

Анна Корндорф

HERMIT VS HERMETISM. ОТШЕЛЬНИКИ И ГЕРМЕТИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ В ЕВРОПЕЙСКОМ ИСКУССТВЕ XVII–XVIII ВЕКОВ

Ханна. Отшельник Сидли-парка... Его словно поместили в пейзаж. Как фарфоровую статуэтку. Гнома. Так он и прожил всю жизнь – элементом декора. Одной из красот сада. *Бернард.* Он чем-нибудь занимался?

Ханна. Даже очень. После его смерти из эрмитажа выгребли множество бумаг. Весь домик был завален бумагами – сотни, тысячи листов. Павлини пишет: все ждали гениальных откровений. Выяснилось, разумеется, что он был чокнутый. Все до последней странички было испещрено каббалистическими закорючками с доказательством скорого конца света. Само совершенство, правда? Идеальный символ.

Том Стоппард. Аркадия

Традиционно считается, что история увлечения садовыми эрмитажами берет начало во второй четверти XVIII века и связана с культом английских принципов садоводства, а затем идей естественной жизни в гармонии с природой Жан-Жака Руссо. Однако обнаружение целого комплекса подобных памятников более раннего времени, также носивших имя «эрмитаж» и, главное, несомненная общность их художественной программы, заставляют усомниться в правомерности общепринятого взгляда. Кажется, что существует какая-то другая, быть может, не столь очевидная линия в формировании общественного интереса к этой теме, которую мы и попытаемся распутать.

Стоит сразу оговориться, что потребность в «убежище», позволявшем его владельцу, не отказываясь от радостей мирской жизни, уединиться или остаться в желанном узком кругу, предаться философским размышлениям, ученым или творческим занятиям, наконец «бежать» от городской суеты к слиянию с природой, была реализована задолго до

появления первых садовых эрмидажей. Римские, а затем ренессансные виллы и барочные загородные усадьбы, по сути, были воплощением этих идей. С другой стороны, домовые церкви, молельни и парковые часовни всегда казались достаточным прибежищем для уединенной молитвы и удовлетворения личных религиозных чувств. И все же эрмидажи, как кажется, появились на стыке этих интересов, причем не просто появились, а стали одной из самых модных садовых затей эпохи Просвещения.

Рискну предположить, что их изначальная функция не совпадала или во всяком случае не исчерпывалась ни местом аскетического религиозного опыта подлинных христианских анахоретов, ни традицией светского интеллектуального и эстетического эскапизма. Но в чем именно заключалась эта функция, понять не так просто. Ведь эрмидажи XVIII века не похожи друг на друга ни внешне, ни по своему предназначению. Одни из них пустовали, ожидая пока их сиятельными владельцами или их гостями не завладеет меланхолия и желание созерцательного затворничества. В других находили приют наемные отшельники и монахи, всегда готовые к появлению зрителей, превращающих их уединенное бытие в спектакль повседневной аскезы¹. В третьих посетителей встречали восковые, механические или скульптурные фигуры отшельников, поражающие неожиданными эффектами.

Пожалуй, единственное, что объединяет все эти естественные и искусственные парковые пещеры, соломенные и березовые хижины, храмовидные павильоны и небольшие уютные дворцы – это неизменно подразумеваемая фигура отшельника, будь то примеривающий его роль хозяин, реальный монах или тематическая скульптурная композиция.

И здесь, в надежде понять причины столь внезапного появления в европейских садах эрмидажей, уместно ненадолго отвлечься от парковой архитектуры и пристально всмотреться в то, что представлял собой этот условный, но обязательный обитатель усадебных скитов.

«ОТВЕРГНУТОЕ ЗНАНИЕ» И КУЛЬТ ОТШЕЛЬНИКОВ

На первый взгляд кажется, что фигура отшельника в искусстве XVII столетия едва ли отличается от более ранних образцов христианской

¹ Практика привлечения отшельников «по найму» была широко распространена в протестантских странах XVIII столетия и, прежде всего, в Британии и германских княжествах. В обязанности такого «декоративного» отшельника вменялось проживание в эрмидаже с полным соблюдением «правил игры»: рубище, сон на ложе из сена, целибат, постная диета, ежедневное чтение духовной и философской литературы и обязательная проповедь для гостей владельца усадьбы. Такая работа, как правило, хорошо оплачивалась, что было редкостью в это время, поэтому найти желающих для исполнения роли «отшельника» не представляло особой сложности. В частности, в Англии в 1730–1770-е годы объявления о найме отшельников для жизни в саду публиковали в газетах. Результатом подобной практики нередко становилось взаимное разочарование владельцев эрмидажей и их обитателей. К примеру, известны случаи увольнения «отшельников» за пьянство и развратное поведение.

иконографии. Старый арсенал агиографических сюжетов из жизни святых пустыльников первых веков христианства и Средневековья остается неизменным. Более того, следствием Реформации становится практически полное исчезновение института религиозного отшельничества и киновитства в протестантских странах¹, а католическая реакция и религиозные войны, в свою очередь, приводят к XVII веку к неодобрению индивидуальной отшельнической практики вне признанных монашеских орденов со стороны папского престола.

И тем не менее вместо ожидаемого ослабления интереса к теме отшельничества, ее актуальность на протяжении столетия очевидно возрастает, охватывая весьма примечательный европейский ареал: Флоренцию и Неаполь, Англию, германские княжества, Богемию и пограничные территории, скандинавские королевства.

Вообще напряженные контакты различных очагов интеллектуальной мысли Европы в начале XVII века были чрезвычайно тесны. Непрерывающиеся перекрестные итало-англо-германские влияния идей Джордано Бруно, Джона Ди, Томмазо Кампанеллы, Иоганна Андреа, Роберта Фладда, Михаэля Майера, а также их современников и последователей многократно исследованы и описаны², поэтому нет смысла здесь лишний раз на них останавливаться. Нас гораздо больше интересует другое, – что происходит с наследием герметической (в широком смысле) философии в середине столетия, когда остывает полемический накал «казобоновой критики», стихают мощные волны «охоты на ведьм» первых десятилетий

¹ Протестантизм, в принципе, не знает монашества и духовенства, которое было бы, как в католицизме, наделено особой благодатью для посредничества между Богом и прихожанами. Монашеские общины или коммуны в небольшом числе есть у лютеран и англикан, однако в них главный упор делается не на уединении, а на бескорыстном, общественно полезном труде.

² Начиная с классических трудов Э. Гарена и Ф. Йейтс (*Garin E. Ermetismo del rinascimento*. Roma, 1988; *Йейтс Ф.* Джордано Бруно и герметическая традиция. М., 2000; Розенкрейцерское Просвещение. М.; СПб., 1999. *Yates F.* The occult philosophy in the Elizabethan age. London; Boston, 1979), а затем обширных исследований их последователей и критиков: *Vickers B.* Occult and Scientific Mentalities in the Renaissance. Cambridge, 1984; *Religion Science and Worldview: Essays in Honor of Richard S. Westfall* // Ed. by M.J. Osler, P.L. Farber. Cambridge, 1985; *Dickson D.R.* The Tessera of Antilia: Utopian Brotherhoods & Secret Societies in the Early Seventeenth Century. Brill, 1998. *Faivre A.* Theosophy, Imagination, Tradition. New York, 2000; *Lehmann H., Trepp A.-Ch.* Antike Weisheit und kulturelle Praxis: Hermetismus in der Frühen Neuzeit. Göttingen, 2001; *Hanegraaff W.J. et al.* Dictionary of Gnosis and Western Esotericism. Leiden; Boston, 2006; *Ханеграаф В.* Западный эзотеризм. Путеводитель для запутавшихся. М., 2016; *Jardine L., Brotton J.* Global Interests: Renaissance Art Between East And West. Chicago, 2005; *From Poimandres to Jacob Böhme: Gnosis, Hermetism and the Christian Tradition* / Ed. by R. Broek, C. Heertum. Amsterdam. 2000; *McIntosh Ch.* The Rose Cross and the Age of Reason Eighteenth-Century Rosicrucianism in Central Europe and its Relationship to the Enlightenment. New York, 2012. *Neugebauer-Wölk M.* Aufklärung und Esoterik: Rezeption – Integration – Konfrontation (Hallesche Beiträge zur Europäischen Aufklärung, Band 37) Berlin, 2009; etc.

XVII века, и после заключения Вестфальского мира наконец наступает долгожданное политическое и религиозное успокоение¹.

Едва ли случайность, что первая волна повсеместного увлечения темой отшельничества приходится как раз на то время, когда эзотерическая традиция окончательно утрачивает господствующее положение в умственной жизни Европы. Подкошенная передатировкой герметических текстов, крушением надежд на Протестантскую Унию германских князей и наступлением адептов «рациональной науки», упорно ведущих борьбу с магическими и анимистическими аспектами ренессансной философии, она навсегда спускается с высот, которые занимала в трудах современников Марсилио Фичино и Пико делла Мирандолы.

Те репрессивные меры, на которые еще была в это время способна святая инквизиция, могли только раздражать, но не подавлять. Даже процесс над Галилеем 1633 года был относительно мягок и позволил ему сохранить свое положение придворного математика и философа флорентийского двора. Война теперь шла не между мыслью и догмой, а между разными научными методами, причем доктрина западного эзотеризма очевидно сдавала свои позиции. То, что раньше казалось мировоззрением, во многом определявшим господствующее движение мысли, теперь стало занятием тайных обществ и узких кружков. Многочисленные и разнообразные христианские секты и братства по всей Европе в какой-то форме продолжают герметико-кабалистическую и алхимическую традицию Возрождения, тесно связанную с религиозными идеями. Но и они, при всей своей влиятельности и мистическом обаянии, к концу столетия постепенно сходят с магистрального пути, ведущего к новому миропониманию – к картезианской механистической философии и немагическим способам обращения с силами природы.

Ренессансный герметизм, вытесненный господствующим течением мысли, прячется «в недрах оккультизма», растворяясь в алхимических и христианских мистических идеях всякого рода². Фигура ренессансного мага во многом сливается с образом алхимика, розенкрейцера, философа-отшельника, в сокровенном уединении и добровольном изгнании предающегося своим раздумьям и ученым занятиям.

Мы не будем подробно касаться импульсов, загнавших герметическую традицию в подполье, в рамки эзотерических обществ, но внимательно остановимся на том, как этот неуклонный процесс отразился в своего рода культе отшельников в современном «ученом» искусстве.

¹ По итогам Тридцатилетней войны оказалось, что бесконечные войны сект, а затем государств за последние сто лет практически не изменили религиозной карты Европы. Римская Церковь сохранила все обширные владения, казавшиеся уже почти потерянными ею в середине предыдущего столетия. Протестантской осталась только та часть Европы, которая была таковой при жизни людей, слышавших проповедь самого Лютера.

² Garen E. *La cultura filosofica del Rinascimento italiano* Firenze: Editore Sansoni, 1961. P. 144.

СВЯТЫЕ, МАГИ, НАТУРФИЛОСОФЫ



Уже во второй трети XVII века к традиционному списку великих христианских анахоретов прибавляются местночтимые святые, а затем в живописи и литературе прочно утверждается фигура анонимного отшельника. Конечно, и прежде рыцарские романы во множестве населяли безымянные отшельники, встречавшиеся на пути героев, чтобы приютить и наставить в момент душевного кризиса, вдохновить на поход против неверных, врачевать раны, давать советы, знакомить с рыцарским кодексом чести или предвещать династическому герою ожидающую его самого и его потомков славу. Да и традиционной христианской иконографии образ анонимного отшельника был вполне знаком. К примеру, согласно сведениям, почерпнутым из «Золотой Легенды» Якоба Ворагинского, святого Христофора, переносящего на своих плечах

младенца Иисуса через бурный поток, всегда сопровождал неизвестный отшельник, освещающий ему путь фонарем. Поэтому неудивительно, что в десятках анонимных отшельников, появляющихся со второй четверти XVII столетия на полотнах Хусепы Риберы, Сальватора Розы, Алессандро Маньяско, Франсиско Сурбарана etc, никто не усматривал ничего необычного. Куда более показательным выглядит сближение образов христианских святых отшельников и античных философов – к примеру, св. Иеронима и Пифагора у Риберы или «Отшельника» с «Демокритом в медитации», и даже с еще более загадочным персонажем, занятым магическими

Маттео Перес
де Алесио
Святой Христофор
1584. Фреска
Кафедральный собор,
Севилья



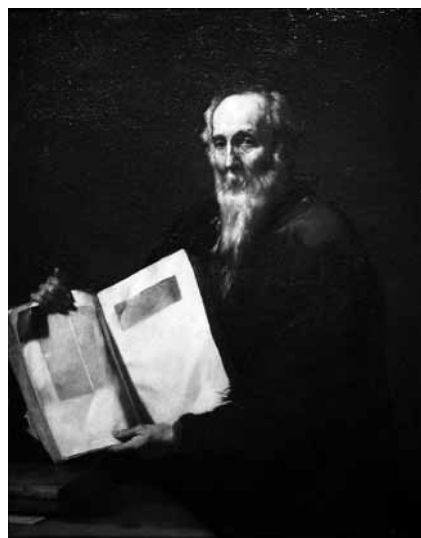
Питер Пауль Рубенс
Святой Христофор.
1612. Холст, масло
Старая пинакотeka,
Мюнхен

Отшельник
с фонарем и палкой
Около 1550
Фрагмент витража,
посвященного
св. Христофору
Кафедральный собор,
Анже

Хусепе Рибера
Демокрит. 1630
Холст, масло
Музей Прадо, Мадрид



Хусепе Рибера
Пифагор. Около 1630
Холст, масло
Музей изящных
искусств, Валенсия



процедурами у Розы. Особенно примечателен последний образ, носящий в литературе старое владельческое название «Ведьма» и традиционно связываемый с циклом работ художника, посвященных сценам шабаша и дьяволопоклонничества. В последнее время исследователи гораздо осторожнее оценивают содержание этой композиции, высказывая гипотезу, что в ней, скорее, изображен носитель ренессансной герметической традиции, «отшельник-натурфилософ, маг и каббалист»¹.

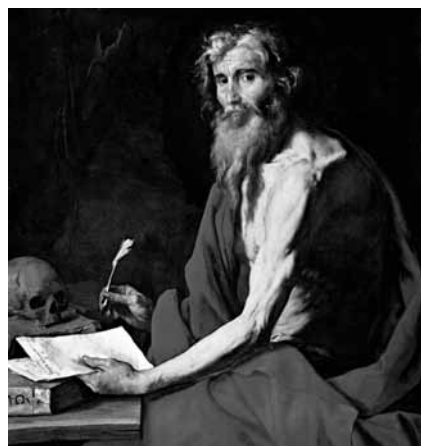
Действительно, изучение интеллектуальной среды, в которой создавались эти произведения дает немало поводов для подобных сближений. Неаполь, где работал Рибера, в первой половине XVII века

¹ Ebert-Schifferer S. Una strega // Salvator Rosa. Tra mito e magia. (Cat. Mostra: Napoli, Museo di Capodimonte). Napoli, 2008. P. 178

Хусепе Рибера
Апостол Симон. 1630
Холст, масло
Музей Прадо,
Мадрид.



Хусепе Рибера
Святой Иероним
1651
Холст, масло
Музей Каподимонте,
Неаполь



оставался одним из центров старой ренессансной культуры. И художник, много трудившийся по заказам вице-короля, местной знати и духовенства, близко общался с Николой Антонио Стильолой, философом, географом и врачом, пылким сторонником концепции Коперника и пифагорейской космологии, натуральной магии и герметических идей. Вообще, как показало недавнее исследование «Рибера и неаполитанское сомнение»¹, художник был в курсе движения современной неаполитанской науки, представленной фигурами и трудами Джованни Баттиста делла Порта, Томмазо Кампанеллы и Ферранте Импарато, и даже разрабатывал собственную эпистемологическую систему, основанную на идее ущербности сенсорного и визуального восприятия.

Неослабевавшее на протяжении всей жизни влечение Сальватора Розы к философской проблематике и ученым занятиям также во многом было сформировано его сферой общения. Кружки флорентийских, а затем римских эрудитов, к которым принадлежал сам художник, его друзья и заказчики, последовательно определяли направление его интеллектуальных привязанностей – от юношеского увлечения идеями киников и стоиков до более позднего преклонения перед досократиками, натурфилософами и магами, «отыскивающими секреты природы»².

Приехав во Флоренцию в качестве придворного художника кардинала Джанкарло Медичи, Роза столкнулся с ее остроумными и фривольными литературными академиями, с «учеными» программами придворных заказов и дворцовых росписей, еще связанных с наследием неоплатонических кружков предшествующего столетия. Дядя Джанкарло кардинал Карло Медичи в это время был страстным алхимиком,



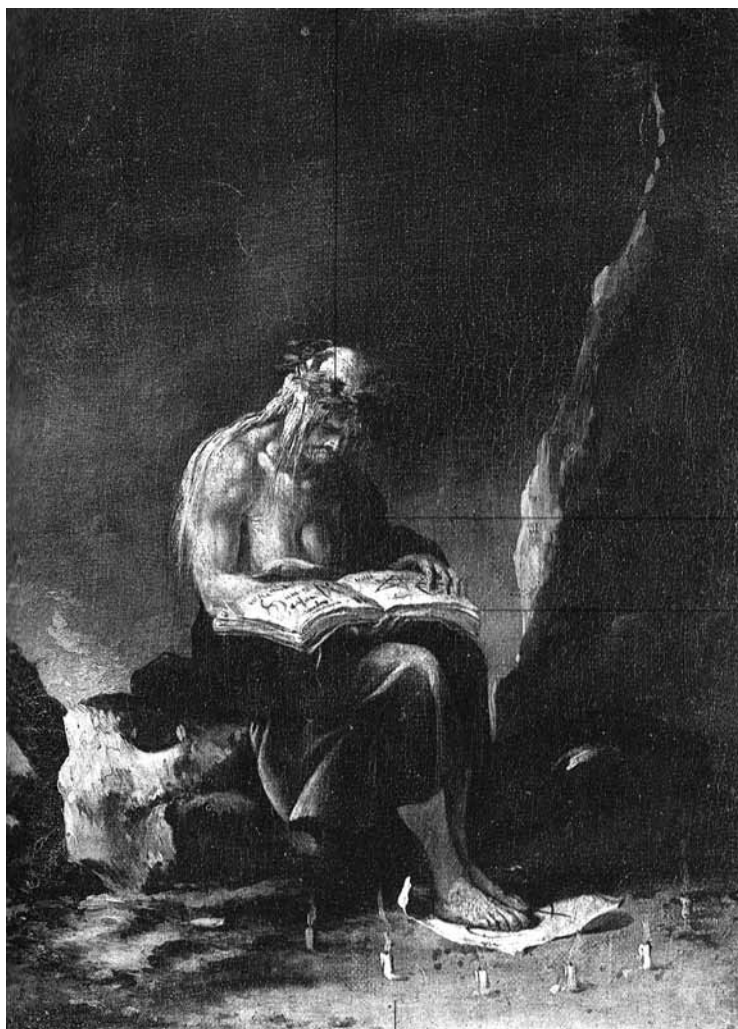
Сальватор Роза
Отшельник,
созерцающий череп
Около 1640–1649
Холст, масло
Колледж «Christ
Church», Оксфорд



Сальватор Роза
Демокрит
в размышлении
1662
Офорт, сухая игла

¹ Sapir I. Ribera and the Neapolitan Doubt // The Renaissance Society of America Annual Meeting Program and Abstract Book. New York, 2014. P. 689

² Langdon H. The Representation of Philosophers in the Art of Salvator Rosa // URL: kunsttexte.de, Nr. 2, 2011. P. 12.



Сальватор Роза
Ведьма. 1646
Холст, масло
Капитолийские
музеи, Рим

пользовался славой «мага»¹ и обитал над своим знаменитым кабинетом-лабораторией в «Казино ди Сан Марко»², а в его библиотеке к услугам приближенных был полный корпус свежих алхимических и розенкрейцеровских немецких изданий. Известно, что с некоторыми из них был знаком его племянник, а возможно, и весь штат придворных художников Медичи, разрабатывавших для герцога и кардиналов сложные аллегорические программы торжеств.

¹ Chiarini M. La fucina dell'alchimista // Salvator Rosa. Tra mito e magia. (Cat. Mostra: Napoli, Museo di Capodimonte). Napoli, 2008. P. 256.

² Подробнее об увлечении герцогов Медичи алхимией и лаборатории в «Казино» см.: Beretta M. Material and Temporal Powers at the Casino di San Marco (1574–1621) // Laboratories of Art. Alchemy and Art Technology from Antiquity to the 18th Century. Dordrecht, 2014. P. 150–156.



Как бы то ни было, очевидно, именно созвучные самоощущению современников главные добродетели отшельнической жизни – уединение, сосредоточенность и созерцательный покой, помноженные на идею владения тайным знанием, позволили сделать героями нового культа старых авторитетов герметической традиции. Прежде всего, Агриппу, говорившего о необходимости одинокой и спокойной жизни для религиозного опыта на примере откровения Моисею в пустыне, а также об уединенном восхождении к созерцанию умопостигаемой сущности. Затем – Рамона Луллия, которого Бруно называл «всеведущий и почти божественный отшельник врач»¹. И наконец, Парацельса, слава об отшельничестве которого, во многом созданная им самим, была связана с местом его рождения, швейцарским городком Айнзидельн (от нем Einsiedelei – эрмитаж или пустынь), когда-то выросшим вокруг скита св. Майнрада и превратившегося со временем во влиятельное бенедиктинское аббатство.

Однако одновременно с ними в пантеон отшельников попали киники и стоики, и в первую очередь – Диоген Синопский. В частности, для Розы богатым источником иконографических тем и мотивов оказались произведения иезуита Даниелло Бартоли и морального философа Паганино Гауденцио, увлеченных изучением жизни Диогена и его последователя

Цезарь ван
Эвердинген
Диоген ищет
Человека. 1652
Холст, масло
Музей Маурицхёйс,
Гаара

¹ (the omniscient and almost divine hermit doctor) *McIntyre J.L.* Giordano Bruno. New York, 1903. P. 54



Карло Дольчи
Диоген. Середина
XVII века
Холст, масло
Галерея Палатина,
палаццо Питти,
Флоренция

Кратета¹. Дискуссия в их кругу строилась вокруг краеугольного вопроса: может ли мудрец и философ жить в достатке при дворе, сохраняя независимость мышления и беспристрастно предаваясь интеллектуальным штудиям, или он должен, как завещали киники и стоики, развивать мудрость в полном аскетическом уединении. И соответственно, можно ли видеть в решительных жестах отрешения от всех мирских благ Диогена и Кратета пример давно утраченного героизма «Золотого века» или лишь эксцентричную, но бессмысленную выходку.

Под влиянием подобных бесед и трудов, издание одного из которых Бартоли даже посвятил Розе², художник создал диптих³, где изобразил переломный в жизни каждого из упомянутых философов момент. Диоген отбрасывает прочь свою чашу как последний ненужный объект обладания, жестом призывая своих спутников следовать примеру юноши, пьющего воду прямо из ручья. А Кратет, один из главных учеников и последователей Диогена, фиванский философ, проповедующий добродетель бедности, самодостаточности и единения с при-

¹ Langdon H. The Representation of Philosophers in the Art of Salvator Rosa. P. 2

² Речь идет о флорентийском издании трактата «Uomo di Lettere» Бартоли, вышедшем в свет в 1645 году с посвящением Сальватору Розе. Известно, что этот трактат имел широкое хождение в Европе и Шведская королева Христина (основательница и глава одного из женских тайных обществ) специально заказывала копию для своей библиотеки. См.: Langdon H. The Representation of Philosophers in the Art of Salvator Rosa. P. 2

³ Картина «Кратет, бросающий свое состояние в море», хранящаяся ныне в частной британской коллекции в Броутон Холле (Broughton Hall, Yorkshire), была заказана Розе в 1640–1641 годах маркизом Карло Джерини и задумывалась как парная к еще одной композиции – «Лес философов» (сейчас в Палаццо Питти, Флоренция).

Якоб Йорданс
Диоген, ищущий
честного человека
1641–1642
Холст, масло
Картинная галерея
старых мастеров,
Дрезден





родой, обратив все свое состояние в золотые монеты, бросает их с берега в море, избавляясь разом от мирского богатства, власти и успеха и открывая себе путь к добродетели и свободе.

Эффектом живописной композиции Роза не удовлетворился и принял за сочинение собственного сатирического диалога в стиле Лукиана «О презрении к богатству»¹, в котором оправдывал обвиняемого в глупости Кратета множеством преимуществ простой, независимой от мирского богатства и славы жизни.

Еще более популярен в искусстве 1740-х годов стал образ Диогена, укрывающегося от тщеты суетного мира в бочке или ищущего с фонарем

Хусепе Рибера
Диоген. 1630-е
Холст, масло
Частное собрание,
Европа

Пьетро Белотти
Диоген с лампой
Середина XVII века
Холст, масло
Частное собрание,
Европа

Хусепе Рибера
Диоген. 1637
Холст, масло
Картинная галерея
старых мастеров,
Дрезден

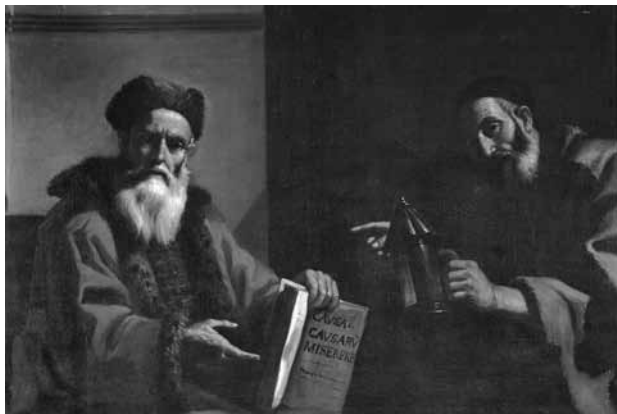
¹ По сведениям, приводимым Катериной Вольпи (*Volpi C. Salvator Rosa (1615–1673) «pittore famoso»*. Roma, 2014. P. 435), предназначенный для декламации диалог Розы «Dialogo del disprezzo delle ricchezze» сегодня хранится в Библиотеке археологии и истории искусства в палаццо Венеция в Риме и опубликован в книге Одзолы (*Ozzola L. Vita e opera di Salvator Rosa, pittore, incisore, con poesie e documenti inediti*. Strasbourg, 1908. P. 232.)



Школа Питера Пауля
Рубенса
Диоген ищет
человека. 1740-е
Холст, масло
Штеделевский
художественный
институт,
Франкфурт-на-Майне



Круг Сальватора
Розы. Диоген
XVII век
Холст, масло
Частное собрание,
Европа



Маттиа Прети
Диоген и
Платон. 1649
Холст, масло
Капитолийские
музеи, Рим

человека. Не только Роза, Рибера и мастера, принадлежащие к неаполитанской и флорентийской школам, но и Беллотти, Пуссен, Йорданс, Эвердинген, художники круга Рубенса и множество других современных им мастеров буквально за два десятилетия создали обширную галерею портретов философа со светильником в руке.

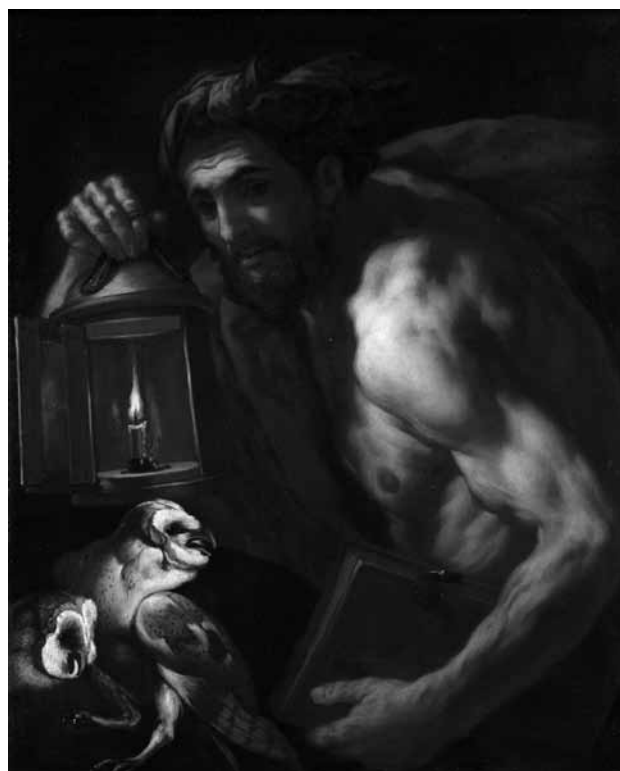
Можно предположить, что выбор из богатой на эффектные жесты биографии Диогена эпизода блуждания с фонарем не случаен. Во-первых, он как нельзя лучше апплицировался на старую иконографию христианского отшельника, освещающего путь св. Христофору. Во-вторых, именно он позволял трактовать образ синопского киника в духе эзотерической традиции. Не случайно многие изображения Диогена, разыскивающего с фонарем в руках найти подлинного человека, кажутся буквальной парафразой одной из самых знаменитых эмблем из сборника Михаэля Майера «Убегающая Аталанта» (1618). Гравюра, помещенная в книге под номером XLII изображает сцену, в которой философ, держа в руке фонарь, тщательно изучает следы, оставленные Природой. Изображение

Эмблема 42
из книги Михаэля
Майера «Убегающая
Аталанта». 1617
(Michael Maier.
Atalanta Fugiens,
hoc est, Emblemata
Nova de Secretis
Naturae Chymica,
Accommodata partim
oculis et intellectui,
figuris cupro incisis,
adjectisque sententiis,
Epigrammatis et notis,
partim auribus... 1617)





Антонио Дзанки
Диоген с фонарем
и совой. Вторая
половина XVII века
Холст, масло
Частное собрание,
Европа



Иоганн Карл Лот
Диоген с фонарем
XVII век
Холст, масло
Институт искусств,
Миннеаполис

сопровождается философским комментарием: «Для сведущего в Химии, пусть Природа, Разум, Опыт, и Чтение станут его Проводником, посохом, очками и светильником»¹ на пути следования за Природой².

Если рассматривать изображение Диогена как продолжение именно майеровской традиции интерпретации образа философа, то особенно интересными окажутся работы Иоганна Карла Лота и Антонио Дзанки, представляющие ночную сторону того же мифа. Их Диоген, окруженный совами и сжимающий книгу в руках, имеет куда больше общего с блуждающим впотьмах персонажем «Убегающей Аталанты», чем с античным философом, возглашавшим среди бела дня на людных площадях свою знаменитую фразу «Ищу Человека».

В этом контексте кажется весьма любопытным и превращение в отшельника с фонарем Аристотеля в пятой книге «Гаргантюа и Пантагрюэль» Рабле, выпущенной после смерти автора с добавлением большей части глав³. Эти поздние главы, подвергавшиеся переделкам в изданиях первой трети XVII века, включают сюжет о королевстве Квинт-Эссенции, где, по общему мнению комментаторов, анонимный автор изображает «алхимиков, астрологов и эмпириков <...> осмеивает взгляд Аристотеля на “Энтелехию”, а также многие другие пустые и призрачные науки»⁴. Покинув королеву Квинт-Эссенции, эскадра Пантагрюэля попадает в ковровую «страну ложных представлений», где первым же, кого встречают герои на пути, оказывается «Аристотель с фонарем в руке, – в такой позе, в какой изображают пустынноика около св. Христофора»⁵. Философ занят пристальным наблюдением за всем происходящим вокруг и занесением этого в свои записи.



Геррит Блекер

Диоген с фонарем
и посохом. 1637

Холст, масло

Музей «Королевские
Лазенки», Варшава

¹ В русском издании приводится следующий перевод эпиграммы XLII:

Природу сделай своим проводником,
В искусстве следуй ей, иначе ошибешься.
Пусть посохом твой разум будет; а глазам
Даст силу опыт, и ты далекое увидишь.
Читай: ведь чтенья свет рассеивает тьму,
И одолеть поможет сонм вещей и мыслей.

Майер М. Убегающая Аталанта, или Новые Химические Эмблемы, открывающие Тайны Естества. / Пер. Г. Бутузова. М.: Энигма, 2004. С. 235

² Эта сцена перекликается с предисловием к работе Джордано Бруно «De specierum scrutinio», написанным в 1588 году, когда философ посетил Прагу, и содержащим посвящение Рудольфу II. В предисловии Бруно обращается к своей излюбленной теме и призывает изучать «отпечатки стоп Природы», избегая религиозных раздоров и вместо этого обращая свой слух к Природе, «которая вопиет повсюду – имеющий уши да слышит».

³ Подробнее об этом см.: Huchon M. Rabelais grammairien. De l'histoire du texte aux problèmes d'authenticité // Etudes Rabelaisiennes. Т. XVI. Genève: Droz, 1981.

⁴ Энгельгард А. О комментариях к эпосе Рабле/ Рабле Ф. Гаргантюа и Пантагрюэль. Первый русский перевод А.Н. Энгельгард. С иллюстрациями Дорэ. СПб.: Издание редакции «Нового журнала Иностранной литературы», 1901. С. 13.

⁵ Там же. С. 587.

«ОТШЕЛЬНИК» МАГИЧЕСКОЙ КОЛОДЫ

Не менее примечателен и еще один сюжет, некоторым образом связанный с кругом затрагиваемых нами проблем. Речь идет о метаморфозе, которая происходит в XVII веке в символике Девятой карты старшего аркана Таро.

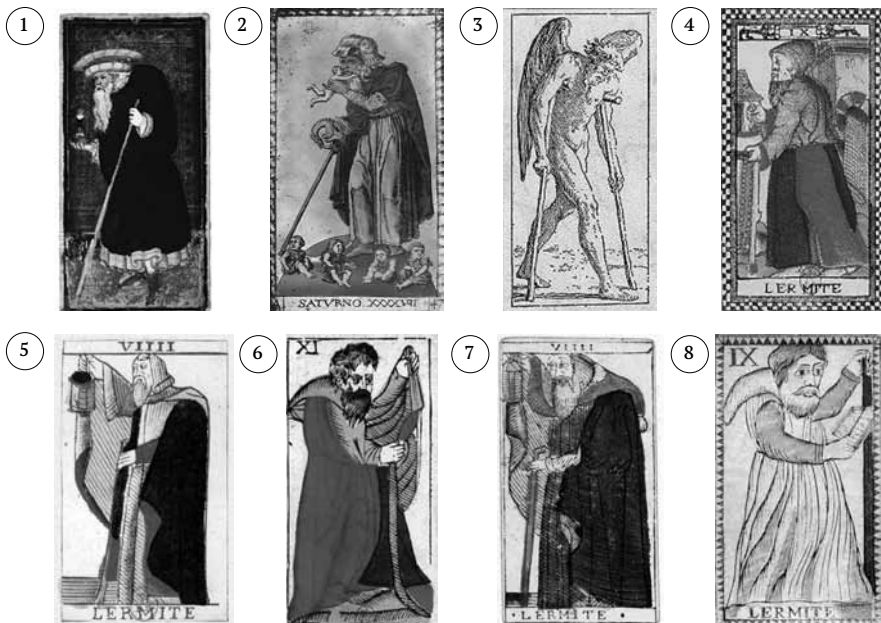
Оставим в стороне споры о том, какой из версий происхождения карт следует отдать предпочтение¹ и можно ли видеть их изначальное

¹ На сегодняшний день наиболее убедительными представляются две из них. Первая теория возводит общий источник для всех раннеренессансных карт к триумфальным парадом того времени и вдохновенной поэме Петрарки «Триумфы» («I trionphi») и соответственно видит принцип последовательной нумерации эмблематических персонификаций в изображениях «триумфа» каждого следующего персонажа над предыдущим. Вторая гипотеза связывает изображения таро с герметическим искусством памяти и модой при дворах Феррари и Милана XV столетия на карты с мифологическими и аллегорическими рисунками, которые применялись в игре, но в то же время были наполнены глубоким герметическим символизмом, использовавшимся в магическом искусстве запоминания.

Интересно сравнить структуру карт Мантеньи с «театром памяти» Камилло, описанным Джузеппе Барбьери, чтобы увидеть их поразительное сходство (См. статью: *Барбьери Дж.* В театре памяти: неоднозначность как исследовательский принцип // Память как объект и инструмент искусствознания. Сб. статей. М.: ГИИ, 2016. С. 80–85). Они содержат символическое представление о герметической вселенной, а также являются магическим инструментом, с помощью которого можно управлять миром, используя оккультное искусство запоминания. Возможно, что Петрарке принадлежит идея использовать изображения триумфальных парадов как средство для искусства запоминания, а более поздние художники лишь использовали эту идею для изображений на ранних картах Таро. Подробнее об этом см.: *Clark K. The Angelo Parrasio Hypothesis // The Burlington Magazine for Connoisseurs. Vol. 62, No. 360 (Mar., 1933). 142–143.*

Карты Таро

- Время (1)
- Колода Висконти – Сфорца. Около 1440
- Сатурн (2)
- Таро Мантеньи. Около 1480
- Старик (3)
- Колода Джузеппе Мителли, Болонья. 1665
- Отшельник (4)
- Парижская колода. Начало XVII века
- Отшельник (5)
- Колода Жана Нобле. Около 1650
- Отшельник (6)
- Колода Жака Вьевиля. 1650
- Отшельник (7)
- Колода Жана Додала. 1701
- Отшельник (8)
- Колода Никола Боде. Начало XVIII века



предназначение в магическом искусстве памяти или в оккультных процедурах.

Нам важнее иконографический аспект. Все известные исследователям колоды Таро XV–XVI веков начиная с карт миланского герцога Филиппо Мария Висконти представляли один из важнейших образов старшего аркана в виде аллегии времени, иногда предстающей в образе Сатурна-Кроноса, иногда «Старика-горбуна» («El Gobbo», «Il Vecchio») с песочными часами в руках. Однако к XVII веку этот персонаж обретает вполне устойчивые иконографические черты, ассоциирующиеся с описанным выше типом отшельника. Он идет по дороге с палкой и фонарем в руках, а начиная с Парижской колоды первой половины XVII века внизу карты в картуше появляется и соответствующая подпись «L'Ermite», отныне навсегда закрепившаяся за этой картой.

Думаю, приведенных примеров вполне достаточно, чтобы понять, что к XVIII столетию набор узнаваемых атрибутов отшельника становится «общим местом» иконографии философа, будь то Диоген, Джон Ди или философически настроенный английский аристократ.

ФИЛОСОФСКИЙ КАБИНЕТ

Разумеется, за культом отшельника, носителя герметической традиции, и возрождением секретными обществами XVII столетия мифа о пифагорейцах как о закрытом братстве, построенном на принципах ученичества и инициации, неизбежно последовала волна возведения эрмитажей, пригодных для реализации этих практик. Сперва умозрительного, как в письмах знаменитого английского алхимика, сторонника розенкрейцерского братства и масона Элиаса Эшмола 1648 года, где он рассуждает о том, что наконец обрел «приятный эрмитаж» (pleasant Hermitage)¹ в поместье своей невесты Леди Мейнуоринг в Брэдфилде и может предаться излюбленным занятиям натуральной магией. Или в написанном все в тех же 1640-х годах стихотворении Мильтона «Il Penseroso», где поэт мечтает оказаться на старости лет в «мирном эрмитаже» (And ay at last my weary age / Find out the peaceful hermitage)², чтобы в одиночестве:

И дух Платона возвращать
В наш мир с заоблачных высот,
Где он с бессмертными живет,
Иль тшусь, идя за Трисмегистом
Путем познания тернистым,

¹ Churton T. The Magus of Freemasonry: The Mysterious Life of Elias Ashmole – Scientist, Alchemist, and Founder of the Royal Society. Rochester: Inner Traditions, 2006. Ch. 6. P. 147.

² В русских переводах стихотворений Мильтона термин «эрмитаж» не встречается. Его традиционно переводят в буквальном смысле как «скит» или «монастырь».

Заставить слушаться меня
Тех демонов воды, огня,
Земли и воздуха, чья сила
Стихии движет и светила¹.

Примечательно, что образчиком для первых подобных строений на равных основаниях стали и сохранившиеся как места паломничества пещеры древних анахоретов, и многочисленные гравюры с изображением убежищ алхимиков, и герметические садовые затеи Ренессанса.

К примеру, современные исследователи традиционно расценивают «приятный эрмитаж» Элиаса Эшмола исключительно как литературную метафору, обозначающую уединенную обитель ученого². На самом же деле за поэтическим оборотом скрывается вполне конкретная топографическая достоверность. В пяти милях от Брэдфилда, где нашел приют английский натурфилософ и естествоиспытатель, располагалась деревня со старым скитом, носившая имя Эрмитаж (Hermitage)³ и послужившая источником вдохновения Эшмола.



Алхимик-каббалист
Гравюра из книги
«Амфитеатр Вечной
Мудрости»



Алхимик в пещере
Гравюра из книги
Т. Швайгхардта
«Зерцало Мудрости
Розо-Крестовой».
1618

Эмблема 9
из книги Михаэля
Майера «Убегающая
Аталанта». 1617

¹ Мильтон Дж. II Penseroso / Перевод Ю. Корнеева // Антология новой английской поэзии / Сост. М. Гутнер. М.: Захаров, 2002. С. 34.

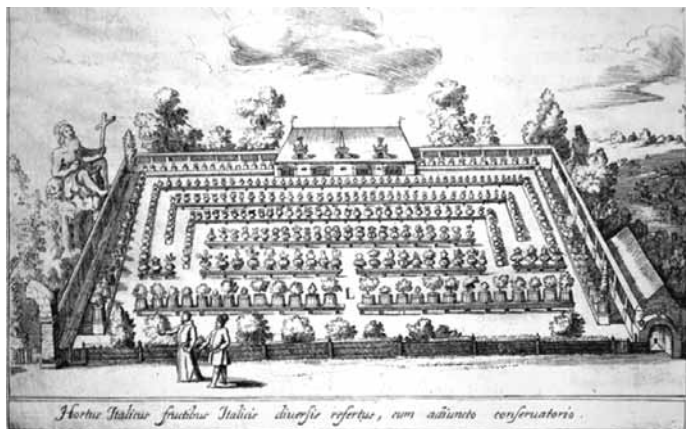
² Churton T. The Magus of Freemasonry: The Mysterious Life of Elias Ashmole... P. 147.

³ Первое упоминание о селе Эрмитаж относится к 1641 году, когда среди обширных владений графства Беркшир перечисляются «некоторые земли в пустоши Эрмитаж». До сих пор не существует единого мнения о происхождении этого названия, но местные легенды однозначно связывают его с обитавшим поблизости средневековым отшельником, славившимся своим искусством врачевания и магическими свойствами (<http://hermitagevillage.apps-landl.net/about-hermitage/hermitage-history>).

Однако первым эрмитажем, действительно возведенным в XVII веке для ученых занятий своего владельца, стал итальянский сад знаменитого венгерского философа, алхимика и общественного деятеля – архиепископа Эстеромского Георга Липпая, созданный в 1650-х годах. Сам сад, реконструированный столетие спустя по английской пейзажной моде, не сохранился. Но благодаря пяти его подробным изображениям, награвированным Маурицем Рангом в 1663 году, а также изданному сразу по окончании работ описанию всех построек усадьбы¹ можно составить представление об устройстве и функциях так называемого *Ermitorium*'а архиепископа.

Благодаря дошедшему до нас общему плану усадьбы в Братиславе² очевидно, что ее прототипом стал сад виллы Медичи в Пратолино, который Липпай посетил во время своего пребывания в Тоскане. Как и флорентийский герцог Франческо I, хозяин виллы Пратолино, архиепископ Эстергомский был большим поклонником алхимии, гордился собранной им коллекцией природных «редкостей» и диковинных растений и любил проводить время в уединении садов и гротов. Не случайно, помимо своего знаменитогоopus магнум – обширного сочинения по прикладной и философской алхимии «*Mons Magnesiae Ex Quo Obscurum sed Verum Subjectum Philosophorum effonditur et Expresse denominatur*», – Липпай написал и три трактата по садоводству на венгерском языке³. Причем в основу всех этих трудов положен единый алхимический принцип: главным в преобразовательной работе должна стать субстанция, «которая содержит в себе четыре стихии: землю, воду, воздух, огонь, три элемента – соль, серу, ртуть, двуединое мужское и женское начало <...> и, наконец, солнечную материю»⁴.

Мауриц Ланг
Итальянский сад во
дворце архиепископа
Эстергомского. 1663
Гравюра

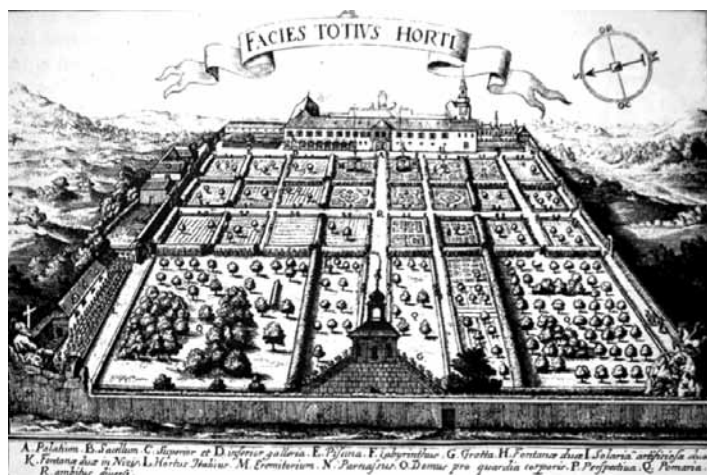


¹ Johann Jakob (Joachim) Müller (1658). См.: Nagy G.H. Rusztikus Épipmények a Magyar Kertművészetben. Romok, Grották, Remeteségek. Budapest: Budapesti Corvinus Egyetem, 2011. P. 142.

² Мауриц Ланг. Дворец архиепископа Эстергомского. Резцовая гравюра. 1663.

³ См.: Nagy G.H. Rusztikus Épipmények a Magyar Kertművészetben. Romok, Grották, Remeteségek. P. 142–144.

⁴ Ibid.



Следуя этому принципу последовательного «преобразования первоначального хаоса первоматерии», архиепископский парк отличался от своего тосканского прототипа нарочитой регулярностью плана, подчиненного продуманной системе возникающих эффектов. Преобладающими мотивами этого природного театра были искусственные горы, гроты, нимфеи, менажерея для птиц и водные затеи, то есть все то, что должно было символизировать природу четырех стихий.

Одним из таких символических садовых кунштюков должен был стать и расположенный на плане в левом нижнем углу *Ermitorium* или Итальянский сад. Здесь, следуя примеру тосканского герцога, Липпай установил колоссальную скульптуру. Однако «хтонической» фигуре Аппенин Джан-болоньи архиепископ предпочел гигантскую статую св. Иеронима, представляющую отшельника, сидящего на скале с распятием в руке. Вокруг него были расположены искусственные пещеры, покрытые мхом гроты и статуи четырех отшельников поменьше: св. Антония, св. Павла, св. Альберта и св. Сворада, а также фигура императора Леопольда I в образе молящегося Соломона, рядом с золотой короной которого находился череп. Любопытно, что именно Леопольду, страстно заинтересованному в получении алхимического золота, Липпай посвятил и свой алхимический трактат.

Скульптурные композиции гротов своей разнообразной и замысловатой иконографией призваны были прославлять добродетель христианского отшельничества мистического толка, включенного в природное течение жизни и predetermined божественной волей, явленной посредством расположения планет. В иконографии сада преобладали мифологические и аллегорические мотивы, персонификации природных стихий и циклов, почерпнутые из алхимических, астрологических и магических концепций. Согласно изданному в 1658 году путеводителю, каждый, входящий под темные своды грота эрмиториума, благодаря возникающему световому эффекту видел статуи святых «словно живыми», «оживающими» и тем самым наглядно иллюстрирующими

Мауриц Ланг

Дворец архиепископа
Эстергомского. 1663

Гравюра

преемственность их создателя по отношению к герметической традиции и, прежде всего, той ее части, которая, по классификации Т. Кампанеллы, связана с «истинной искусственной магией» (*magia artificiale reale*)¹. Протические сооружения итальянского сада в то же время отсылали к «сатурническому» темпераменту, столь важному для маньеризма и барокко, и характеризующему умудренного ученостью, опытом и интуицией гения. Не случайно в *Ermitorium* Липпай разместил свой научный кабинет, наполненный последними новинками технического инструментария и служивший ему как для ученых штудий, так и для эзотерической ритуальной практики, а также – подготовки заговора против императора².

Два следующих известных нам эрмитажа также появляются в Священной римской империи, но уже после смерти архиепископа. Их строительство начинается в 1695–1697 годах в Богемских усадьбах графа Франтишека Антонина Шпорка по возвращении графа из Нидерландов почетным членом тайного христианского братства *Amici crucis* (Друзья Креста) – общества побелогорских чешских эмигрантов³.

Граф Шпорк был персоной незаурядной. Страстный игрок, завзятый театрал и опероман, член христианского тайного братства, янсенист, философ, эзотерик, филантроп и свободолюбивый вельможа, он предстает на страницах своих биографий как одна из самых заметных фигур культурной и интеллектуальной жизни в Центральной Европе рубежа XVII–XVIII веков. Нередко историки называют его основателем ложи «У трех

¹ «La magia artificiale reale produce effetti reali. Così Architetta fabbricò una colomba volante da legno, e recentemente a Norimberga, secondo il Botero, furono fabbricate un'aquila e una mosca. Dedalo fabbricò statue che si muovevano per l'azione di pesi o del mercurio. <...> L'arte non può produrre effetti stupefacenti, se non per mezzo di moti meccanici, pesi, e tronzioni, o impiegando il vuoto, come si fa negli apparecchi pneumatici ed idraulici, o applicando le forze alle materie». Yates F. *Magia e scienza nel rinascimento* // *Magia e scienza nella civiltà umanistica* / A cura di Cesare Vasoli. Bologna, 1976. P. 215–237.

² После заключения Варшавского мира в 1664 году архиепископ Эстергомский, недовольный протурецкой политикой верховной власти, вместе с палатином Венгерского королевства графом Ференцом Вешшеленьи присоединился к заговорщикам против императора, но умер до того, как заговор был обнаружен.

³ Последствия Белогорской битвы и падение Фридриха Пфальцского, главы евангелической Унии и чешского «зимнего короля», с именем которого связан период «розенкрейцерского просвещения», оказались катастрофическими для чешской культуры. Положившая начало Тридцатилетней войне битва стала последней точкой чешского восстания и началом «эпохи тьмы» (как называли период 1620–1770-х годов). Последующие за ней габсбургские религиозные репрессии и связанная с ними массовая волна дворянской эмиграции, в свою очередь, отозвались огромным всплеском мистических течений и появлением всякого рода пророков. И если программа радикального крыла чешских побелогорских эмигрантов («чешских братьев») была связана с идейным наследием последнего епископа общины Яна Амоса Коменского, то интересы более умеренной части движения концентрировались на распространении теософии Якоба Бёме, развитии идей хилиазма и создании тайных христианских братств.

звезд», однако его причастность к созданию богемской ветви масонства – не более чем легенда. И тем не менее деятельность Шпорка была чрезвычайно разнообразна и во многом действительно направлена на распространение веры, просвещение и помощь нуждающимся. Живя как «масон без фартука», Шпорк не утруждал себя соблюдением строгих духовных обетов, рьяно изучал геомантию и энергетические потоки природы, любил сочинять криптограммы и символы. Он подписывал свои письма анаграммой «Fagus», составленной из первых букв его имени – Франтишек Антонин Граф фон Шпорк (Franz Anton Graf von Sporck, ведь в это время на письме «U» писалось как «V») и означающей на латыни бук, священную породу кельтских деревьев, деревьев мудрецов и друидов, символизирующих мудрость.

Унаследовав состояние и имения после смерти отца, граф Шпорк первым делом решил выстроить одноэтажную часовню «Бельведер» в своем владении Малешице на холме селения Высока (Vysoká). По сведениям, приводимым Гриммом, строительство закончилось в 1697 и год спустя часовня была освящена в честь св. Иоанна Крестителя¹. Ее архитектором почти наверняка был итальянец Джованни Баттиста Аллипранди, работавший в это же время над другими заказами Шпорка². Предназначение здания, объединяющего в себе противоречивые функции увеселительного садового павильона, часовни, эрмитажа и места барочных торжеств, сегодня не до конца ясно. Известно лишь, что первоначально «Бельведер» предназначался для трех пожилых монахов-августинцев, специально прибывших из аббатства, располагавшегося в соседнем городке Лыса-над-Лабем³. Липовая аллея связывала бельведер с графским замком в Розтеже, от которого открывался прекрасный вид на Высоку и ее постройки: люстхауз, фазаний павильон и «эрмитаж св. Иоанна Крестителя». В 1699 году граф продал это имение, но августинцы-монахи оставались в эрмитаже вплоть до середины XVIII века, и на гравюре 1715 года, исполненной по заказу Шпорка, можно видеть стоящий на холме бельведер и его окрестности.

Параллельно с небольшим эрмитажем в Высока граф трудился над гораздо более масштабным аналогичным проектом в своем имении Кукс под Прагой. Благодаря открытому там целебному источнику Шпорк решил устроить курорт с собственным замком на одном берегу Эльбы и госпиталем для военных ветеранов – на другом. В 1710 году было закончено строительство курортного дома и госпиталя, доминирующим элементом которого стал костел Пресвятой Троицы, спроектированный все тем же Аллипранди, и Шпорк задумался над символической программой

¹ Grimm F. Vysoká, vrch a zřícenina u Kutné Hory (Vysoká, a Hill and Ruins near Kutná Hora), Kutná Hora; Prague: Státní tiskárna, 1937. Č. 2. (Offprint from the Magazine of the Society of Friends of the Antiquities of Czechoslovakia).

² Flekalová M., Kulišťáková L. Landscape of Franz Anton von Sporck in Roztěž Surroundings // Acta Universitatis Agriculturae et Silviculturae Mendelianae Brunensis. Vol. 62. № 3. 2014. P. 453.

³ Ibid.



Малешнице. Эрмитаж
графа Антонина
Шпорка. 1695–1697
Гравюра из описания
усадьбы 1715 года

садового декоративного убранства. Он заказал Маттиасу Брауну цикл религиозных композиций, и в том числе аллегорические скульптуры двенадцати добродетелей и двенадцати пороков, установленные на террасе госпиталя.

Одновременно граф завел на территории усадьбы пять небольших эрмитажей, посвятив каждый из них особому небесному покровителю – святым отшельникам Павлу, Антонию, Франциску, Эгидию и Бруно – и поселил в них реальных отшельников, членов своего братства, вместе с которыми занимался типографской деятельностью. Изображения этих небольших скитов приводятся в биографии Шпорка, опубликованной в 1720 году¹, и представляют скромные деревянные здания в национальном стиле. При помощи своих «милосердных братьев» Шпорк на протяжении нескольких лет нелегально издавал янсенистскую литературу, а также запрещенные папской цензурой трактаты мистиков и алхимиков. В его гравировальной мастерской работали лучшие резчики королевства – Ренц и Монталегре, и за десять лет в маленькой усадебной типографии увидели свет «около 150 книг философского и религиозного содержания»².

Подобная деятельность графа едва ли нравилась Святой инквизиции. И на рубеже 1720 года трое его отшельников были для острастки обвинены в пропаганде ереси и преданы церковному суду³. Другие, если в этот момент и находились в Куксе, покинули своего покровителя. Однако Шпорк сделал вид, что «не понял намека». Он заменил живых отшельников каменными скульптурными группами, причем практически без ущерба для своей символической концепции, и продолжил работу. Так возникло самое интересное произведение Матиаса Брауна в Куксе – «Вифлеем», цикл рельефов и скульптурных групп из местного песчаника, покрытых полихромной росписью и разыгрывающих барочный «спектакль» из жизни отшельников прямо в лесу вокруг усадьбы.

¹ Stillenau G.C. Das Leben eines herrlichen Bildes. Amsterdam, 1720; См.: Campbell G. The Hermit in the Garden. From Imperial Rome to Ornamental Gnome. Oxford: Oxford University Press, 2013. P. 9–10.

² Thacker Chr. The History of Gardens. University of California Press, 1985. P. 171–172.

³ Campbell G. The Hermit in the Garden... P. 9



Название комплекса возникло позднее благодаря композициям двойного рельефа одной из пещер, представляющим сцены «Рождества» и «Поклонения волхвов». Неподалеку от «вифлеемского вертепа» располагалась скульптурная группа «Видение св. Хуберта в лесу» – склоненная фигура Марии Магдалены, гигантская статуя анахорета Онуфрия Великого, медитирующего с черепом в руках, изображение Иоанна Крестителя в пустыне и весьма экспрессивная композиция «Отшельник Хуан Гарин покидает свою пещеру». Не исключено, что источником вдохновения для соз-

Фигуры отшельников
в Эрмитаже в Куксе.
1710-е

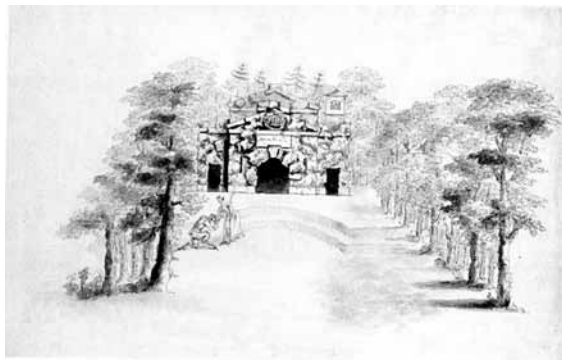
дания этого парка скульптур послужил цикл гравюр Жака Калло «*Les pénitents et pénitentes*», посвященный кающимся грешникам, отшельникам и анахоретам. Во всяком случае круг избранных графом святыми почти полностью совпадает с героями досок посмертно изданной сюиты великого лотарингца¹, а образ Хуана Гарина, грешного отшельника,

¹ Одна из поздних серий Калло «Кающиеся» («*Les pénitents et pénitentes*») включает пять сюжетных офортов, награвированных самим мастером в 1632 году, и фронтиспис, исполненный его учеником Абрахамом Боссом (Abraham Bosse, 1604–1676). Листы Калло содержат изображения четырех христианских святых – святого Франциска Ассизского, младенца Иоанна Крестителя, кающейся Марии Магдалины, святого Иеронима с черепом в руках, а также святой Магдалины на смертном одре. Исследователи не раз отмечали, что название цикла «Кающиеся грешники и грешницы» не точно соответствует его содержанию и, по-видимому, свидетельствует о незаконченности этой серии, опубликованной уже после смерти Калло. По всей вероятности, серию собрал и подготовил к публикации ее издатель Израэль Анриет (Israël Henriet, 1590–1661), печатавший гравюры Калло начиная с 1630 года. Помимо листов, посвященных бывшим грешникам, – например Марии Магдалине и Франциску Ассизскому, раскаявшимся и посвятившим себя Богу, в сюиту могли быть включены и изображения исключительно праведных отшельников и анахоретов.

совращенного искушением плоти с истинного пути, прекрасно дополняет этот ряд.

Закончив с созданием галереи отшельников, подстерегающих прогуливающихся в графском лесу, Шпорк превращает один из пустующих там эрмидажей в собственный «философский дом», где хранит изданные им книги, а также «самые невиданные предметы, различные произведения искусств, созданные наиболее известными мастерами, удивительные приборы и оборудование, о которых ходили слухи невероятные»¹. Таким образом, значение эрмидажа как локуса мистического, герметического знания вновь выходит на первый план. При этом Шпорк ведет открытую жизнь, постоянно приглашая в Куks императорских сановников, придворных интеллектуалов, литераторов и музыкантов, предлагая им в качестве благородных увеселений охоту, театральные постановки собственной труппы, инструментальные концерты и, наконец, «искусство словесное, собранное в многочисленных книгах, находящихся в распоряжении гостей и заставляющих их задуматься о важных вопросах человеческой жизни»². В 1725 году Шпорк даже посылает в Вену на апробацию проект по организации крестного пути, ведущего из иезуитской резиденции в соседнем городке Жиреч к его лесному эрмидажу, окруженному скульптурами отшельников, но получает отказ. А несколько лет спустя и самого графа обвиняют в ереси. В 1729 году император присылает в Куks специальный военный отряд, который предъявляет Шпорку декрет о конфискации всех его книг, хранящихся в «философском доме», и домашнем аресте. Перед великосветским затворником встает угроза конфискации имущества, сожжения библиотеки, штрафа размером в 100000 злотых и пожизненного заключения. Само судебное дело началось лишь в 1733 году, и через несколько недель графа помиловали, приговорив лишь к штрафу размером в 25 тысяч злотых и оплате судебных издержек. Но его бурная деятельность «друга Креста» и история садовых эрмидажей Куksа на этом закончилась.

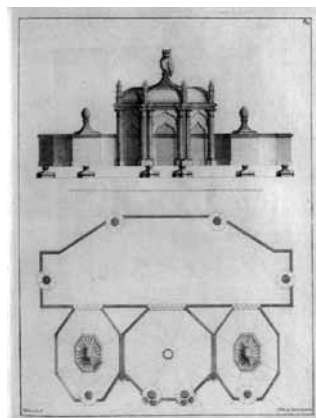
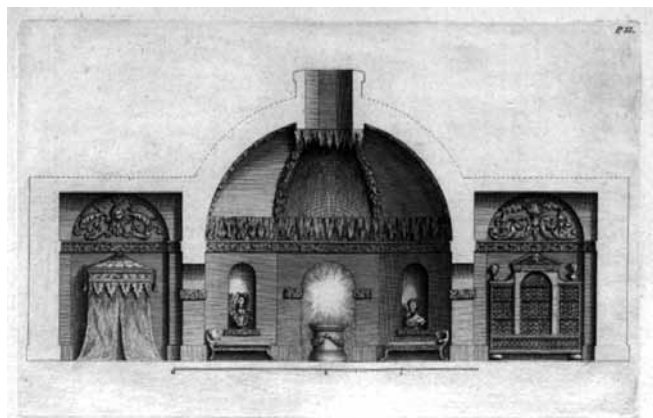
Уильям Кент
Эрмидаж королевы
Каролины
в Ричмонде
Бумага, тушь,
акварель
Музей Соана, Лондон



Практически одновременно на рубеже XVII и XVIII веков появляется знаменитый эрмидаж Королевы Каролины (Caroline of Ansbach) в Ричмонд Лодж и дворец-эрмидаж маркграфа Георга Вильгельма в Байройте, где он устраивает собрания собственного тайного ордена и проводит инициатические процедуры меж хижин придворных отшельников в парковой роще, где нет троп и испытываемая душа должна, блуждая в «сумрачном лесу», самостоятельно

¹ Halík T. Hrabě František Antonín Sporck a Kuks za jeho doby. Dvůr Králové nad Labem: Karel Trohoř, 1905. S. 9–10.

² Ibid.



отыскать путь к свету истины. Причем если маркграф байройтский отдавал предпочтение механической движущейся статуе отшельника, читающего трактат Парацельса, то в эрмитаже английской королевы стояли традиционные бюсты натурфилософов и естествоиспытателей Ньютона, Бойля и Локка.

Я не буду останавливаться на других примерах садовых эрмитажей, количество которых с началом XVIII века год от года множится. Скажу лишь, что гипотеза о связи эрмитажей и первых светских эремитов с герметической традицией позволят теперь совершенно в ином ключе посмотреть на превращение реального отшельника в механический кунштюк и автомат, история которых едва ли возможна вне магии и герметической традиции.

План и интерьер
эрмитажа Уильяма
Кента из книги «Some
designs of Mr. Inigo
Jones and Mr. Wm.
Kent», 1744

Интерьер эрмитажа
Уильяма Кента
из книги «Some designs
of Mr. Inigo Jones and
Mr. Wm. Kent», 1744