (как казалось) место в ее сердце, он... вероломно брошен ею, а место его занял Меналкас, еще один пастух, который и заполучил неверную».¹⁵³ Июню соответствует знак Рака, в котором Сатурн пребывает в изгнании, что, как мы видим, весьма точно соответствует описанной ситуации. Часть сентября и начало октября протекают под знаком Весов – это точка экзальтации Сатурна, – и именно в октябрьской эклоге мы сталкиваемся с апологией Колина, вложенной в уста Кадди. Декабрьская же

¹⁵² Richardson J. Michael. Astrological symbolism in Spenser's «The shepardes calendar»: the cultural background of a literary text. Lewiston, 1989.

¹⁵³ The Works of Edmund Spenser. Ware, Hertfordshire, 1995. P. 441.

эклога, астрологически соотнесенная с Козерогом, ночным домом Сатурна, «отдана» Колину Клауту целиком.¹⁵⁴ Стройность этой схемы несколько нарушает ноябрьская эклога, в которой Колин Клаут также присутствует среди персонажей-агонистов – вопреки логике астро-планетарных соответствий, но к этому парадоксу мы вернемся несколько позже.

Список астрологических пересечений основных мотивов той или иной эклоги вовсе не ограничивается тем, что приводится МДж. Ричардсоном в его работе. Однако, отслеживая астрологические связи поэмы, необходимо помнить немаловажное различие между календарным годом, месяцам которого поставлены в условное соответствие знаки Зодиака, и реальным астрологическим годом, когда первая треть месяца проходит под одним знаком, а две трети – под другим. Например, март «календарно» соотносится с Овном, однако первая декада этого месяца проходит еще под знаком Рыб, в котором экзальтирует – т. е. входит в силу, – Венера, покровительствующая любви. И характерным образом прозаическое вступление к мартовской эклоге сообщает, что «двое пастухов... начинают обсуждать радости любви и иные удовольствия, которые наиболее подобают весне. <Автор намеревался> представить здесь некоторые знаки и символы, раскрывающие суть Купидона, бога любви, каким почитают его поэты».¹⁵⁵



Сатурн. Из астрономического трактата XV в. Манускрипт Add MS 17987 f. 69

¹⁵⁴ Richardson J. Michael. Astrological symbolism in Spenser's «The sheparden calendar»: the cultural background of a literary text. Lewiston, 1989. P. 435–439.

¹⁵⁵ The Works of Edmund Spenser. Ware, Hertfordshire, 1995. P. 428.

Немаловажно для понимания астрологического параллелизма этой эклоги и присутствие в ней такого персонажа, как Томэйлин, названного в прозаической заставке «тайным другом»: в Рыбах, под которыми протекает начало марта, находится дом Юпитера – планеты, чьей характеристикой, среди прочего, является споспешествование делам и дружеским проявлениям.

Апрель проходит под знаком Тельца, это – дом Венеры и знак экзальтации Луны. М. Л. Ричардсон склонен видеть в апрельской эклоге венерианские акценты.¹⁵⁶ Венера, среди прочего, покровительствует песням и танцам – о ее «детях» сказано, что они «влюбчивы, исполнены радости, <...> счастливы в богатстве и бедности... играют на трубе и барабане, арфе и лютне, рожке и флейте. Поют и танцуют, обнимают возлюбленных, целуют, издают радостные крики. В радость им слышать музыки волшебные звуки./ Рты их прелестны, лица круглы./ Красивые тела, разжигающие любовную страсть./ Дети мои находят сладкими труды любви». Именно мотивы, связанные с танцем, особенно отчетливо «звучат» в апрельской и майской эклогах. Однако следует учесть, что смысловой центр апрельской эклоги составляет панегирик во славу Элизы, королевы всех пастухов, которая в прозаической заставке отождествляется с Елизаветой I.



Эдмунд Спенсер. Пастуший календарь. Заставка к апрельской эклоге

Луна занимала особое место в той символической системе соответствий, что сложилась вокруг образа королевы Елизаветы во время ее царствования. «Богиня Луны, выступающая под различными именами, – Диана, Цинтия, Белфеба – самая популярная из мифологических фигур, олицетворяющих Елизавету в текстах, создаваемых во славу королевы»,¹⁵⁷ – указывала Ф. А. Йейтс в работе, посвященной символика власти в Англии и Франции в XVI в. Уолтер Рэли адресует Елизавете большую поэму «Океан к Цинтии», от которой сохранилось лишь около 500 строк – десятая песнь и начало одиннадцатой. У Джорджа Чапмена с «мифом» Елизаветы соотносится вторая часть книги «Тень ночи»: «Гимны к Цинтии».¹⁵⁸ Соотнесение королевы с лунной богиней-охотницей, в греческой ли ее ипостаси Афродиты/Цинтии (ибо имя Цинтия есть не что иное, как производное от названия горы Кинфос, где родилась богиня), или в римской ипостаси Дианы, подчеркивало чистоту помыслов королевы и непорочность ее решений.

¹⁵⁶ Richardson J. Michael. Astrological symbolism in Spenser's «The sheparden calendar»: the cultural background of a literary text. Lewiston, 1989. P. 488.

¹⁵⁷ Yates F. A *Astraea*. The imperial theme in the sixteenth century. London, Boston, Melbourne and Henley, 1985. P. 76.

¹⁵⁸ См., в частности, Yates F. A *The Occult Philosophy in the Elizabethan Age*. London, Boston and Healey, 1979. P. 135–146.

Луна – ярчайшая из планет на ночном небосводе, чей блеск затмевает прочие светила, действительно, как нельзя лучше подходила в качестве атрибута Королеве-Девственнице.¹⁵⁹ Однако важен еще один аспект этого символизма. Как показала в своих исследованиях Ф. А. Йейтс, «Луна была символом империи, тогда как Солнце – символом папства. Дева, стоящая во главе реформистской империи – главной опоры, сдерживающей натиск папизма, – превращалась в девственную богиню Луны... Так называемая елизаветинская "школа ночи", с ее прославлением Цинтии и тенденцией к интеллектуализму, могла обратиться к разработке традиционной "имперской темы" не только в силу ее политической актуальности, но также в силу значимости ее религиозного, философского и поэтического аспектов».¹⁶⁰

Проекция Зодиакального круга на Землю называется «домами» гороскопа: эти дома отражают и конкретизируют характер и свойства соответствующих знаков Зодиака. Каждый дом отвечает за определенную сферу человеческой деятельности. При составлении гороскопа отсчет домов ведут от асцендента – градуса зодиака, в котором эклиптика пересекается с восточной половиной горизонта на момент соответствующего события (для натального гороскопа – на момент рождения). Для годового цикла естественнее всего начинать отсчет домов с весеннего равноденствия в знаке Овна, как в частности предлагает это делать У. Лилли.¹⁶¹

Четвертый дом, согласно У. Лилли, среди прочего, определяет «окончание чего-либо»¹⁶² и при предложенной системе отсчета оказывается в Раке – «знаке-управителе» июньской эклоги «Пастушьего календаря» – той самой, в которой Колин жалуется, что любви Розалинды к нему пришел конец и она предпочла Менакла.

Несомненную связь тем «Пастушьего календаря» и характеристик соответствующего астрологического дома мы обнаружим и в ноябрьской эклоге, посвященной «смерти девы благородного рода, названной здесь Дидоной».¹⁶³ Первая декада ноября проходит еще под знаком Скорпиона, а с ним связан восьмой дом, определяющий «характер и природу смерти, ожидающей человека»,¹⁶⁴ как замечает в своем наставлении астрологам У. Лилли.

¹⁵⁹ Еще раз напомним, что не последнюю роль в формировании этой «личной мифологии» Елизаветы I сыграло и ее рождение под знаком Девы 7 сентября 1533 г.

¹⁶⁰ Yates F. A. *Astraea. The imperial theme in the sixteenth century*. London, Boston, Melbourne and Henley, 1985. P. 76.

¹⁶¹ Lilly William. *An introduction to astrology*. Hollywood, Calif, 1972. P. 28. Заметим, что М.Дж. Ричардсон в своей книге бегло касается принципа домов, но ведет их отсчет от декабря – что кажется нам произвольным и неверным подходом. Ричардсон отслеживает ряд соответствий между темами эклог и домами, однако эти соответствия достаточно поверхностны. Так, исследователь указывает, что «третий дом управляет короткими путешествиями, в третьей же эклоге Спенсера Томэйлин отправляется в непродолжительную охотничью экспедицию; девятый дом управляет долгими морскими путешествиями – и в девятой же эклоге мы слушаем рассказ о странствии Дигтона к чужим берегам». – Richardson J. Michael. *Astrological symbolism in Spenser's «The sheperdes calendar»: the cultural background of a literary text*. Lewiston, 1989. P. 488.

¹⁶² Lilly William. *An introduction to astrology*. Hollywood, Calif, 1972. P. 30.

¹⁶³ The Works of Edmund Spenser. Ware, Hertfordshire, 1995. P. 460.

¹⁶⁴ Lilly William. *An introduction to astrology*. Hollywood, Calif, 1972. P. 32.



Ян Саделер по рисунку Мартена де Воса. Луна. Из серии «Дети планет». 1585. Британский музей, Лондон

Описанный «принцип домов» в качестве организующей тематической структуры «Пастушьего календаря» выступает дополнительным по отношению к «планетарным темам», определяющим сюжетные повороты той или иной эклоги. И можно предположить, что именно эта дополнительность потребовала обсуждения в предисловии к поэме вопроса о том, откуда же правильнее отсчитывать начало года: читателю тем самым сообщалось, что в поэме присутствуют два соотносенных между собой плана астрологических соответствий, которые необходимо учитывать при чтении текста.

У нашего современника может возникнуть вопрос: а были ли все эти сложные астрологические аллюзии столь уж вняты даже образованному человеку той эпохи?

Возможным ответом тут могут послужить два характерных примера.

Полотно П. Рубенса «Собрание олимпийских богов» достаточно хорошо известно, выступая в современном сознании чем-то вроде хрестоматийного примера живописной манеры художника. Семь ясно узнаваемых божеств расположены выразительной динамичной группой, картина проникнута радостью и покоем и олицетворяет гармонию античного мира. Однако «истинная» ее интерпретация возможна лишь с учетом того, что положение богов друг относительно друга воспроизводит положение планет на небе в новогоднюю ночь 1600 г. Астрологическая картина неба в этот момент вызвала целый ряд интерпретаций, большинство из которых сводилось к тому, что данная планетная конфигурация обещает массу бед в наступающем столетии. Рубенс же своим полотном предлагает иное истолкование гороскопа грядущего века, наглядно утверждая, что тревоги не имеют под собой основания и столетие будет проникнуто миром и гармонией.¹⁶⁵

Аналогичным образом оказывается связана с планетарными символика и значительно более ранняя по времени «Весна» Сандро Боттичелли. Э. Г. Гомбрих, анализируя эту знаменитую работу мастера, указывает, что в образе стоящего слева юноши изображен Меркурий, три грации олицетворяют три благих планеты: Солнце, Юпитер и Венера;¹⁶⁶

¹⁶⁵ Тананаева Л. И. Рудольфинцы. Пражский художественный центр на рубеже XVI–XVII вв. М., 1996. С. 31.

¹⁶⁶ Gombrich E. H. Botticelli's Mythologies: a study in the Neoplatonic symbolism of his circle. Journal of the Warburg and 90

центральная женская фигура – богиня Венера. Продолжая интерпретацию Гомбриха, ФА. Йейтс отмечает, что подобные этому изображения космоса делались таким образом, чтобы привлекать к созерцающему их влиянию благих планет и нейтрализовывать влияния неблагоприятных Сатурна и Марса. Фактически, полотно Боттичелли является своеобразным талисманом, «"образом космоса", устроенным так, чтобы передавать зрителю только здоровые, омолаживающие, антисатурновы влияния... Независимо от мифологического значения фигур справа их овеивает *spiritus mundi* – исходящий из надутых щек воздушного духа, заметный в развевающемся одеянии бегущей фигуры. *Spiritus*, передатчик влияния светил, пойман и сохранен в картине, в магическом талисмане».¹⁶⁷

Укажем на еще один аспект ренессансной культуры, важный для понимания структуры спенсеровского «Пастушьего календаря». Как отмечала Ф. А. Йейтс, многие образы неба, созданные в эпоху Возрождения, предназначались не только и не столько для разглядывания, сколько для созерцания внутренним взором в мыслях и памяти. «Рассматривая изображения космоса, – пишет английская исследовательница, – человек запечатлевает в своей памяти очертания и основные цвета планет... чтобы затем объединять бесчисленные отдельные предметы, которые он видит, в единое целое, накладывая на них образы высшей реальности, которые он несет в себе».¹⁶⁸ Это особое искусство операций с образами было основой памяти для образованных людей той эпохи. Во времена, когда книги были редкостью и предметом роскоши, изоощренная, цепкая память играла особую роль, не совсем понятную нашим современникам.¹⁶⁹

Именно память была главной основой ренессансного энциклопедизма – учитывая, что многим из ученых в годы Реформации часто приходилось переезжать с места на место в поисках ли новых покровителей и меценатов, или из-за религиозных конфликтов, – и далеко не всегда можно было захватить с собой обширную библиотеку. Искусство памяти, в деградировавшем виде дошедшее до нас в качестве современной мнемотехники, строилось на запечатлевании в сознании неких «образов» и «мест», в соответствие которым по ассоциативной связи определенного типа ставились те или иные понятия. Оратор Возрождения, желая запомнить свою речь, шел в некое хорошо знакомое ему здание – церковь ли, дворец, ратушу, – и, обходя его, связывал те или иные свои аргументы, послышки, риторические ходы с внутренним убранством этого здания, – а при произнесении речи мысленно вновь это здание обходил, «доставая» из памяти нужные фрагменты, поставленные в соответствие декору избранного помещения.

Courtland Institutes, VIII (1945). P. 16–18.

¹⁶⁷ Йейтс ФА Джордано Бруно и европейская герметическая традиция. М., 2000. С. 73.

¹⁶⁸ Там же. С. 72.

¹⁶⁹ Так, роль нумерологической симметрии в построении «Божественной комедии» Данте, когда номер той или иной строки в поэме оказывается связан с ее содержанием (укажем на комментарии А. Л. Доброхотова к XXX песне «Комедии» в: Доброхотов А. Л. Данте Алигьери. М., 1990. С. 147–148), не может быть до конца понят без учета особой организации памяти ее создателя: он действительно мог держать в своем сознании весь текст и оперировать с ним! Указанием на такого рода память Данте может служить и анекдот, который рассказывали о нем современники: некий приезжий, оказавшись во Флоренции, пожелал испытать память Данте, о которой он столь много слышал. Встретив поэта на улице, гость подошел и спросил, что тот более всего любит из яств. Данте ответил: «Яйца». Через год этот человек вновь возвращался через Флоренцию. Подкараулив Данте на улице, он выступил из толпы, и, желая озадачить собеседника, спросил: «А с чем?». «С солью», – ответил Данте.



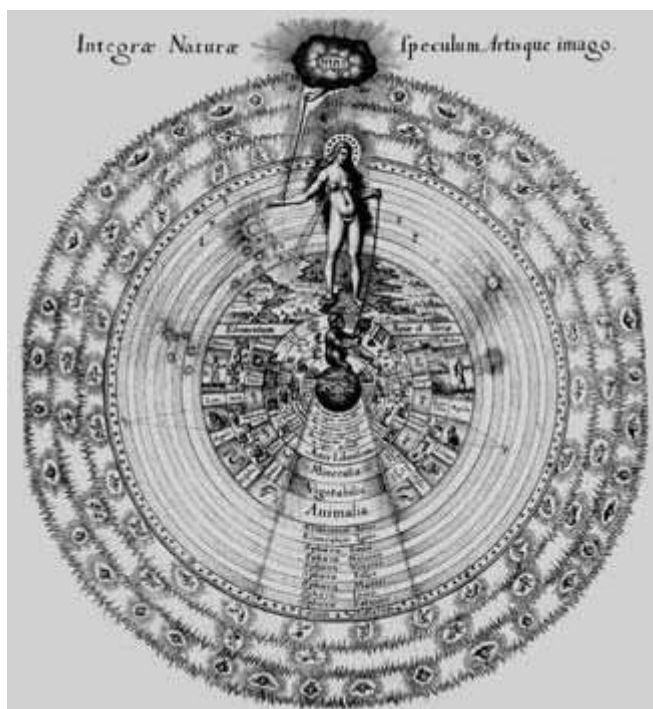
Robert Fludd. *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris [...] historia, tomus II (1619), tractatus I, sectio I, liber X, De triplici animae in corpore visione*

Одной из моделей для организации «искусной памяти» служили также Зодиак и сфера планет. Описанию такой организации памяти отчасти посвящен трактат Роберта Фладда «*Utriusque Cosmi Maioris scilicet et Minoris Metaphisica*». ¹⁷⁰ Как пишет ФА. Йейтс, искусство памяти, как оно представлено у Фладда, «есть попытка воспроизвести или воссоздать отношения макро-микрокосма через установление, составление или сотворение в памяти микрокосма осознания мира, который он в себе заключает, мира, который есть образ Макрокосма и образ Бога». Попытка эта осуществляется посредством астральных образов, когда звезды как бы перемещаются внутри человека. ¹⁷¹ Так, в главе о «порядке начала идей в сферах планет» Фладд, «разбирая прохождение Сатурна по Зодиак, приписывает этой планете различные образы в разных знаках, говорит, что то же самое можно сделать и с другими планетами». ¹⁷² Выбор Фладдом Сатурна неслучаен – именно эта планета, как мы уже отмечали выше, покровительствует абстрактному мышлению и является «знаком философов». Во многом система Фладда следует работам Джордано Бруно по искусству памяти, часть из которых была издана в Англии в первой половине 80-х гг. XVI в. под покровительством Филипа Сидни – и посвящена последнему.

¹⁷⁰ Fludd, Robert. *Utriusque Cosmi Maioris scilicet et Minoris Metaphisica*. Oppenheim: Theodor de Bry 1617.

¹⁷¹ Йейтс Ф. А. Искусство памяти. СПб., 1997. С. 419–420.

¹⁷² Там же. С. 410.



Robert Fludd. *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris Metaphysica, physica atque technica Historia*, Oppenheim, 1617

Напомним, что Сидни же посвящен и «Пастуший календарь», позволим себе утверждать: учитывая, с одной стороны, существование мнемонических соответствий определенных образов зодиаку, а с другой – дидактическую, как у всякой пасторали, направленность поэмы Спенсера, легко увидеть необходимость отчетливой корреляции между темами каждой из эклог и соответствующего небесного знака или планеты.

Выше мы пытались определить специфичность организации «Пастушьего календаря» в том, что касается «развертки» тем на пространстве всей поэмы. Однако можно предположить, что сама проблема выходит за рамки «специфичного», и можно ставить вопрос о «типологичности» таких соответствий – ответом на него мог бы стать параллельный анализ спенсерового «Календаря» и некоторых близких ему текстов эпохи, в частности «Аркадии» самого Сидни.

С другой стороны, «Пастуший календарь» – отнюдь не единственное произведение Спенсера, где он прибегает к астрологическим символикам. Наиболее насыщена астрологическими аллюзиями «Эпиталама», написанная поэтом на день собственного бракосочетания и преподнесенная невесте в качестве свадебного подарка.

«Эпиталама» состоит из 24 строф, большинство которых насчитывает 18 строк, однако отдельные строфы имеют длину большую или меньшую, так что общее количество строк дает 365 – число дней в году. Двадцать четыре же строфы соотносятся с 24 часами суток.¹⁷³ Каждая строфа кончается рефреном: с 1 по 16 – «...all the woods them answer and their echo ring» – «лесные доли им ответят эхом», а с 17 по 24 – «The woods no more shal answere, nor your echo ring» – «Молчат леса и эхо не звенит».

Днем для бракосочетания был избран день летнего солнцестояния, посвященный в церковном календаре св. Варнаве:

«This day the sunne is in his chiefest high,

¹⁷³ *Hiatt A Short times endless monument. The symbolism in Edmund Spenser «Epithalamion»*. New York, 1960.

With Barnaby the bright»

(XV: 265)

«Эпиталама» открывается обращением к Музам, занимающим всю первую строфу, затем строфы 2–4 описывают предутренний сон возлюбленной-невесты и всего мироздания. Пятая строфа начинается призывом к возлюбленной проснуться, ибо «...Феб уже кажет свою светозарную главу»:

WAKE now my loue, awake; for it is time,
The Rosy Morne long since left Tithones bed,
All ready to her siluer coche to clyme,
And Phoebus gins to shew his glorious hed.

[Проснись же, любовь моя; ведь в это время/ Розовая Заря давно покинула ложе Тифона,/ Все готово к тому, чтобы она возшла в свою серебряную колесницу,/ И Феб уж кажет светозарную главу]

В следующей строфе упоминается Венера, причем она названа Веспером – вечерней звездой, следующей за Солнцем, а не предшествующей ему на небосводе:

My loue is now awake out of her dreame[s],
and her fayre eyes like stars that dimmed were
With darksome cloud, now shew theyr goodly beams
More bright then Hesperus his head doth rere.

[Любовь моя пробудилась ото сна,/ И ее чудесные глаза подобны звездам, что были закрыты тучкой, – сейчас же посылают прекрасные лучи,/ Что много ярче, чем Веспер, оборотивший свою главу]

В 9-й строфе выход невесты из опочивальни сравнивается с появлением на небосводе Луны:

LOE where she comes along with portly pace,
Lyke Phoebe from her chamber of the East,
Arysing forth to run her mighty race,
Clad all in white, that seemes a virgin best.

[Вот – она идет величественной походкой,/ Как Луна, <что является> из своего покоя на востоке,/ Поднимающаяся, чтобы начать бег <по небу>,/ Одета во все белое, она выглядит лучшей из дев.]

Луна в этот день поутру действительно находилась над восточным краем горизонта, – спенсеровское определение – не «фигура речи», а точная констатация астрологического факта (ил. 16).

В 16-й строфе поэт торопит явление Венеры, знаменующей наступление ночи, когда он наконец сможет войти к невесте:

AH when will this long weary day haue end,
and lende me leaue to come vnto my loue?
How slowly do the houres theyr numbers spend?
How slowly does sad Time his feathers moue?
Hast thee O fayrest Planet to thy home
Within the Westernne fome:
Thy tyred steedes long since haue need of rest.
Long though it be, at last I see it gloome,
And the bright euening star with golden creast
Appeare out of the East.
Fayre childe of beauty, glorious lampe of loue
That all the host of heauen in rankes dost lead,
And guydest louers through the nights dread,
How chearefully thou lookest from aboue,
And seemst to laugh atweene thy twinkling light
As ioying in the sight
Of these glad many which for ioy doe sing,
That all the woods them answer and their echo ring.

[О, когда же закончится этот длинный утомительный день,/ и даст мне уйти, чтобы я вошел к моей возлюбленной?/ Сколь медленно эти часы будут избывать свое число?/ Сколь медленно печальное Время будет нести свой плюмаж?/ Поспешите же, о прекраснейшая Планета, домой,/ <который> в <пене> Западного моря:/ Усталым коням давно уже нужен отдых./ Но как бы долго то ни тянулось, наконец, я вижу <наступление> сумерек/ И яркая вечерняя звезда, <увенчанная> золотым шлемом,/ Появляется с востока./ Прекрасное дитя любви, великолепный светильник любви,/ – Она ведет за собой весь сонм небесный,/ И указывает возлюбленным путь через страхи, таящиеся в ночи./ Как весело ты смотришь с высоты,/ И кажется, смеешься мерцающим светом,/ Радуюсь в преддверии/ Этого множества счастливых утех, которые радостно воспеты,/ Так что отвечают тому леса и звучит в воздухе эхо.]

В следующей строфе, как говорилось выше, происходит смена рефрена. «Погруженные в молчания леса», не отвечающие более эхом, свидетельствуют о наступлении ночи. Тем самым можно разделить «дневную» и «ночную» части эпиграммы,¹⁷⁴ благо, что 18-я строфа начинается приветствием наступившей ночи. В начале 21-й строфы появляется Луна, подглядывающая к новобрачным в окно:

WHO is the same, which at my window peepes?
Or whose is that faire face, that shines so bright,
Is it not Cinthia, she that neuer sleepes,
But walkes about high heauen al the night?
O fayrest goddess, do thou not enuy

¹⁷⁴ См. также: Горбунов АН. Джон Донн и английская поэзия XVI–XVII вв. М., 1993. С. 58–59.

My loue with me to spy.

[Кто это подглядывает в мое окно?/ И чье же это прекрасное лицо, сияющее столь ярко,/ Не Цинтия ли это, она ведь никогда не спит,/ А странствует всю ночь в высоте небес?/ Прекрасная богиня, не завидуешь ли ты моей возлюбленной и мне, что шпионишь за нами?]



Венера. Астрологический манускрипт «О сферах». Италия, XV в.

Если соотнести все эти картины стихотворения с реальными событиями на небе в день бракосочетания поэта, то результат поразит современного читателя предельной точностью поэтических аллюзий. В день летнего солнцестояния – самая короткая ночь в году. Соответственно, если соотносить условное деление суток на ночную и дневную половины, состоящие из 12 часов каждая, то с астрономической точки зрения «дневной» час в этот день равняется 1 ч. 22 мин, а «ночной» – всего лишь 38 мин.

О начале астрономического дня Спенсер говорит в 5-й строфе, отсчет же ночного времени, как мы видели, начинается с 17-й строфы, где меняется рефрен.

С учетом всего этого астролог и историк литературы Джон Кристофер Ид строит схему, позволяющую увидеть, как именно в основу всей композиции «Эпиталамы» Спенсером положен принцип соответствия строф и часов суток, но часов не математических, а – астрономических.¹⁷⁵

¹⁷⁵ Eade J. D. The forgotten sky: a guide to astrology in English literature. Oxford, 1984. P. 181.

Строфа	«неравный час»	реальное время	небесное событие
5	1-й час «дня»	3.48	восход
6	2-й	5.10	Венера (возв. 5°)
7	3-й	6.32	
8	4-й	7.54	
9	5-й	9.16	Луна (возв. 20°)
10	6-й	10.38	
11	7-й	12.00	
12	8-й	13.22	
13	9-й	14.44	
14	10-й	16.06	
15	11-й	17.28	
16	12-й	18.50	Венера (возв. 15°)
17	1-й час «ночи»	20.12	заход Солнца
18	2-й	20.50	
19	3-й	21.28	
20	4-й	22.06	
21	5-й	22.44	Луна (возв. 2°)
22	6-й	23.22	
23	7-й	24.00	

С интересом мы обнаруживаем при изучении этой схемы, что «Луна, подглядывающая в окна» в 21-й строфе, действительно в это время уже клонилась к заходу, фактически же – висела над горизонтом, так что ее свет и впрямь докучливо падал в окна новобрачных,¹⁷⁶ – перед нами вовсе не «вольное поэтическое сравнение», а точная передача реальных астрологических параметров памятного вечера.

¹⁷⁶ Ibid. P. 183.

Внимание к астрологическим особенностям дня, избранного для бракосочетания, в принципе характерно для авторов эпиталям. День свадьбы выбирался в ту эпоху крайне тщательно, с учетом планетарных благоприятствований будущему браку. И даже если при этом не прибегали к консультациям профессиональных астрологов, обязательно учитывали фазу Луны.

Агриппа Неттесгеймский пишет о Луне, что, будучи «ближайшей к Земле планетой, она вбирает в себя влияния всех звезд небесных, а в силу того, что бег ее по небосводу весьма быстр, она соединяется как с Солнцем, так и с иными планетами и светилами, и нет месяца, когда бы не происходило какое-нибудь из этих соединений, так что Луна является женой всем светилам на небосводе, и она же – из всех светил самое плодоносное, ибо, получая лучи и влияния от всех иных планет и звезд, Луна изливает те в подлунный мир, являясь посредницей между дольным и горним».¹⁷⁷

Анализируя качества Луны, определяющие характер ее влияний, Агриппа отмечает, что «в первую четверть Луна отличается теплотой и влажностью, во вторую – теплотой и сухостью, в третью – холодностью и сухостью, тогда как в четвертую – холодностью и влажностью».¹⁷⁸



Мастер «Домашней книги» из замка Фольфег. Ок. 1480. Германский Национальный музей, Нюрнберг

¹⁷⁷ Agrippa Henry Cornelius of Nettesheim. Three Books of Occult Philosophy. St. Paul, MN, 2000. Book II, Ch. XXXII. P. 366.

¹⁷⁸ Ibid. P. 366.

Эта переменчивость Луны откладывает свой отпечаток на всех, кто рожден под ее знаком: «Все влияния небесные проходят через мою сферу,/ То сильные, то слабые, то быстрые, то медленные./ Упрямые, небрежные, склонные дичиться,/ Те, кто хочет жить сами по себе – они дети Луны./ <...> мудрость – не их свойство,/ Они легко впадают в гнев, но отходчивы./ Невысоки ростом, ленивы, жадны до золота./ Мыслители, жонглеры и бродячие студенты./ Мельники, птицеловы, те, кто нигде не чувствуют себя дома./ Если ты живешь рыболовством или мореплаванием,/ Несомненно, ты – дитя Луны»,¹⁷⁹ – сказано в одном из астрологических сочинений XVb.

Прибывающая Луна ассоциировалась с процессами вегетации и роста, приумножения и развития – именно для них благоприятны влажность и теплота, – а идущая на ущерб – с убылью и увяданием, ассоциирующимися с холодом и влагой. В трактате «Защита предсказательной астрологии» Кристофер Хейдон пишет, что «растущая Луна способствует росту плодов и повышает содержание соков и влаги во всякой живой твари». При этом астролог ссылается на тот факт, что крестьяне, желая получить от лошади хорошее потомство, подводят ее под жеребца, когда Луна прирастает, избегают сеять или сажать деревья, когда Луна идет на убыль – ибо тогда плоды их будут иметь дурной вкус, а обрезать деревьям сучья и валить лес, наоборот, следует в предпоследнюю фазу Луны, ибо тогда в древесине меньше всего влаги и она не будет гнить.¹⁸⁰

Характерным образом, в сельской Англии свадьбы старались приурочить к первой четверти Луны, когда она идет на рост, – что вызывало серьезное неодобрение церкви, видевшей в этом пережитки язычества.¹⁸¹

В классической астрологии о характере будущего брака судили по положению Луны в гороскопе мужчины и Солнца – в гороскопе женщины. Так, в «Четверокнижии» Птолемея пишет: «Что касается мужчин, то здесь необходимо наблюдение за положением Луны в их картах рождения. Так, прежде всего, если она находится в восточных квадрантах, то является причиной вступления мужчин в брак в молодом возрасте или женитьбы на женщинах моложе их самих; при ее расположении в западных квадрантах они женятся поздно или берут замуж женщин старше, чем они сами. Если же Луна стоит под лучами Солнца и образует аспект с Сатурном, то они никогда не женятся. Далее, если Луна расположена в знаке, символ которого состоит из одной графемы,¹⁸² или прилегает к одной из планет, они женятся только один раз; однако, если она стоит в знаке, символ которого состоит из двух графем,¹⁸³ или знаке, образованном из более чем одной фигурой, или прилегает к нескольким планетам, находящимся в одном знаке, то мужчинам суждено вступать в брак несколько раз. А если планеты, к которым она прилегает либо непосредственно, либо через «свидетельства», являются благотворными, мужчины получают хороших жен; при неблагоприятных планетах дело будет обстоять противоположным образом. Если Луна прилегает к Сатурну, то жены будут работающими и непреклонными; если прилегает к Юпитеру – обладающими чувством собственного достоинства и хорошими хозяйками; если к Марсу – дерзкими и непокорными; если к Венере – веселыми, красивыми и очаровательными; если к Меркурию – умными и проницательными. Далее, Венера с Юпитером, Сатурном или Меркурием делает их бережливыми и испытывающими нежные чувства к мужу и детям, а с Марсом – делает их быстро впадающими в гнев, неуравновешенными и бесчувственными.

¹⁷⁹ *Mittelterliches Hausbuch. Bilderhandschrift des 15. Jahrhunderts mit vollständigem Text und facsimilierten Abbildungen.* Frankfurt am Main: Heinrich Keller, 1887. B. 11.

¹⁸⁰ *Heydon Cristopher. A Defence of Judicial Astrology.* Cambridge, 1603. P. 425, 184–186.

¹⁸¹ *Thomas Keith. Religion and Decline of Magic.* London, 1991. P. 352.

¹⁸² Например, Овен, Телец, Дева.

¹⁸³ Например, Близнецы, Рыбы, Рак, Водолей.

Что касается жен, то здесь следует осуществлять наблюдение за положением Солнца в их картах рождения; так, при его нахождении в восточных квадрантах оно несет либо раннее замужество, либо вступление в брак с мужчинами моложе их самих; а в западных квадрантах оно становится причиной позднего замужества или выхода замуж за тех, кто старше их. В тех случаях, когда Солнце стоит в знаке, образующем одну фигуру, или сближается с одной из восточных планет, оно дает только одно замужество; однако его нахождение в двойственном или многофигурном знаке или в аспекте с несколькими планетами, расположенными на востоке, влечет несколько браков. Если аспект с Солнцем образует Сатурн, они выйдут замуж за спокойных, способных и трудолюбивых мужчин; если аспект образует Юпитер – за великодушных и обладающих чувством собственного достоинства; если Марс – за деятельных, скупых на ласку и нежность и непокорных; если Венера – за чистоплотных и красивых; если Меркурий – за бережливых и практичных; если Венера и Сатурн – они будут ленивыми и довольно слабыми в интимных отношениях; если Венера и Марс – они будут страстными, импульсивными и склонными к изменам; если Венера и Меркурий – одержимыми страстью к мальчикам».¹⁸⁴

Именно к этим практикам восходят частые уподобления невесты и жениха Луне и Солнцу в английских эпитафиях XVI–XVII вв.

¹⁸⁴ Птолемей Клавдий. Тетрабиблос. IV, 5.

Горностай и Феникс: портрет как инструмент политики

I. Риторика визуальности

Сложное и изощренное «обыгрывание символов» составляло неотъемлемый фон жизни любого образованного человека XVI–XVII вв. Этот человек жил, погружившись в своеобразную «символическую риторику». Известна история, что после того как королева Елизавета приблизила к себе сэра Уолтера Рэли, ее предыдущий фаворит, сэр Кристофер Хэттон, отправился в добровольное изгнание. Однако он так и не смог смириться с потерей влияния при дворе и как-то прислал королеве подарок: Библию в переплете, инкрустированном драгоценными камнями, кинжал и маленький серебряный ковшичек. В ответ королева послала ему ловчего сокола. Оба подарка несли в себе символический смысл: Хэттон клялся на Библии, что он заколет себя кинжалом, если королева не отдаст от себя Рэли (дело в том, что имя Рэли – Walter созвучно слову «water» – вода, и миниатюрный ковшик, не способный вместить в себя много жидкости, указывал на то, что королеве лучше бы проводить меньше времени в обществе нового фаворита); птица же намекала на голубя, выпущенного из ковчега по окончании потопа, – но избрание королевой для этой роли сокола свидетельствовало о ее гневе.

Мы видим, как символ становится здесь аргументом, встраиваясь в сложную структуру развернутого высказывания. Одно из свидетельств тому – книжные гравюрные фронтисписы той эпохи, являясь развернутой программной аннотацией большого *вербального* текста, ими открывающегося.¹⁸⁵ Но не в меньшей мере это относится и к портрету.

Протестантизм серьезно изменил соотношения образа и слова в культуре, безоговорочно отдав предпочтение слову: как то было сформулировано Лютером, «Царство Божие есть царство слушания, а не царство созерцания».¹⁸⁶ Иллюстрацией этого положения может служить убранство многих протестантских храмов той эпохи: одним из прекрасно сохранившихся примеров является церковь госпиталя в Динкельсбюле, где алтарь представляет собой просто доску с надписью, когда в центре расположено новозаветное повествование о Тайной вечере, а по бокам – текст ветхозаветных Десяти заповедей.¹⁸⁷ Так сам текст становится объектом созерцания и медитации. В Англии эта практика основывалась на специальном законе 1560 г., требующем, чтобы в церквях, очищенных от атрибутов «папистского идолослужения», были установлены «доски» с текстами из Писания и Заповедями,¹⁸⁸ которые «служили бы украшением и напоминанием о том, что место сие есть место веры и молитвы».¹⁸⁹

¹⁸⁵ Corbett M., Lightbow R. W. The comely frontispiece: the emblematic title-page in England, 1550–1660. L., 1979.

¹⁸⁶ Luther M. Weimarer Ausgabe. Bd. LI/II, 29 ff.

¹⁸⁷ Анализ данного алтаря см.: Бельтинг Ханс. Образ и культ. История образа до эпохи искусства. М., 2002. С. 520. Сам алтарь воспроизведен: Там же. С. 514. Во многом аналогичен Динкельсбюльскому алтарю английский дорожный складень (размеры 127 x 203 см) XVI в., где вместо изображения на всех трех створках мы видим текст Десяти заповедей. Воспроизведение см.: Starkey, David (guest curator), Doran, Susan. Elizabeth. The exhibition at the National Maritime Museum. London, 2003. P. 253

¹⁸⁸ Позже, в 1614 г. по распоряжению Иакова I был принят еще один закон, согласно которому духовные тексты должны быть начертаны и на стенах церквей.

¹⁸⁹ Cautley M. Royal Ams and Commandments. Ipswich, 1934. P. 109.



Неизвестный художник. Бристольская школа. Складень с Десятью заповедями и стихами из книг Ветхого и Нового Завета. Ок. 1550–1600

Это можно назвать издержками «иконоборчества», захватившего протестантские страны, но если мы взглянем и на католическое искусство той поры, мы увидим, что и там прослеживается тенденция к нарративности – и своеобразной риторичности изображения. И общий вектор этой тенденции един и для протестантского, и для католического регионов.

Еще на переломе от Средневековья к Ренессансу изобразительный образ служил, прежде всего, репрезентации объекта: он взывал не к «чтению» и истолкованию, но к созерцанию и постижению. Ренессанс привносит в отношение к изображению иной подход. Отныне произведение искусства подвергается процедуре «чтения» – и как книжный текст, может содержать ссылки на предшествующую традицию, полемику с ней и т. д. Так, в нагруженной многочисленными отсылками и цитатами картине Сандро Боттичелли «Рождение Венеры» (начиная с позы Венеры, подчеркивающей знакомство живописца с античными скульптурными образцами), раковина, на которой стоит богиня любви, у современников должна была вызывать очень четкие и своеобразные ассоциации. В христианской иконографии раковина была одним из традиционных атрибутов Богородицы.¹⁹⁰ В одной из версий «Мадонны с младенцем» (National Gallery of Art, Washington), выполненных Филиппо Липпи (между 1440–1445), мы видим деву Марию, изображенную на фоне раковины, играющей примерно ту же роль, что арочное окно в портретах той эпохи. Причем раковина здесь совершенно та же, что и на картине Боттичелли. Боттичелли осознанно обыгрывает поклонение деве Марии и поклонение Венере, весьма рискованно перенося определение *Ma Donna* на богиню любви.

Нас интересует, как такого рода риторика визуального «работала» применительно к портретам Елизаветы I, создававшихся во второй половине ее царствования.

Портрет елизаветинской эпохи в первую очередь выполнял репрезентативную функцию, свидетельствуя о месте модели в общественной иерархии. Богатые костюмы, украшенные драгоценностями, дорогие инкрустированные доспехи, посохи государственных мужей и жезлы военачальников, знаки отличия, свидетельствующие о принадлежности модели к какому-либо ордену: цепи, ленты и т. п. – все это говорило о социальном статусе портретируемого. Как писал Уильям Сигар, «портреты, картины и иные памятники призваны украшать храмы, города и княжеские дворцы... они призваны *сохранить в памяти замечательные деяния людей, что жили благородно и умерли достойно* (Курсив наш. – А. Н.)».¹⁹¹

¹⁹⁰ О символике раковины см. также главу «Observations of the symbolism of Shells» в: *Eliade M. Images and symbols. Studies in religious symbolism*. Princeton, 1991. P. 125–150.

¹⁹¹ *Segar W. Honor Military and Civil*. L., 1602. P. 254–255.

Поэтому деталям, отражающим статус модели, уделялось значительно больше внимания, чем передаче индивидуальных особенностей облика портретируемого: очень часто на портретах одного и того же человека, написанных разными художниками с интервалами в 10–20 лет, мы можем видеть, что лицо модели практически не изменяется. И дело не в том, что возраст не откладывал на человеке отпечатков. У художников той эпохи существовало понятие «маски» – характерного для данной модели набора черт, которые должны воспроизводиться на портрете вне зависимости от возрастных изменений. Существовал, например, определенный канон «маски» Елизаветы I (вернее – «масок», последовательно сменявших друг друга на протяжении долгой жизни королевы) и т. д.¹⁹²



Филиппо Липпи. Мадонна с младенцем. 1470. Национальная галерея искусств, Вашингтон. Коллекция Самуэля Г. Кренса

Сохранился набросок закона о «правомерных» изображениях королевы, датируемый 1563 г., где сказано: «Живописец, чья кандидатура одобрена Ее Величеством, должен создать портрет королевы, после же того, как работа над ним будет завершена и Ее Величество предстанет на портрете должным образом, все прочие художники и граверы получают возмож-

¹⁹² Один из лучших знатоков иконографии Елизаветы I, Рой Стронг, описывая типологию портретов королевы, отмечал, что первое десятилетие ее царствования не дало сколь либо выразительных изображений, отчасти из-за ее настойчивого нежелания позировать. Ситуация коренным образом изменилась после 1570 г., когда папской буллой Елизавета была отлучена от церкви: с этого момента портрет Елизаветы в доме кого-либо из вельмож стал своего рода демонстрацией верности короне. Именно в 1570-е гг. создаются наиболее интересные портреты королевы: «Портрет с Пеликаном», «Портрет с Фениксом» Николаса Хилльярда и так называемый «Портрет, преподнесенный Дарнли», работы неизвестного художника, на долгие годы определившие иконографический канон Елизаветы I. Позже к этому канону «примкнули» так называемый «Портрет в честь разгрома Непобедимой Армады» и «Портрет из Дитчли» (см.: Strong R. C. Portraits of Queen Elizabeth I. Oxford, 1963. P. 8–9). Именно на этих «парадигматических» образцах канона мы и сосредоточили здесь внимание. Кроме того, наш интерес вызвал еще ряд изображений королевы, детали которых несут особую символическую нагрузку и «вызывают» к интерпретации.

ность и обязаны будут – в той мере, в которой это отвечает их устремлениям – следовать вышеназванной композиции, сиречь, первому портрету».¹⁹³ Закон этот так и не был принят, однако определенная цензура королевских портретов все же существовала – в частности, сэр Уолтер Рэли в «Истории мира» пишет, что в некий момент своего царствования Елизавета I повелела, чтобы все ее портреты, созданные «художниками неблагородными», были преданы огню.¹⁹⁴ Очевидно, речь идет о распоряжении Тайного Совета от 1596 г., обязывающем всех, кто наделен официальной властью, содействовать Придворному живописцу Ее Величества (эту роль на тот момент исполнял Джордж Гувер, а после его смерти в 1596 г. на данный пост в 1598 г. был назначен Леонард Фрайер, до того исполнявший обязанности Художника при Адмиралтействе) в розыске всех неподобающих портретов, которые «оскорбительны для Ее Величества» и потому должны быть уничтожены – но не ранее, чем их увидит Придворный живописец.¹⁹⁵ В том же 1596 г. была предпринята и другая попытка решить проблему «правомерных» изображений Ее Величества – предполагалось выдать специальные патенты Джорджу Гуверу и Николасу Хилльярду на монополию в деле изготовления королевских портретов, однако проект так и не был реализован.¹⁹⁶

В эпоху Возрождения портрет всегда писался «по поводу» – будь то заключение брака, вступление в новую должность или получение награды или титула. Тем самым портрет призван был «маркировать зону перехода» из одного состояния в другое и служил своеобразной «печатью», окончательно утверждающей и закрепляющей положение, достигнутое моделью.

При всем том, само преломление этих двух тенденций – представить «маску» портретируемого персонажа и «закрепить обретенный персонажем статус», – в конкретной работе конкретного художника, выполненной для определенного заказчика, могло быть весьма своеобразным. В случае портретов владык «закрепление статуса» означало акцентирование тех или иных атрибутов: Милости, Смелости и т. д., – по сути, подчеркивалась определенная *ипостась* короля, князя церкви, герцога.

Приведем в качестве примера известный портрет Елизаветы I, атрибутируемый Маркусу Гирартсу Младшему¹⁹⁷ и выполненный по заказу сэра Генри Ли, в честь посещения королевой его вотчины, Дитчли, в графстве Оксфорд, во время ее поездки по стране в 1592 г. Такого рода поездки были особым символическим актом, легитимизирующим распределение власти между королевой и ее вассалами: правительница страны покидала свой двор и в качестве гостьи являлась ко дворам вельмож, а те принимали ее как владельцы данных земель, которые в итоге и образуют страну.

На портрете королева стоит на карте Англии, являющей собой вершину огромного глобуса, – причем стопы королевы покоятся на графстве Оксфорд, землях сэра Генри – чем подчеркивается, что род Ли является верной и преданной опорой королевской власти (ил. 17). С другой стороны, эта композиция заявляет, что само присутствие королевы помещает графство Оксфорд – и сэра Генри – в центр мира.¹⁹⁸ Тем самым происходит символический обмен властью и взаимная легитимизация вассала и суверена. Королева дарует богатство и процветание землям, отмеченным ее присутствием, однако сам образ ее – амбивалентен: по правую руку от королевы разливается сияние, по левую – царит тьма и буря, небо перерезано молниями. Эта амбивалентность раскрывается и соответствующими девизами, представлен-

¹⁹³ Public Record Office. States Papers. 12/31. № 25.

¹⁹⁴ Raleigh W. The History of the World. L., 1657.

¹⁹⁵ Strong R. C. Portraits of Queen Elizabeth I. P. 5–6.

¹⁹⁶ British Museum. Lansdowne MS. XX. № 9.

¹⁹⁷ В русской традиции используется также написание «Маркус Герардс Младший»; наш вариант написания фонетически ближе к тому, как это имя произносится по-английски.

¹⁹⁸ Strong R. The Cult Of Elizabeth: Elizabethan Portraiture And Pageantry. Wallop, 1999. P. 154.

ными на картине: «Дает и не ожидает [возврата]» читаем мы по латыни на «солнечной стороне» портрета. «Может, но не наказывает» – на стороне, погруженной во мрак, и «Возвращая, умножает» – внизу. Елизавета наделяется поистине магическими способностями о чем свидетельствует еще одна развернутая, но плохо читаемая в настоящее время надпись в картуше, представленная на портрете,¹⁹⁹ где королева, среди прочего, названа «владычицей света».²⁰⁰ Эти особые отношения Елизаветы с высшим миром акцентированы и таким атрибутом, как сережка в форме небесной сферы, призванной показать зрителю, что королеве ведомо и горнее, и долнее: порядок духовный и порядок земной. Характерной параллелью к этой детали портрета является вышивка в форме увенчанной небесной сферой змеи, символизирующей мудрость, на рукаве платья Елизаветы на портрете королевы в образе Ириды, написанном Маркусом Гирартсом в 1600 г. (ил. 18).

Акцентуация амбивалентности королевской власти в портрете, написанном по заказу Генри Ли, отнюдь не случайна. Судя по всему, этот портрет был своего рода «прошением о помиловании», адресованным вассалом своей владычице. Дело в том, что с 1590 г., когда умерла его жена, сэр Генри открыто жил в поместье со своей любовницей Анной Вавасур, и это могло навлечь на него высочайший гнев королевы. Видимо, именно с этим связана инскрипта «Может, но не наказывает», о которой говорилось выше.

Тем самым перед нами портрет, написанный «по поводу», однако повод этот весьма своеобразен.

Насколько такой портрет отличается от репрезентативного портрета мы увидим, если сравним полотно Маркуса Гирартса с анонимным портретом Елизаветы, также выполненным в 90-е гг., где Елизавета представлена в платье с вышитыми на нем зверями и травами, характерными для Англии. Репрезентируя Елизавету как богиню плодородия, от которой одной зависит процветание страны, портрет возвещает, что королева есть персонификация Англии (ил. 19).

Еще ярче об этом свидетельствует атлас Англии, изданный в 1579 г. Кристофером Секстоном²⁰¹ под патронажем Томаса Сэкфорда, чиновника по особым поручениям Ее Величества, с высочайшего одобрения королевы. Издание этого труда под высочайшим надзором королевы, освященное ее именем, имело важный идеологический эффект: атлас задавал единое поле для местной, национальной и династической идентификации населения Англии.²⁰² На фронтисписе атласа мы видим королеву, восседающую на троне со скипетром и державой. Фигуру Елизаветы фланкируют две аллегорические фигуры, олицетворяющие географию и астрономию (тем самым заявлялась и связь картографии и навигации,²⁰³ а Англия

¹⁹⁹ По сути, это сонет: «The prince of light, / The Sonn by whom thing(s live,) / Of heauen the glorie, and (of) earthe the girace,) / Hath no such glorie as (your) grace to g(ive,) / Where Correspondence May haue no place. // Thunder the Y(m)age of that (po)wer dev(ine,) | Which all to nothing with a work c (/ Is to the earthe, when w(is)dom (f)ayre r (/ Of power the Scepter, not of(). // This yle of such both grace (and) power / The boundles ocean () lus () em (/ P(owerful) p(r)ince () the (/ Riu(er)s of thankses retourne for Springes (shower.) // Riuer of thankses still to that oc(ean pour,) / Where grace is grace aboue, power po(wer)». Предложенное чтение надписи (воспроизводимой здесь в той орфографии, которая представлена на портрете и свойственна елизаветинской эпохе) опирается на работу: *Strong R. C. Portraits of Queen Elizabeth I. P. 75–76*; перевод-реконструкция этого фрагмента может читаться как: «Владычица света, / Солнце, которым сущее (живо), / Слава Небес и милость земли / Не так славны, как да(руемая) милость (твоя), / Которая может быть не соразмерна. // Гром – о(б)раз этого божеств(енного) (мо) гущества, / Которое все обращает в ничто, соверш(ая) () / Снисходя к земле, когда му(др)ость, священнее, () () / М(огущественная) в(ла)дычица () / Ре(к) и благодарностей возвращаются, чтобы (живы были) ключи в истоках // Реки благодарностей при том стремятся к этому оке(ану), (чтобы его наполнить), / Где милость превыше милости, мощь – мо(щи)».

²⁰⁰ *Yates F. A. Astraea: The Imperial Theme in the Sixteenth Century. L.; Boston, 1975. P. 106.*

²⁰¹ *Saxton C. An atlas of England and Wales: the maps of Christopher Saxton; engraved 1574–1578 / Introduction by R. V. Tooley. Maps are engr. by Augustine Ryther, Remigius Hogenberg, Leonard Terwoort, Nicholas Reynolds, Cornelius Hogius, and Francis Scatter. L., 1979. Facsimile edition.*

²⁰² *Helgerson R. The Land Speaks: Cartography, Chorography, and Subversion in Renaissance England // Representing the English Renaissance / Ed. by Stephen Greenblatt. Berkley; Los Angeles; L., 1988. P. 327–361.*

²⁰³ Отметим, что издание этого атласа было частью широкой программы, во многом инициированной близким к коро-

«вписывалась» в широкий контекст *obris habitatum*). Изображение на фронтисписе доминирует над текстом: сами сведения о книге – «что это такое» – набраны чрезвычайно мелко. Читателю зримо дают понять, что Елизавета есть само воплощение Англии, более того – такая композиция фронтисписа исходит из того, что такое понимание у читателя уже присутствует, и он безошибочно идентифицирует нужный ему атлас с фигурой государыни, на нем изображенной.

Здесь любопытно сравнить фронтиспис Секстоновского атласа с фронтисписом первого издания хорографической поэмы Майкла Драйтона «Поли-Альбион» (1612) (ил. 20).



Кристофер Секстон. Атлас Англии и Уэльса. Фронтиспис. Лондон, 1579

Поэма, насчитывающая тридцать песен, была попыткой изложения истории Англии, неразрывно слившейся с географией: описания природы и достопримечательностей отдельных городков и графств перетекали в повествование о событиях прошлого, образуя своеобразный национальный эпос, опирающийся на локальную память. При этом важно, что Драйтон, чей поэтический расцвет приходится на времена правления короля Иакова, куда больше – поэт елизаветинской эпохи, чувствующий с ней глубочайшее родство и находящийся в сложной оппозиции к духу времени. Фронтиспис является своеобразной парафразой на изображение, открывающее атлас Секстона. В центре у Драйтона изображена сидящая на троне аллегорическая фигура Великобритании, одеяние ее воспроизводит карту страны, а поза явственно повторяет позу королевы у Секстона, причем жезл и рог изобилия в руках подчеркивает это сходство, напоминая о скипетре и державе. По углам мы видим мужские фигуры, олицетворяющие четырех «парадигматических» правителей острова: мифического

леве астрологом и математиком Джоном Ди. (В частности, именно Ди, путем составления гороскопа, определял день коронации Елизаветы.) В 1577 г. он публикует «Всеобщее и подробнейшее изложение совершенного искусства навигации», где навигационные таблицы соседствуют с подробными планами морской экспансии Англии, призванными послужить к «вящей славе Ее Величества Государыни нашей Императрицы Елизаветы».

племянника троянца Энея Брута, римлянина Цезаря, сакса Хенгиста и Вильгельма Завоевателя.²⁰⁴ Это изображение маркирует важный сдвиг, произошедший в восприятии за два десятилетия, которые отделяют портрет Елизаветы при ее посещении Дитчли и работу анонимного художника, изобразившего королеву в платье с флорой и фауной Англии, от «Поли-Альбиона» Драйтона. Во времена Елизаветы национальная идентификация жителей Англии была связана для них с фигурой королевы, выступавшей как персонификация и страны, и власти. Во времена же короля Иакова единый комплекс страна-властитель начинает подвергаться серьезной эрозии, что позже приведет к революции и процессу над Карлом I.

Но в елизаветинскую эпоху Власть и ее носитель априорно рассчитывали на доверие со стороны подданных – и на этом выстраивали свою риторику.

Весьма характерен в этом отношении «Портрет королевы Елизаветы с горностаем», написанный Уильямом Сигаром в 1585 г. Королева изображена в темном платье, богато украшенном золотой вышивкой и драгоценными камнями, среди которых преобладают красные рубины, отсылающие к геральдической розе Тюдоров (белый центр – цвет Йорков, алые края – цвет Ланкастеров). Левый локоть королевы покоится на столике, где лежит королевский меч. О кисть королевы опирается лапками горностаи в золотом ошейнике, по форме напоминающем корону (ил. 21).



Леонардо да Винчи. Дамa с горностаем. 1489–1490. Музей Чарторийских, Краков

Для современного зрителя зверек на этом портрете предстанет, скорей всего, либо неким декоративным элементом, либо – экзотическим любимцем королевы.

На подобную мысль наводит и написанный Леонардо да Винчи портрет Чечилии Галлерани, известный как «Дамa с горностаем» (1489–1490).

Молодая женщина на этом портрете держит на руках крупного горностаи, вполне миролюбивого, явно к этому привыкшего... На основании портрета историки быта порой говорят о том, что носить с собой этих зверьков было в ту эпоху модным поветрием, особенно в Италии. Объяснялось это якобы гигиеническими соображениями: и простолудины,

²⁰⁴ Helgerson R. Op.cit. P. 336–340.

и знать в ту эпоху страдали от вшей и блох, а эти паразиты реагируют на тепло – и так как у горностаев температура тела выше, чем у человека, то насекомые переползали на зверьков, что избавляло их хозяев от укусов и зуда.

Однако если посмотреть на эти два портрета в ряду других живописных полотен, на которых представлен горноста́й, мы увидим – раз за разом это оказывается связано с определенными символическими смыслами.

В XV в. в Италии становятся популярными картины, вдохновленные поэмой Петрарки «Триумфы» (1370).²⁰⁵ Шесть частей этой поэмы, описывающей сон, привидевшийся Петрарке в Воклюзе, последовательно повествовали о победе любви над человеком, целомудрия над любовью, смерти над целомудрием, славы над смертью, времени над славой и вечности над временем. На картине Франческо Песселино «Триумф Целомудрия» (1450) процессию невинности, восторжествовавшей над Амуром, который пленен ей и заключенный в оковы, сгорбившись, сидит на краю колесницы, предваряют девы со знаменем на котором изображен белоснежный горноста́й.

Подобное же знамя с горностаем мы видим и на картине Якопо дель Селлайо, написанной на аналогичный сюжет (ок. 1470 г.).

В средневековом и ренессансном сознании горноста́й ассоциировался с чистотой и невинностью: считалось, что горноста́й умирает, если запачкает свою белую шкурку. Это представление восходит еще к античности и раз за разом повторяется в средневековых bestiариях, берущих начало от «Физиолога». Петрарка прекрасно знал эти тексты, они же предопределяли символику средневековой геральдики, так называемый «соболиный» или «горностаевый» цвет гербового щита, указывающий на чистоту помыслов владельца герба. Отсюда – появление горноста́я на знамени, которое несут девы перед триумфальной процессией Невинности на картинах Песселино и Селлайо.²⁰⁶



Франческа Песселино. Триумф Любви, Целомудрия и Смерти. Ок. 1450. Музей Изабеллы Стюарт Гарднер, Бостон.

²⁰⁵ Особой популярностью эти сюжеты пользовался при расписывании свадебных сундуков-кассоне – укажем на работы Франческо Пезеллино (ок. 1450, музей Стюарта Гарднера, Бостон), Франческо ди Джорджиа (ок. 1475, Фонд Марк-ванда). К петрарковским «Триумфам» обращались Лука Синьорелли (фреска из Палаццо Магниifico в Сиене (ок. 1509), ныне в Национальной галерее, Лондон), Лоренцо Коста, Ло Скеджа, Пьетро Перуджино, и др.

²⁰⁶ Bernardo Aldo S. Petrarch, Laura, and the Triumphs. Albany, 1974. P. 118–120.

Но если на этих двух полотнах итальянских художников изображение горносталя является своеобразным геральдическим значком и, существуя внутри аллегии, подразумевает вполне однозначное толкование, то на портрете королевы Елизаветы работы Сигара и леонардовской «Даме с горностаем» все обстоит гораздо сложнее. У Сигара горносталя наделен двойственным смыслом: с одной стороны, он призван подчеркнуть целомудрие королевы-девственницы, а с другой – он выступает как атрибут власти, указывающий на ее беспорочность.



Якопо де Силайо. Триумф Целомудрия. Ок. 1470. Музей Балъдини, Фьезоле

Что касается портрета Чечилии Галлерани кисти Леонардо, для его понимания важно учитывать целый ряд фактов. С одной стороны, Зверек, чье греческое название, γαλή, созвучно фамилии Галлерани, является отсылкой к родовому имени модели. С другой стороны, в момент написания портрета Чечилия была любовницей герцога Людовика Сфорца и вынашивала его ребенка. Горносталя, которого держит на руках молодая женщина, как бы указывает: связь с герцогом вовсе не пятнает ее. (Подтверждением тому, что Леонардо прекрасно знал легенду о горностае, служит его рисунок «Аллегория горносталя», хранящийся в музее Фитцуильяма, в Кембридже.²⁰⁷) Кроме того, важно, что Людовико Сфорца был членом Ордена Горносталя, основанного Фердинандом I, и это наделяло портрет еще одной аллюзией: Чечилия как бы сжимала в объятиях своего любовника.²⁰⁸ Мы видим, что символ здесь вмещает в себя амбивалентные значения, одновременно акцентируя целомудрие и эротичность, не претерпевая при этом никакого ущерба.

Именно это свойство символов – текучесть их наполнения, зависящая и от контекста, и от воображения того, кто их созерцает, порождает проблемы интерпретации. Символ всегда – пульсация смыслов, часто – весьма разнородных. Характерно, что одно из английских

²⁰⁷ Zollner Frank. Leonardo. Köln, 2000. S. 45.

²⁰⁸ Hall James. The Sinister Side. How left-right Symbolism shaped the Western Art. Oxford, 2008. P. 255.

наставлений в помощь проповеднику XIV в. давало 16 истолкований образа павлина, а средневековый богослов Петр из Поитеры (ок. 1130–1215) подчеркивал, что символ может совмещать противоположные значения – так, лев олицетворяет Христа, ибо ему неведом страх, но ярящийся лев указывает на дьявола.²⁰⁹

Ренессансу в принципе свойственно стремление к умножению смыслов и сопряжению достаточно далеких уровней восприятия. Вкус к символике Возрождение унаследовало от позднего Средневековья, но при этом произошла определенная трансформация: Средневековые стремились выстроить иерархию смыслов, восходя от буквального значения через аллегорию к моральному, а потом анагогическому истолкованию, которое, пользуясь формулой Данте, «через вещи означенные выражает вещи наивысшие, причастные вечной славе»,²¹⁰ тогда как Возрождение предпочитало соположение смыслов. Средневековое восприятие стремилось организоваться как храм, ренессансное – как кунсткамера, где объекты взаимодействуют друг с другом, друг на друга «кивают», но при том остаются достаточно автономны.

Характерно, что именно на пике Возрождения возникает мода на эмблемы. Сборники *emblemata* аккумулировали в себе некоторые сущностные черты ренессансного мышления, превратившись в своеобразные компендиумы образов той эпохи, к которым обращались многие живописцы.²¹¹ По всей видимости, именно один из этих сборников, а именно – «Иллюстрированные девизы»²¹² (1584), составленный Иеронимом Рускелли, послужил толчком, заставившим Уильяма Сигара изобразить на портрете королевы Елизаветы горностая в качестве одного из атрибутов власти.²¹³ Среди прочих у Рускелли упоминается эмблема Федерико де Монтефельтро, герцога Урбинского (1422–1482), изображавшая горностая, с девизом «*non mali*» (т. е. – никогда не запятнаюсь).²¹⁴ Мог это быть и более ранний сборник другого итальянца – Паоло Джово – «Диалог об импрессах», впервые изданный в 1556 г. и потом неоднократно перепечатывавшийся, причем не только в Италии, но и за ее пределами, где помещена эмблема, обыгрывающая легендарную практику охоты на горностая, когда норку зверька обкладывают грязью и тот, боясь испачкать шкурку, не решается спрятаться от охотников, в силу чего становится легкой добычей.²¹⁵ На эмблеме с девизом «*Malo mori quam foredari*» (Лучше умереть, чем запятнаться) изображен горноста́й в кольце грязи, которое он не может переступить – в воздухе над зверьком парит корона.

Этот же девиз мы встречаем на картине Витторе Карпаччо «Молодой рыцарь на фоне пейзажа» (1510) (собрание Тиссена-Борнемиса), рядом с изображением горностая в зарослях травы в левом нижнем углу (ил. 22).

Как полагает большинство исследователей, изображен Франческо Мария делла Ровере (1490–1538).

²⁰⁹ Cage, John. *Color and Culture. Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*. Berkley, Los Angeles, 1993. P. 83.

²¹⁰ Данте, А. Собр. соч. В 5 т. Малые произведения: Пир. О народном красноречии. Монархия. Т. 5. М., 1996. Пир. II, 1.

²¹¹ Нестеров А. Иконография и поэзия, или Комментарий к некоторым текстам Мандельштама, написанный на основе *emblemata*/ Новое литературное обозрение. 2004, № 67 (3 2004). С. 138–139.

²¹² *Le imprese illustri del signor Jeronimo Ruscelli: aggiuntovi nuovam il quarto libro da Vincenzo Ruscelli da Viterbo...* Reprod. de l'ed. de Venetia: appresso Francesci de Fracescri, 1584. URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k592659.r=langEN>. Дата обращения 15.07.2014.

²¹³ Strong Roy. *The English Icon: Elizabethan & Jacobean Portraiture*. London, 1969. P. 34–35.

²¹⁴ С другой стороны, о том, что легенда о горностое была хорошо известна в Англии, свидетельствует упоминание ее в Первой книге «Аркадии» (1590) Филипа Сидни, где рассказывается о рыцаре Клитоне, вставшем на защиту королевы Елены и избравшем своим девизом тот, что был начертан на портрете Елены: «It was the Ermion, with a speach that signified, Rather dead then spotted» («То был горноста́й, слова же гласили: «Скорее уму, чем испачкаюсь») – *The Complete Works of Sir Philip Sydney*. Ed. By A. Feuillerat. Cambridge 1912–1926. Vol. 1. P. 65.

²¹⁵ *Giovio Paolo. Dialogo dell'imprese militare et amorose*. Lyon, 1574. P. 36.

Атрибуция персонажа портрета сделана на основе геральдического одеяния всадника на заднем плане картины и фамильного девиза герцогов делла Ровере.²¹⁶ Выдвигается предположение,²¹⁷ что при создании портрета Сигар мог также опираться на описания эмблем из книги «Иллюстрированные девизы» (1584), составленной Иеронимом Рускелли,²¹⁸ где среди прочих присутствует эмблема Федерико де Монтефельтро, герцога Урбинского (1422–1482), изображавшая горноста, с девизом «*pop mai*» («никогда»).



Иероним Рускелли. Иллюстрированные девизы. Венеция 1584

Характерно, что горноста упоминается и Филипом Сидни в Первой книге «Аркадии» (1590), где рассказывается о рыцаре Клитоне, вставшем на защиту королевы Елены и избравшем своим девизом тот, что был начертан на портрете Елены: «*It was the Ermion, with a speech that signified, Rather dead then spotted*» («То был горноста, слова же гласили: "Скорее умру, чем испачкаюсь"»).

Заметим, что у Карпаччо и Сигара горноста на портретах выполняет несколько различных функции. У Карпаччо горноста не сразу обращает на себя внимание зрителя – затерянный в траве, он свидетельствует о качествах, присущих глубинам натуры портретируемого рыцаря. У Сигара же горноста вынесен на передний план и подчеркнуто изображен рядом с королевским мечом, вручаемым во время коронации и олицетворяющим обязанность суверена защищать право и карать несправедливость.²²⁰ Тем самым горноста выступает атрибутом власти, в котором явлена ее непорочность.

Несколько иначе непорочность помыслов королевы обыгрывает так называемый «Портрет Елизаветы с ситом» работы Федерико Цуккари 1580 г. (ил. 23). Согласно легенде, широко известной по поэтической переработке Петрарки, римская весталка Туккия доказала, что она чиста и непорочна, принеся воду в сите – при этом ни капли воды не упало на землю. Тем самым сито в руке королевы на портрете является атрибутом чистоты. Впервые эту аллегорическую композицию использовал Джордж Гувер в портрете Елизаветы, написанном годом раньше. Цуккари усложнил композицию Гувера, где королева была изображена на темном фоне, а

²¹⁶ См. об этом также: *Giovio P., Symeoni G. Le Sententiose Impresse. Lyons, 1561.*

²¹⁷ См., в частности: *Strong R. The English Icon: Elizabethan & Jacobean Portraiture. L., 1969. P. 34–35.*

²¹⁸ *Ruscelli J. Le impresse illustri del signor Jeronimo Ruscelli: aggiuntovi nuouam il quarto libro da Vincenzo Ruscelli da Viterbo... Reprod. de led. de Venetia: appresso Francesco de Francesci, 1584.*

²¹⁹ *The Complete Works of Sir Philip Sydney / Ed. by A. Feuillerat. Cambridge, 1912. Vol. 1. P. 65.*

²²⁰ Укажем на еще одну «политически акцентированную» деталь, представленную на портрете Сигара: на груди у Елизаветы зритель видит подвеску со знаменитыми рубинами «Три брата», в свое время принадлежавшую Бургундскому дому, а позже, через базельских банкиров выкупленную Английской короной. (См., в частности: *Strong R. Three Royal Jewels: The Three Brothers, The Mirror of Great Britain and The Feather // Idem. The Tudor and Stuart Monarchy. Pageantry, Painting and Iconography. Woodbridge, 1998. P. 69–74; Norris H. Costumes and Fashion. The Tudors. L., 1938. Vol. II.*) Подвеска эта была призвана подчеркнуть амбиции Елизаветы, связанные с влиянием Англии на континенте, в частности – во Франции.

над ее правым плечом из темноты проступало что-то вроде портретного «окна», в котором располагался темный шар, ассоциируемый с глобусом – и с державой римских императоров. Над ним шла надпись: «TVTTO VEDO & / MOLTO MANCHA» («Я вижу все и / многого недостает»).

У Цуккари королева стоит на фоне дворцовой колоннады, в которой разворачивается какое-то празднество, – видно развлекающихся придворных – но на лице королевы царит отрешенность, она чужда этой суете. За плечом Елизаветы – колонна, а на ней в медальонах изображены сцены благочестивой жизни и атрибуты власти. Внимание зрителя при этом привлекает корона римских императоров в медальоне, находящемся точно над локтем Елизаветы.²²¹ Имперские амбиции королевы подчеркнуты и находящимся слева за ее спиной глобусом, где Англия особо выделена падающим прямо на нее лучом света – остров как бы окружен сиянием славы, предназначенной самим Провидением, что дополнительно акцентируется идущей по экватору глобуса надписью «TVTTO VEDO & / MOLTO MANCHA» («Я вижу все и / многого недостает»). Жемчужное ожерелье подчеркивает возвышенность помыслов королевы – жемчуг всегда был символом чистоты.



Джордж Гувер. Елизавета I с ситом. 1579. Частная коллекция

В чем-то близок этой работе Цуккари «Портрет Елизаветы I с семьей добродетелей», написанный неизвестным художником по заказу магистрата города Дувра в 1598 г. Портрет особо акцентирует непорочность помыслов королевы (ил. 24).

Елизавета представлена на портрете именно как глава государства, облаченная в мантию, в которой монарху надлежит являться перед Парламентом. На аллегорической колонне за правым плечом королевы изображены в медальонах три богословских (Вера, Надежда, Любовь) и четыре кардинальных (Справедливость, Благоразумие, Умеренность и Мужество) добродетели. Вера в верхнем медальоне держит в руке книгу; Надежда чуть ниже, слева, опирается на якорь; Любовь в правом верхнем медальоне кормит грудью детей; Справедливость в центре держит в руках меч и весы; справа от нее Умеренность наливает чашу из

²²¹ Strong, Roy. Coronation. From the 8th to the 21st Century. London, New York, Toronto and Sydney, 2005. P. 228–229.

кувшина; слева – Благоразумие с устремленным в небо взором; внизу – Мужество, несущее столп истины.

Символическая нагруженность украшений на портретах Елизаветы представляет для нас особый интерес.

На так называемом «Портрете из собрания Дарнли» работы неизвестного художника на правой руке Елизаветы мы видим драгоценную розетку, с рубином и изумрудом в центре, окруженную искусно сделанными фигурками Юпитера, Миневры, Марса, Венеры и Купидона – этот аксессуар призван напомнить зрителю о классической образованности королевы, гордившейся своей латынью (ил. 27).

Заметим, что украшения на парадных портретах всегда носят репрезентативный характер. Механизм такого рода репрезентации обнажают камеи или медальоны с изображениями Елизаветы I, присутствующие на портретах ее придворных. Такую камеею мы можем видеть на портрете лорда-канцлера сэра Кристофера Хэттона работы неизвестного художника (полное воспроизведение см. стр. 208), портрете сэра Фрэнсиса Уолсингама и др.

Украшения с изображениями Елизаветы (ил. 28) подчеркивали верность владельца королеве, что после папской буллы 1570 г., отлучавшей Елизавету от лона церкви, приобрело особую актуальность. Порой такие украшения дарились самой королевой тем, кто имел особые заслуги перед короной: в 1588 г. сэру Фрэнсису Дрейку за разгром испанского флота было преподнесено так называемое «Ожерелье Армады» работы Николаса Хилльярда. На медальоне в центре этого ожерелья был изображен портрет Елизаветы, а на внутренней стороне крышки медальона – Феникс, восстающий из огня. Эти украшения подчеркивали не только лояльность их владельца английской короне, но и его особое положение при дворе.²²²



Неизвестный художник. Сэр Кристофер Хэттон. (Деталь). Собрание Национальной портретной галереи, Лондон. Экспонируется в музее Лондона

²²² Dalton K. C. C. Art for the Sake of Dynasty. The Black Emperor in the Drake Jewel and Elizabethan Imperial Imagery // Early Modern Visual Culture. Representation, Race and Empire in Renaissance England / Ed. P. Erickson, C. Hulse. Philadelphia, 2000. P. 178–179.



Джон де Криц Старший (?). Сэр Фрэнсис Уолсингам. Ок. 1585

II. «...нет нужды говорить, что птицы Феникс не существует в мире сем...»

Зимой 1623 г. настоятель лондонского собора Св. Павла и капеллан Его Величества короля Иакова I Джон Донн слег в постель с приступом тяжелой «лихорадки». Современные медики утверждают, что, судя по всему, то был возвратный тиф, среди симптомов которого – бессонница, бред, полный упадок сил и сильные боли во всем теле. На пятый или седьмой день наступает кризис, но даже если он миновал, сохраняется опасность последующего рецидива, приводящего, как правило, к смертельному исходу. Фактически чудом Донн выжил. А опыт своей болезни описал в «Обращениях к Господу в час нужды и бедствий, подразделенных на медитации о жребии человеческого, увещания и тяжбы с Богом и молитвы, взывающие к Нему из пучины бедствий моих». Этот текст, написанный на грани смерти, в полубреду, когда высокая температура и близость конца заставляют сознание работать с невиданной скоростью, стал одним из ярчайших документов эпохи, объединив под своей обложкой личный дневник, медицинский бюллетень, философский труд, богословский трактат и молитвенник.

«Пороговая ситуация», в которой создавались «Обращения к Господу...», с одной стороны, диктовала чрезвычайную плотность и насыщенность текста; с другой – автор не мог не отдавать себе отчета, что сознание, работающее в «пограничном режиме», обладает известной центробежностью – любая ассоциация стремится разрастись до бесконечности, а потому нужно ограничить себя рамками жесткой структуры.²²³ Донн разбил текст «Обращений к Господу...» на 23 триады,²²⁴ соответствующих стадиям его болезни; каждая из триад состояла из медитации, увещания и молитвы. В «увещаниях» в полной мере проявился дар Донна-священника – в них читатель сталкивается с блестящей экзегетикой, проникнутой глубочайшей страстью; «молитвы» – вопль Донна-верующего о спасении; что до «медитаций», то здесь нашло отражение все пестроцветие мира, волнующее Донна: написанные в той же свободной философской манере, что и «Опыты» Паскаля, эти медитации, каждый раз отталкиваясь от ситуации, связанной с болезнью Донна, «развертываются» в размышления о структурах мироздания, границах мира, «месте человека во Вселенной»...

В «Медитации V» мы встречаемся со следующим рассуждением:

«Пусть болезнь – сама величайшее из несчастий, но величайшее несчастье, выпадающее нам в болезни, – *одиночество*; – ибо те, кто мог бы нас поддержать, нас избегают, опасаясь заразы: даже *врач*, и тот идет к больному с трепетом, перемогая себя. *Одиночество* – мука, которой не грозят нам и *глубины Преисподней*. <...> что ближе к пребыванию в абсолютной *пустоте*, чем *одиночество*, когда ты – один, совершенно один; разве любезно это Природе или Господу? <...> я болен, и при том заразен: единственное избавление для окружающих – удалиться и оставить меня в одиночестве. *Великие мира сего* – у них есть *оправдание*: они притворяются, что милосердны, – но сама мысль о посещении больного им отвратительна; есть *оправдание* и для тех, кто в чистоте сердца хотел бы придти, но их

²²³ В связи с этой «структурностью» донновских «Обращений к Господу...» вспомним и слова А.В. Михайлова об общих свойствах поэтики барокко (несомненно, присущей Донну): «Репрезентируя мир в его тайне, произведение эпохи барокко тяготеет к тому, чтобы создавать второе дно – такой свой слой, который принадлежит, как непрменный элемент, его бытию; так, в основу произведения может быть положен либо известный числовой расчет, либо некоторый содержательный принцип, который никак не может быть уловлен читателем и в некоторых случаях может быть доступен лишь научному анализу...» – Михайлов А. В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи / Михайлов А. В. Языки культуры. М.: Языки русской культуры, 1997. С.121.

²²⁴ О символике самого числа «23» – внутри донновского трактата см.: А. Нестеров. Джон Донн и его «ars moriendi» / Джои Доим. По ком звонит колокол. М: Aenigma, 2004. С. 5–20.

сдерживает запрет: ведь придя, они могут стать переносчиками заразы, превратиться в орудия болезни. Так *больного* объявляют *вне закона*, он *отлучен*, изгнан; он не только оказывается *вне общества* с его законами *вежества* – даже права деятельного милосердия не распространяются на него. <...> Помыслите только – сам *Господь* есть *прообраз Общества*: Он един, но в Нем – три Лица; разве все проявления Его не свидетельствуют о любви к *Обществу* и *общине*? В *Небесах* есть *Ангельские Легионы* и *Сонмы мучеников* – в *Доме* *Том* много обитателей²²⁵; на земле же – *семьи* и *города*, *церкви* и *коллегии*: все они существуют как *множества* <...>. *Ангелы* же, которые сотворены так, что не умножают и не преумножают род свой, изначально были созданы изобильны числом; то же верно и в отношении звезд; однако все создания, принадлежащие миру дольнему, получили в благословение слова: *плодитесь и размножайтесь*,²²⁶ ибо, полагаю, нет нужды говорить, что птицы *Феникс* не существует в мире сем: нет ничего, что существовало бы само по себе, только в своей единичности. Человек, верный *Природе*, далек от того, чтобы думать, будто есть в мире что-то, существующее как *единичное* <...>, ибо и *Бог*, и *Природа*, и *Разум* сообща восстают против этого». ²²⁷

Внимательный читатель этого пассажа не может не почувствовать, что в какой-то момент здесь происходит своего рода сбой, «разрыв непрерывности». Казалось бы, логика, согласно которой образы этой медитации выстраиваются один за другим, достаточно ясна: начиная с одиночества, на которое обрекает болезнь (в подтексте здесь отсылка к ветхозаветным законам об изгнании прокаженных из стана – см. Левит, гл. 13 и 14), Донн переходит к ритуалу посещения страждущих королем, в основе которого – вера в исцеляющую силу королевского прикосновения, но вновь возвращается к тому, что одиночество противоестественно для человека, и само мироздание сотворено так, чтобы человеку был помощник. И после этого рассуждения почему-то упоминается птица Феникс...

Сама лапидарность этого упоминания свидетельствует: Донн касается здесь чего-то очевидного, не нуждающегося в детализации, и на первый взгляд, вводная формула «нет нужды говорить, что...», подтверждает это. Но иногда такого рода «скачок» через «ступеньку доказательства» указывает: автор не очень-то в этой ступеньке уверен и подозревает, что, наступи он на нее всей тяжестью, она рухнет, а вместе с ней рухнет в пропасть и повествователь. И лапидарность такого аргумента – своего рода кивок *sapienti sat*.

Возникает вопрос: краткость донновского упоминания продиктована очевидностью аргумента, или же автор из осторожности избегает того, чтобы его развивать?

Двадцать с лишним лет спустя после появления «Обращений к Господу» младший современник Донна, умница, эрудит, энциклопедист сэр Томас Браун в своем трактате «заблуждения заразные» («*Pseudodoxia Epidemica*», 1646) посвятит «очевидной» проблеме Феникса целую главу:

«Представление о том, что в мире существует лишь один единственный Феникс, который, прожив несколько веков, сжигает сам себя, из пепла же восстает новый Феникс, – не оригинально, но при том весьма популярно, и восходит к великой древности; оно дошло до нас не только через авторов той эпохи, но часто встречается и у тех, кто толковал священное писание: у Кирилла, Епифания и других, у Амвросия в его «Гексамероне», у Тертуллиана в стихотворном «*De Judicio Domini*»,²²⁸ однако еще важнее в этом отношении его

²²⁵ Ср.: «В доме Отца Моего обитателей много. А если бы не так, Я сказал бы вам: Я иду приготовить место вам» (Ин. 14, 2).

²²⁶ Ср.: «И благословил их Бог, говоря: плодитесь и размножайтесь, и наполняйте воды в морях, и птицы да размножаются на земле» (Быт. 1, 22).

²²⁷ Донн Джон. Обращения к Господу в час нужды и бедствий/ Донн Джон. По ком звонит колокол. М: Aenigma, 2004. С. 76–77. Курсивные выделения принадлежат самому Донну.

²²⁸ «О Господнем суде» (Лат.). Имеется в виду сочинение «Carmen ad Flavium Felicem de resurrectione mortuorum et de judicio Domini» («Песнь к Флавию Феликсу о воскресении мертвых и о Господнем Суде»), чье авторство приписывалось

замечательный трактат «*De Resurrectione carnis*»²²⁹. «*Illum dico alitem orientis peculiarem, de singularitate famosum, de posteritate monstrosum; qui semetipsum libenter funerans renovat, natali fine decedens, atque succedens iterum Phoenix. Ubi jam nemo, iterum ipse; quia non jam, alius idem*».²³⁰ Упоминается о Фениксе и в Писании, особенно в 29 главе «Книги Иова». Так, в переложении Беды говорится: «*Dicebam in nidulo meo moriar, & sicut Phoenix multiplicabo dies*»;²³¹ а в 92 Псалме сказано: «δικαίως ὁπτερ φοινῖξ ἀωθήσε», что Тертуллиан в вышеупомянутом сочинении передает как «*vir Justus ut Phoenix florebit*»²³² <...> И однако древние авторы, от которых исходит этот рассказ, выражаются весьма и весьма двусмысленно. Так, Геродот в «эвтерпе», сообщая историю о Фениксе, при том замечает: «ἐμοὶ μὲν οὐ λευώμετες», – «рассказ этот не кажется достоверным». <...> Рассказ Плиния еще баснословней: будто Феникс прилетел в Египет во времена консульства Квинта Плавтия, а когда цензором был Клавдий, птицу привезли в Рим, случилось же это в 800-й год от основания города, и тому есть письменные подтверждения, – но и Плиний оканчивает свое повествование словами: «*Sed quæ falsa nemo dubitabit*»²³³...».²³⁴

Томас Браун рассматривает свидетельства Овидия, Вергилия, лактанция, Клавдиана, сравнивает, по септуагинте и Вульгате, переводы тех мест Писания, где говорится о Фениксе, касается упоминаний о Фениксе у Парацельса и других алхимиков, – чтобы прийти к заключению:

«Что до уникальности Феникса и представления о том, будто в природе существует в единственном числе, то это несовместно не только с Философией, но и со Священным Писанием, где ясно сказано, что в Ноев Ковчег входило по паре каждой твари: "Введи также в ковчег из всех животных, и от всякой плоти по паре, чтобы они остались тобою в живых; мужеского пола и женского пусть они будут" (Быт. 6, 19). Это представление посягает на благословение Бога, данное Его твари: "И благословил их Бог говоря: плодитесь, и размножайтесь, и наполняйте воды в морях, и птицы да размножаются на земле" (Быт. 1, 22) И еще: "Плодитесь и размножайтесь, и наполняйте землю, и обладайте ею" (Быт. 1, 28); все это неприменимо к Фениксу, о котором полагают, будто он существует в мире в единственном числе, – но ныне существует он не более, чем при произнесении первого благословения Господня, ибо порождение одного Феникса есть уничтожение другого, – пусть даже Феникс порождает Феникса, это не значит «плодиться», а о том, кто существует лишь в единственном числе, нельзя сказать, что он "размножается"».²³⁵

Вот он, аргумент Донна, но – в развернутом виде. Чтобы его привести, Томасу Брауну не жалко нескольких страниц текста – то есть, по его мнению, эти наблюдения стоят того, чтобы ими поделиться, – сказанное не является общим местом, известным всем и каждому.

Тертуллиану однако ныне этот текст считается ему не принадлежащим. См.: Фокин А. Р. Латинская патрология. Т. I. М., 2005. С. 61.

²²⁹ «О воскресении плоти».

²³⁰ «Я разумею птицу, обитающую на Востоке, замечательную своей редкостью и удивительную способностью к жизни: умирая по своей воле, она обновляется; умирая и возвращаясь в день своего рождения, Феникс является там, где уже никого не было, вновь та, которой уже не было, иная и та же самая». Пер. Н. Шабурова и А. Столярова, см.: Тертуллиан. О воскресении плоти/ Тертуллиан Квинт Септимий Флорент. Избранные сочинения. М., 1999. С. 198.

²³¹ «Я говорил – умру в гнезде моем и, точно Феникс, дни мои умножу» (Лам.).

²³² «Муж справедливый, точно Феникс, процветет» (Лам.). В синодальной версии этому стиху соответствует: «Праведник цветет, как пальма» (Пс. 91, 13). Сам Томас Браун поясняет: «Что до этого стиха в Псалтире, *Vir Justus ut Phoenix florebit*, как передают его Елифаний и Тертуллиан, то это ошибка, связанная с омонимией греческого слова «Феникс», которое означало также и пальмовое древо».

²³³ «Но никто не усомнится в том, что все эти рассказы – вымысел» (Лам.).

²³⁴ Brown Thomas. Pseudodoxia epidemica: or, Enquiries into very many received tenents, and commonly presumed truths. London: printed by T[homas]. Щарпер]. for Edward Dod, and are to be sold in Ivie Lane, 1646. III, xii.

²³⁵ Ibid.

Тем самым мы вправе предположить: причина лапидарности Донна вовсе не в том, что его аргумент так уж самоочевиден. Скорее, Донн едва касается некой интеллектуальной проблемы потому, что под ней сокрыта иная проблема, которую лучше лишь наметить... и промолчать. Собеседник и так поймет, о чем речь.

К моменту восшествия Иакова на английский престол Донн был серьезнейшим образом скомпрометирован состоявшимся незадолго до того, в начале 1602 г., судебным процессом из-за своего тайного венчания с Анной Мор. Формально такого рода судебные разбирательства затевались во имя охраны нравственности подданных английской короны, но на самом деле были тесно связаны с политикой: в силу того, что браки могли служить созданию и укреплению нежелательных политических альянсов, дворянам и придворным запрещалось вступать в брак без разрешения королевы. И хотя по делу Донна суд вынес оправдательный вердикт, поэт лишился места секретаря у лорда Хранителя Печати Томаса Эджертона (по сути – министра иностранных дел) и фактически был вышвырнут на обочину социальной жизни. Общество подозревало в нем человека политически неблагонадежного – и уж, конечно, несдержанного. Эта репутация закрепилась за поэтом столь надолго, что когда в 1608 г. через одного из фаворитов короля Иакова, лорда Хэя, он просил о месте секретаря при дворе, «Его Величество, – по словам самого Донна, – вспомнил меня, но воспоминание это было связано с самой худшей частью моей истории, – опрометчивым проступком, совершенным тому семь лет назад, по юношескому незнанию».²³⁶

Все это важно помнить, пытаясь восстановить тот контекст, в котором разворачиваются «Обращения к Господу...». Донн – капеллан короля и его личный собеседник, претендующий на участие в политике, – адресует свой труд наследному принцу, упоминая в посвящении, сколь многим он обязан царствующему королю, и выражая надежду, что «продлит жизнь во времена, отмеченные благоденствием под скипетром» уже не Иакова, но – Карла. В отличие от своего венценосного отца, принц не слишком интересовался теологией. Политика волновала его больше – и представлял он ее себе несколько иначе, чем отец. И тут мы можем предположить, что посвящение «Обращений...» принцу, кроме всего прочего, подчеркивает и политические акценты размышлений Донна. И если посмотреть на интересующую нас медитацию под этим углом зрения, мы увидим, что упоминание Феникса влечет за собой целый шлейф подтекстов и ассоциаций.

Дело в том, что в политической риторике и символике второй половины елизаветинского царствования образ Феникса стал одним из главных атрибутов королевы.

* * *

В ту эпоху изображениям на монетах придавалось значение гораздо большее, чем сейчас, и то, что во время правления Елизаветы чеканились монеты, где на аверсе был помещен портрет королевы, а на реверсе – птица, восстающая из огня, и надпись «SOLAPHOENIX» (ЕДИНСТВЕННАЯ ФЕНИКС),²³⁷ свидетельствует об особом статусе этого образа.

На титульном листе «Гимна к Елизавете» Жоржа де ла Мота (1584) мы видим сидящую на троне Елизавету, окруженную атрибутируемыми ей символами, среди которых анаграмма ER – Elizabetha Regina; алые и белые розы семейств Йорков и Ланкастеров, чья кровь соединилась в жилах Елизаветы; королевские львы и грифоны; вензель из букв «альфа» и «омега»

²³⁶ *Donne John. Selected letters. Ed. By P. M. Oliver. Manchester, 2002. P. 40–41.*

²³⁷ *Kantorowicz EH. The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology. Princeton, 1959. R 413; Axton M. The queen's two bodies: drama and Elizabethan succession. L., 1977. P. 69.*

и повторенные в обоих верхних углах Фениксы.²³⁸ Фениксы эти соотнесены с девизом Елизаветы, начертанным справа и слева от трона, на котором восседает королева: «Sempereadem» – «Всегда та же». У подножия трона начертаны стихотворные строки:

Quivoudra figurer, d'un ouvrage parfait,
La beaultie, la Vertu, l'Ornement, et les graces,
De Nature, des Dieux, de l'univers, des Graces,
Amoure contempler la grand' ELIZABETH.

[Кто хочет видеть совершенное произведение,
Красоту, добродетель, честь, и достоинства, которыми наделяют
Природа, боги, вселенная и Грации,
Тому любо видеть великую Елизавету].

В 1582 г. выходит драматическая поэма «Обретение истинной Минервы», написанная Томасом Бленерхассетом.²³⁹ Сюжет этой весьма сложно организованной вещи, включающей в себя пасторальные сцены, прения, интермедии, песни и финальную «церемонию коронации», строится на том, что существуют две богини мудрости. Одна – живущая среди олимпийских богов Паллада, олицетворяющая собой человеческую мудрость; другая же – Минерва, которой «открыто также и знание мудрости небесной» (в самой этой формуле содержится аллюзия на королеву Елизавету, являвшуюся главой англиканской церкви). При этом Минерва пребывает среди людей. На ее поиски боги отряжают Меркурия. Посланник богов обходит земли древних Трои, Греции, Рима и Европы – но безрезультатно. В конце концов оракул возвещает ему, что Минерву он найдет в Новой Трое, сиречь – Англии.²⁴⁰ Как повествует об этом сам Меркурий:

Yet I am sent that Phoenix rare to finde
Whom all in vaine I seek and can not see,
And yet she liues, and is of Saturnian kinde,
Begot by Mars, preserued by Ioue, and shee
Remaynes aliue, in place not known to me...
Yet her to finde the Oracle hath taught.²⁴¹

(Притом, что я послан найти эту редчайшую птицу Феникс, / Которую я тщетно искал и не смог увидеть, / Хотя она жива, и принадлежит к роду Сатурна, / рожденная Марсом, хранимая Юпитером, и она / Продолжает жить, в месте, мне неизвестном... Но я должен ее найти, наученный Оракулом.)

²³⁸ Воспроизведение: *Strong R. The cult of Elizabeth. L., 1999. P. 73.*

²³⁹ *A Revelation of the True Minerva / Ed. J. W. Bennett. N. Y., 1941.*

²⁴⁰ Согласно распространенной в те времена легенде, английская государственность восходит к прямому потомку спасшегося из-под Трои Энея – Бруту. Брут же считался основателем Лондона: «Покончив с разделом королевства, Брут загорелся неудержимым желанием выстроить город... Подойдя к реке Темзе, он прошел вдоль ее берегов и обнаружил пригодное для воплощения своего замысла место. Итак, он основал город и тут же назвал его Новой Троей. И этим именем вновь основанный город назывался впоследствии долгие годы, пока, наконец, по причине искажения этого наименования не стал Тринновантом. Однако позднее Луд, брат Кассибеллана, который сражался с Юлием Цезарем, захватил в свои руки кормило власти и окружил этот город мощными крепостными стенами... И он повелел, чтобы город отныне носил в его честь название Каерлуд, что означает город Луд» (Пер. А. С. Бобовича). – *Гальфрид Монмутский. История Бриттов. Пророчество Мерлина. М., 1984. С. 18.*

²⁴¹ *A Revelation of the True Minerva. Sig. A3.*

Оракул обещает, что Минерва будет найдена на острове, который, подобно диадеме, поднимается из вод моря. Наконец боги отправляются в Англию – и обретают там Минерву. Пораженные ее мудростью и добродетелями, они венчают ее подобным короне венцом, сплетенным из многочисленных растений (все они имеют символическое значение) – при этом в коронации кроме богов участвуют девять Муз, девять Добродетелей, семь святых отшельников и три Грации.



Жорж дела Мот. Гимн Елизавете. 1584. Бодлиановская библиотека, Оксфорд

Аллегорически-дидактический характер «Обретения истинной Минервы» (издатель дал сочинению Бленерхассета подзаголовок «Поэтическое описание девиза»), как и композиция поэмы, настойчиво заставляют думать, что первоначально поэма была задумана как придворная маска (на что указывает и посвящение леди Лейтон, свояченице лорда Лестера, часто устраивавшего подобного рода постановки при дворе).²⁴² Маски, исполняемые не профессиональными актерами, а придворными, служили одновременно целям развлечения знати и целям пропаганды. В символической форме они обыгрывали те или иные политические доктрины. А в данном случае такого рода доктрина просматривается в поэме совершенно ясно. Подзаголовок, поставленный автором на титульном листе, гласит, что сочинение написано в желании познать «Кто есть боги на земле: и каковы те средства, чтобы сделать людей бессмертными». Сама формула «боги на земле» указывает, что сочинение глубочайшим образом связано с проблемами легитимизации королевской власти и восходит к 81-му псалму: «Дайте суд бедному и сироте; угнетенному и нищему оказывайте справедливость; избавляйте бедного и нищего; исторгайте его из руки нечестивых. Не знают, не разумеют, во тьме ходят; все основания земли колеблются. Я сказал: вы боги, и сыны Всевышнего – все вы» (Пс. 81, 2–7). Заметим, что, в частности, этот псалом послужил «отправной точкой» для апологии королевской власти, написанной наследовавшим Елизавете Иаковом I «Королей, вослед царю Давиду, которому дан был дар пророческий, называют богами, ибо

²⁴² Axton M. *Op. cit.* P. 67.

восседают на тронах земных, подобно Богу на Престоле Небесном, и посажены Его волей, и пред Ним держат отчет. Они облечены властью осуществлять справедливость и вершить суд над подданными, о чем говорит нам Давид-псалмопевец;... и устанавливать законы во благо своего народа, добиваясь их исполнения... и разрешать любые споры, которые возникают среди подданных, как делал то царь Соломон».²⁴³

В «Обретении истинной Минервы» Бленерхассета правящая на острове бессмертная Минерва, воплотившая в себе все добродетели, символизирует «политическое тело» королевы.

Идея о «двух телах» владык – физическом теле и «теле политическом» – активно разрабатывалась европейскими правоведами той поры и уже к началу елизаветинского царствования получила широкое хождение. Так, в своем обращении перед коронацией, 20 ноября 1558 г., к государственному секретарю и лордам, призванным стать членами ее Тайного Совета, будущая королева сказала: «Милорды, закон природы побуждает меня скорбеть о моей сестре;²⁴⁴ ноша, легшая на мои плечи, повергает меня в недоумение; и все же, принимая во внимание: я – Божие создание, призванное повиноваться Его воле, я уступаю свершившемуся, всем сердцем желая, чтобы Его милость была мне поддержкой в исполнении Его небесной воли на той службе, что мне ниспослана. Но поскольку я есть лишь тело природное, которое, Его соизволением, облачается политическим телом, чтобы могло править государством, то я желаю, чтобы вы, милорды, (прежде всего из благородства, всякий по мере ниспосланных ему сил) были мне помощниками...»²⁴⁵

Представление о «двух телах» суверена призвано было объяснить, как бессмертная и неизменная, «единственная» сущность власти мистически воплощается в смертном теле ее носителя. Один из величайших юристов Англии, Эдмунд Плоуден (1517–1584), писал:

«У Короля – две сущности, так как он наделен двумя телами, одно из которых – тело природное, состоящее из природных членов, оно подобно телу каждого человека. В этом своем качестве король подвержен страстям и смерти, как все живущие на земле. Другое тело – тело политическое, члены которого – подданные короля; вместе король и подданные образуют корпорацию... и он есть ее глава, а они – члены, которым он – единственный управитель; это тело не подвержено страстям и смерти, и в этом теле король никогда не умирает. Естественная смерть владыки в наших законах называется Уход Короля. Тем самым закон указывает не на смерть политического тела, а на расставание двух тел, когда политическое тело подвергается трансформации и пребывает дальше, а от природного тела, которое мертво, королевское достоинство переносится на другое природное тело. То есть закон говорит о переходе Политического тела короля нашей страны от одного природного тела к другому».²⁴⁶ Идеи, лежащие в основе этого учения, восходят к области церковного права, на протяжении веков размышлявшего о юридической сути духовной преемственности. Всякий, носящий духовный сан, является наместником Бога на земле. Но так как Бог бессмертен, то это качество он передает и своим слугам – но не конкретным людям, а сану, которым они облачены. Так, с точки зрения канонического права, усопший аббат и его преемник – один и тот же аббат. Физически это два разных человека, а духовно – одно и то же лицо. Заключенный в этом утверждении парадокс требовал для облегчения своего понимания какой-нибудь аналогии – и та была найдена у древних. И тут Церковь вспомнила о птице Феникс. Как мы помним, еще Тертуллиан в трактате «О воскресении плоти» писал, что птица Феникс

²⁴³ James I. The True Law of Free Monarchies // The Political works of James I / Ed. C. H. MacIlwain. Cambridge, 1918. P. 54–55.

²⁴⁴ Марии I Тюдор, которой наследовала Елизавета.

²⁴⁵ Elizabeth I. Collected works. Chicago; L., 2000. P. 51–52.

²⁴⁶ Цит. по: Kantorowicz E. H. Op. cit. P. 13.

умирает, чтобы в тот же день воскреснуть «иной, но той же самой».²⁴⁷ Дело в том, что в единственном числе эта птица воплощает весь свой род, и родовое и индивидуальное в ней слиты воедино. Индивид смертен, но род продолжает пребывать вечно, от сотворения мира. И вот – усопший аббат воскресает в аббате-преемнике, подобно Фениксу...

Актуальность адаптации этих идей канонического права к праву светскому была вызвана не в последнюю очередь ситуацией Реформации, когда владыки стран, обвиненных Папским престолом в схизме, лишились возможности получать помазание от Понтифика и тем самым освящать этим актом легитимность своей власти.

Представление же о «двух телах» суверена давало возможность легитимизировать такую власть, основываясь на исторической и династической ее преемственности. Получалось, что всякий новый король есть иной – и тот же.

Отчасти пояснить это можно сценой из шекспировского «Макбета», в которой ведьмы показывают Макбету процессию королей, ведущих свой род от Банко («Макбет». IV. 1):

Ты слишком сходен с духом Банко. Прочь!
Мне твой венец палит глаза. А ты,
Второй венчанный лоб, ему под масть.
И третий – тоже. Гнусные старухи!
К чему мне видеть их? Четвертый! Хватит!
Иль эту цепь прервет лишь Страшный суд?
Еще! Седьмой! Я не желаю видеть.
Но вот восьмой; он зеркало несет,
Где видно множество других; иные —
С трехствольным скипетром, с двойной державой
Ужасный вид! Но это правда: Банко,
В крови, с улыбкой кажет мне на них,
Как на своих. Неужто это так?

(Пер. М. Лозинского)

Ужас Макбета связан здесь не только с тем, что он видит: престол достанется не его потомкам, а роду, который, как он думал, ему удалось навсегда убрать со своего пути к власти. Страшнее для него иное – перед ним предстают бесконечные воплощения все того же убитого им Банко! Ссылающийся на эту сцену специалист по теологии власти Э. Канторович приводит параллель-пояснение из Аль-Фараби, утверждавшего: «Цари совершенного государства, наследующие друг другу во времени, есть лишь одна душа, как если бы они были одним и тем же царем во веки веков».²⁴⁸ Логика Аль-Фараби заключается в том, что совершенная душа не имеет изъянов и полностью совпадает с идеалом – а так как этот идеал один, то и совершенные души будут во всем подобны, а помыслить существование во всем подобных, но различных сущностей – невозможно, ergo – такая сущность может быть только одна. Интересно, что шекспировский зритель без всяких ухищрений логики понимает, что Банко должен был быть прекрасным государем. С другой стороны, мы видим, насколько в своих пьесах Шекспир был внимателен к «пульсу эпохи».

²⁴⁷ Тертуллиан. О воскресении плоти/ Пер. Н. Шабурова и А. Столярова // *Он же. Избранные сочинения*. М., 1999. С. 198–99.

²⁴⁸ Kantorowicz E. H. Op. cit. P. 387. Ft. 240.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.