

STUDIA RELIGIOSA



*«Герметическое молчание». Ахилл Боккий,  
Symbolicarum quaestionum... libri quinque  
(«Изыскания о символах... в пяти книгах»),  
Болонья, 1555. Гравюра Дж. Бонасоне*

ФРЭНСИС А.ЙЕЙТС

---

ИСКУССТВО  
ПАМЯТИ

---



Новое  
Литературное  
Обозрение

2026

УДК 159.953.4

ББК 88.251.2

Й

Редактор серии

*С. Елагин*

Научный редактор: *Д. Кузницын*

**Йейтс, Ф.А.**

Й30 Искусство памяти / Фрэнсис А. Йейтс; пер. с англ. Е. Мальшкина. — 3-е изд. — М.: Новое литературное обозрение, 2026. — 336 с.: ил. (Серия «Studia religiosa»)

**ISBN 978-5-4448-2776-5**

Древние греки, для которых, как и для всех дописьменных культур, тренированная память была невероятно важна, создали сложную систему мнемонических техник. Унаследованное и записанное римлянами, это искусство памяти перешло в европейскую культуру и было возрождено (во многом благодаря Джордано Бруно) в оккультной форме в эпоху Возрождения. Книга Фрэнсис Йейтс, впервые изданная в 1966 году, послужила основой для всех последующих исследований, посвященных истории философии, науки и литературы. Автор прослеживает историю памяти от древнегреческого поэта Симонида и древнеримских трактатов, через средние века, где память обретает теологическую перспективу, через уже упомянутую ренессансную магическую память до универсального языка «невинной Каббаль», проект которого был разработан Г.В. Лейбницем в XVII столетии. Помимо этой основной темы Йейтс также затрагивает вопросы, связанные с античной архитектурой, «Божественной комедией» Данте и шекспировским театром. Читателю предлагается второй, существенно доработанный перевод этой книги. Фрэнсис Амелия Йейтс (1899–1981) — выдающийся английский историк культуры Ренессанса.

УДК 159.953.4

ББК 88.251.2

Art of Memory by Frances A Yates

© 1966 Frances A. Yates

All Rights Reserved.

Authorised translation from the English language edition published by Routledge, a member of the Taylor & Francis Group

© Е. Мальшкин, перевод с английского, 1997, 2023

© Д. Черногаев, дизайн серии, 2023

© ООО «Новое литературное обозрение», 2023; 2026

# Содержание

Предисловие . . . . .	6
Глава I. Три латинских источника классического искусства памяти . . . . .	12
Глава II. Искусство памяти в Греции: память и душа . . . . .	46
Глава III. Искусство памяти в средние века . . . . .	74
Глава IV. Средневековая память и формирование образности . . . . .	115
Глава V. Трактаты о памяти . . . . .	145
Глава VI. Ренессансная память: Театр Памяти Джулио Камилло . . . . .	175
Глава VII. Театр Камилло и венецианский Ренессанс . . . . .	212
Глава VIII. Луллизм как искусство памяти . . . . .	228
Глава IX. Джордано Бруно: секрет «Теней» . . . . .	259
Глава X. Рамизм как искусство памяти . . . . .	300
Глава XI. Джордано Бруно: секрет «Печатей» . . . . .	314
Глава XII. Конфликт памяти Бруно с памятью рамистов . . . . .	343
Глава XIII. Джордано Бруно: последние труды о памяти . . . . .	369
Глава XIV. Искусство памяти и итальянские диалоги Бруно . . . . .	395
Глава XV. Театральная система памяти Роберта Фладда . . . . .	410
Глава XVI. Театр Памяти Фладда и театр «Глобус» . . . . .	437
Глава XVII. Искусство памяти и рост научного метода . . . . .	470
Иллюстрации . . . . .	498
Приложение. Театр Памяти Джулио Камилло . . . . .	518

## Предисловие

Предмет этого исследования незнаком большинству читателей. Лишь немногие знают, что греки, изобретатели всевозможных искусств, изобрели также и искусство памяти, которое, подобно другим, перешло к Риму и затем в европейскую традицию. Это искусство использовало технику запечатления в памяти неких «мест» и «образов». Обычно оно квалифицировалось как «мнемотехника» и в новые времена представлялось скорее весьма незначительной областью человеческой деятельности. Однако до изобретения книгопечатания хорошо развитая память имела жизненно важное значение, и манипуляции с памятными образами должны были так или иначе захватывать всю душу целиком. Кроме того, искусство, использующее современную ему архитектуру для подыскания памятных мест и современные образные средства для формирования образов, должно, подобно другим искусствам, иметь свой классический период, готику и Ренессанс. Мнемотехническая сторона этого искусства представлена и в античности, и в последующие времена и образует фактологическую основу для его исследования, однако такое исследование должно охватывать не только историю соответствующих технических приемов. Мнемозина, полагали греки, является матерью муз; история освоения этой самой фундаментальной и трудноуловимой человеческой способности погружает нас в гораздо более глубокие воды.

Я начала задумываться об этом около пятнадцати лет назад, когда была полна надежд разобраться в работах Джордано Бруно о памяти. Система памяти, извлеченная из «Теней» Бруно (*ил. II*), впервые была рассмотрена в лекции, прочитанной в Институте Варбурга в мае 1952 года. Спустя почти три года, в январе 1955-го, тоже на лекции

в Институте Варбурга, был представлен план Театра памяти Джулио Камилло (см. Приложение). К тому времени мне стало ясно, что существует историческая связь между Театром Камилло, системами Бруно и Кампанеллы и театральной системой Роберта Фладда, которые, хотя и очень поверхностно, были сопоставлены в новой лекции. Вдохновленная наметившимся прогрессом, я принялась писать историю искусства памяти начиная с Симонида. Эта стадия исследования отражена в статье «О Цицероновом искусстве памяти», опубликованной в Италии, в альманахе, посвященном памяти Бруно Нарди (*Medioevo e Rinascimento, Florence*, 1955).

После этого возникла довольно долгая пауза, обусловленная следующим затруднением: я никак не могла понять, что случилось с искусством памяти в средние века. Почему Альберт Великий и Фома Аквинский считали использование в памяти «Туллиевых» мест и образов моральной и религиозной обязанностью? Слово «мнемотехника» не подходило для схоластической трактовки искусства памяти как составного элемента кардинальной добродетели благоразумия. Постепенно родилась догадка, что средние века воспринимали изображения добродетелей и пороков как памятные образы, выстроенные по классическим правилам, а круги дантовского Ада — как места памяти. Попытка ухватить суть средневековых преобразований искусства памяти была предпринята в двух лекциях: «О классическом искусстве памяти», прочитанной в Оксфордском обществе медиевистов в марте 1958, и «О риторике и искусстве памяти» — в Институте Варбурга в декабре 1959 года. Эти лекции частично использованы в четвертой и пятой главах.

Оставалась наиболее значительная проблема — проблема магических, или оккультных, ренессансных систем памяти. Если изобретение книгопечатания сделало излишними великие готические системы искусной памяти средних веков, то чем объяснить новую вспышку интереса к искусству памяти, принявшему столь странные формы, в ренессансных системах Камилло, Бруно и Фладда?

Я вернулась к исследованию Театра памяти Джулио Камилло и поняла, что стимулом для ренессансной оккультной памяти являлась герметическая ренессансная традиция. Стало также очевидно, что, прежде чем браться за ренессансные системы памяти, нужно провести исследование этой традиции. Посвященные Ренессансу главы предлагаемой книги основываются на моей работе «Джордано Бруно и герметическая традиция» (London & Chicago, 1964).

Сначала мне казалось, что луллизм лучше оставить за пределами моей книги и рассмотреть его отдельно, но вскоре выяснилось, что это невозможно. Хотя луллизм, в отличие от классического искусства памяти, происходит не из риторической традиции и хотя в нем используются совсем иные процедуры, в одном из своих аспектов он все же является искусством памяти и в этом качестве в эпоху Ренессанса объединяется и смешивается с классическим искусством. Представленное в восьмой главе истолкование луллизма основано на моих статьях «Искусство Раймунда Луллия в контексте Луллиевой теории стихий» и «Раймунд Луллий и Иоанн Скот Эриугена» (Журнал Института Варбурга и Курто, XVI, 1954 и XXIII, 1960).

Современных книг об истории искусства памяти на английском языке нет, ей посвящены лишь немногие статьи и книги на других языках. Когда я приступала к своему исследованию, я могла опереться лишь на несколько старых монографий на немецком и сравнительно недавние немецкие исследования Х. Хайду (1936) и Л. Фолькмана (1937) (развернутые ссылки см. на с. 145). В 1960 году была опубликована книга Паоло Росси *Clavis universalis* («Универсальный ключ»). Этот труд, написанный на итальянском, представляет собой серьезное исследование по истории искусства памяти; в нем в большом объеме воспроизводится материал источников и обсуждаются Театр Камилло, сочинения Бруно, луллизм и многое другое. Исследование Росси оказало мне очень большую помощь, особенно в освещении XVII столетия, хотя в нем преследуются совершенно иные цели, чем в моей книге. Я сверялась также

с большим количеством статей Росси и со статьей Чезаре Вазоли (ссылки см. на с. 145, 242, 254). Среди других работ, которые я использовала, можно упомянуть каплановское издание *Ad Herennium* (1954), книги «Логика и риторика в Англии, 1500–1700» У.С. Хауэлла (1956), «Рамус» и «Метод и угасание диалога» (1958) У.Дж. Онга, «Английское монашество и античность» Берил Смолли (1960).

Хотя в этой книге я опираюсь на обширный задел предшествующей, все же она представляет собой новое исследование, которое я переписывала и дополняла два последних года. Многое из того, что было неясно, вроде бы обрело более четкие очертания, в частности связь искусства памяти с луллизмом и рамизмом, а также происхождение «метода». Кроме того, быть может, наиболее увлекательная часть этой книги оформилась лишь совсем недавно благодаря осознанию того обстоятельства, что Фладдова система Театров памяти способна пролить свет на загадку шекспировского «Глобуса». Воображаемая архитектура искусной памяти сохранила память о реальном, хотя и давно исчезнувшем здании.

Как и «Джордано Бруно и герметическая традиция», предлагаемая книга стремится указать исторический контекст для Бруно, но также дает и общий обзор всей традиции. Прослеживая историю памяти, она пытается, в частности, осветить природу того влияния, которое Бруно оказал на елизаветинскую Англию. Я стремилась проложить путь в до сей поры пустынной местности, но на каждом этапе созданный образ нужно было дополнять или корректировать дальнейшими изысканиями. Здесь открывается чрезвычайно богатое поле исследования, требующее сотрудничества специалистов в различных дисциплинах.

Теперь, когда книга о Памяти наконец завершена, память о покойной Гертруде Бинг становится горькой, как никогда прежде. Она читала и обсуждала со мной мои черновики, была внимательна к моим успехам и неудачам, то вдохновляла меня своим искренним участием, то остужала мой пыл бдительной критикой. Она чувствовала, что

проблемы ментального образа, оживления образов, схватывания реальности посредством образов — проблемы, актуальные для всей истории искусства памяти, — были близки вопросам, занимавшим Эби Варбурга, с которым я познакомилась только благодаря ей. Оправдала ли эта книга ее ожидания, мне уже не узнать. Она не увидела даже первых трех глав, которые я собиралась послать ей как раз перед тем, как болезнь забрала ее. Свою книгу я посвящаю ее памяти с глубокой благодарностью за ее дружбу.

Как всегда, особую признательность я выражаю своим коллегам и друзьям по Варбургскому институту Лондонского университета. Директор, Э.Х. Гомбрич, своим пристальным вниманием поощрял мою работу, которая многим обязана его мудрым советам. Кажется, именно благодаря ему в моих руках впервые оказалась *L'Idea del Teatro* («Идея Театра») Джулио Камилло. Неоценимую услугу оказали мне дискуссии с Д.П. Уокером, знатоком многих аспектов эпохи Ренессанса. Он просматривал мои ранние наброски, а также прочел всю книгу в рукописи, любезно исправив некоторые места из моих переводов. С Дж. Трэппом я обсуждала риторическую традицию, и наши беседы были для меня источником библиографических сведений. Некоторыми проблемами из области иконографии я делилась с Л. Эттлингером.

Сотрудники всех библиотек, где я работала, проявили бесконечное терпение к предпринятому мной разысканию нужных книг. Весь штат фотографического отдела был не менее терпелив к моим поискам фотографий манускриптов и гравюр.

За поддержку в изучении системы Луллия я приношу благодарность Дж. Хиллгарту и Р. Принг-Миллу, а знатоку искусства памяти Элспет Яффе — за состоявшиеся между нами беседы.

Моя сестра, Р.У. Йейтс, читала главы этой книги по мере их написания. Ее отзывы были для меня самым ценным ориентиром, а точные советы — неоценимой помощью в работе над редактурой. Своим неизменным добрым юмором

она оказывала мне неустанную поддержку. Кроме того, она помогала мне составлять планы и делать наброски: она нарисовала план Театра Камилло и, опираясь на Фладда, сделала набросок шекспировского «Глобуса». Предложенный здесь план «Глобуса» — во многом именно ее работа. На протяжении многих недель увлекательной совместной работы мы делили с ней волнение, охватывавшее нас во время реконструкции «Глобуса» по Фладду. Сестре я должна выразить свою особую благодарность.

Я постоянно пользовалась услугами Лондонской библиотеки, сотрудникам которой глубоко признательна. Само собой разумеется, что то же самое я должна сказать и в адрес сотрудников библиотеки Британского музея. Я также благодарна сотрудникам библиотеки Бодли, Кембриджской университетской библиотеки, библиотеки Эммануил-колледжа в Кембридже, а также зарубежным библиотекам: Национальной библиотеке Флоренции, библиотеке св. Амвросия в Милане, Национальной библиотеке Парижа, Ватиканской библиотеке в Риме и библиотеке св. Марка в Венеции.

Директорам Национальной библиотеки Флоренции, Баденской земельной библиотеки в Карлсруэ, Австрийской национальной библиотеки в Вене, библиотеки Казанате в Риме, а также швейцарским владельцам картины Тициана я признательна за любезно предоставленную возможность получить репродукции миниатюр и картин, находящихся в их распоряжении.

*Фрэнсис Йейтс*  
Институт Варбурга,  
Лондонский университет