

Географические карты раннего Нового времени как эстетизация и концептуализация репрезентированного пространства

Антон Нестеров

Московский государственный лингвистический университет
Москва, Россия

Традиционно историков картографии больше интересовали карты, чем их декоративное оформление. Историков же искусств занимали либо вопросы, связанные с принципами передачи ландшафта на картах и в пейзажной живописи (Alpers 1983; Rees 1976; Rees 1980), либо проблематика так называемых «картографических залов» в итальянских палаццо (Соколов 1999: 249; Fiorani 2005). Тем самым и историки географии, и искусствоведы вопросы задавали, главным образом, именно карте: обращалось внимание на то, насколько точно представлен на ней соответствующий участок земной поверхности, как передан характер ландшафта и т. д. (Cosgrove 1985). После 1980-х гг. ситуация несколько изменилась – усилиями Дж. Б. Харли (Harley 1989a, Harley 1989b) и Д. Вудворта (Woodward 2007), испытавших на себе импульс постмодернистской философии, «карты перестали восприниматься в первую очередь как нейтрально-инертная фиксация морфологии того или иного ландшафта, или же как пассивное отражение мира объектов, но в них стали видеть преломленные образы, вносящие свой вклад в диалог, который ведут насельники социально сконструированных миров» (Harley 1988: 278). Характерным для постмодернистских подходов образом внимание к социальному обернулось вниманием к репрезентации властных отношений *per se* (Harley 1989; Crampton 2001; Herva 2010). В итоге оформилась школа, исходящая из того, что «картография везде и всегда имеет дело с внешне заданными и общераспространенными символическими формами и условностями, пусть это не осознается создателями и потребителями карт. Воздействие этих техник и эффектов становится предельно ясным, когда мы

обращаемся к пропагандистским текстам как таковым. На самом базовом уровне используемая иконография заведомо адаптируется для коммерческой или политической пропаганды» (Pickles 2011: 402).

В рамках указанного подхода о декоре географических карт писалось довольно много, но исследователей интересовали такие проблемы, как, например, воплощение европейских претензий на мировое господство, когда среди представленных на бордюрах карт раннего Нового времени аллегорических фигур континентов лишь Европа была увенчана короной (Wintle 1999: 147–159).

Нас интересует несколько иной аспект проблематики, связанной с декоративным оформлением карт: как именно их визуальная «эстетика» определяет наше восприятие, как и насколько смыслы объекта (географической карты), заключенного в несущую «декоративные» функции рамку, этой рамкой деформируются и мутируют под ее воздействием? В XVII в. одна и та же карта могла издаваться в разных декоративных оформлениях – как при этом изменялась «семантическая нагрузка» самой карты?

1.

В 1570 г. математик и астролог Джон Ди в предисловии к английскому переводу *Начал геометрии* Эвклида предложил своеобразную иерархию наук, зависящих от математики. И первой среди них он почитал антропографию, о которой говорил следующее:

... помyslите о ней как об одной из важнейших составляющих Человеческого знания. Имя, даваемое мной этой науке, ново, однако сам предмет ее изучался всеми, кто достоин звания философа от начала времен. Антропография есть описание Числа, Меры, Веса, Очертаний, Расположения и Цвета всех тех многочисленных сущностей, что заключены в теле Человека... Описание небесной части мира зовется Астрономией. Описание Земного шара зовется Географией. Соединение же двух последних именуется Космографией (коя суть описание мира в его целостных и всеобъемлющих пределах). Тогда почему бы описанию того, кто есть Микрокосм или Малый Мир (и во имя которого, ради служения ему и были сотворены все прочие плотские твари, при том он причастен Духам и Ангелам и сотворен по образу и подобию Божию) не быть отдельною дисциплиной, <...> кою следует почитать Искусством из искусств? (Dee 2010: 181)¹.

Обратим внимание: следуя традиции своего времени, Ди проводит параллель между Микро- и Макрокосмом и, по сути, декларирует, что описание второго имеет ценность именно как ключ к пониманию первого: постижение мира есть не более чем ступень к постижению человека, ибо венец творения есть человек. Можно сказать, что все мироздание как бы рассматривается через антропоморфную призму, но это будет не совсем верно: скорее, два мира – человек и Вселенная – пульсируют, постоянно просцируя друг на друга и друг в друге раскрываясь. На первый взгляд,

¹ Здесь и далее, за исключением специально оговоренных случаев, пер. с латинского, английского и немецкого яз. автора статьи.

предлагаемая Ди «новая» наука может показаться анатомией, но анатомия не была в ту эпоху новинкой, а то, о чем говорит Ди, есть анатомия в соединении с физиологией, психологией, философией и т. д. Сам же термин, предлагаемый Ди для этой собирательной области знания – «антропография» – подразумевает одновременно и «описание», и «прорисовку» человека, то есть вербальную и графическую репрезентацию знания о нем. Именно поэтому все эти рассуждения развертываются в контексте эвклидовой *Геометрии*.

Ди думает о некоем *Атласе человека*: не *Анатомическом атласе*, а гораздо более грандиозном проекте, который бы включал в себя кроме анатомических рисунков схемы, диаграммы и прочие визуальные способы представления материала.

Но совершенно схожий проект стоял и за *Атласом Меркатора*: своему создателю он виделся пятитомной (или пятичастной) книгой, в которой сначала представлено Сотворение мира, потом – астрономия, затем – география, генеалогия и, в конце, хронология (Alpers 1983: 134). Обратим внимание, что последние два раздела связаны непосредственно и исключительно с человеком, тем самым мир мыслится как арена действий рода Адама.

Таким образом, картография в определенной мере есть наложение человека и его деяний на лик Земли и тесно связана с общими идеями (у Ди – гораздо теснее, чем у Меркатора), а, в конечном счете, с философией, то есть с интеллигибельными, умозрительными сущностями.

Но свойством Ренессанса было как раз стремление визуализировать интеллигибельное, будь то «иероглифическая монада» доктора Ди, обретающая форму графического знака (истолкованию этой формы отдан целый трактат [Dee 2010a]), или дюреровская серия гравюр, посвященных меланхолии. Не случайно именно Ренессанс открывает, насколько эффективны для трансляции знания различного рода диаграммы и рисунки, будь то гравюры, раскрывающие взаимосвязи мира в трудах Роберта Фладда (Fludd 1617; Fludd 1619–1621)², или иллюстрации знаменитой алхимической *Mutus Liber – Немой книги*, где знание о путях получения Философского камня передано только в рисунках – при этом подчеркнуто отсутствует текст³.

Учитывая эти общие свойства эпохи, мы лучше поймем некоторые свойства ренессансной картографии.

В самом начале XVI в. австриец Иоганн Стаб разработал картографическую проекцию, ставшую широко известной после того, как математик Иоганн Вернер описал ее принципы в предисловии к переводу птолемеевой географии, изданному в 1514 г. В этой проекции параллели представлены рядом круговых дуг с общим центром, стандартная линия задана центральным меридианом, а прочие меридианы

² Собственно, они отчасти и стали осуществлением *Антропографии* Джона Ди – в первую очередь это относится к *Utriusque cosmi metaphysica, physica atque technica historia* (1617) и *De naturali, supernaturali, praeternaturali et contranaturali microcosmi historia* (1619–1621).

³ Рука об руку с этой тенденцией шло оформление книжных фронтисписов той эпохи, когда сложно организованное изображение служило развернутой аннотацией текста, скрытого под обложкой.



Ил. 1. Оронций Фине. *Recens et integra orbis descriptio*. 1536.
Национальная библиотека Франции.

изображены масштабированными кривыми, имеющими между собой две общие точки в виде полюсов. Карты, полученные таким образом, отчасти напоминают форму сердца. Проекция Стаба – Вернера пользовалась большой популярностью у картографов XVI–XVII вв. Самые ранние карты полушарий, выполненные в этой проекции, если и напоминали сердце, то весьма отдаленно, скорее приближаясь своей формой к неправильному овалу.

Но в 1536 г. Оронций Фине публикует выполненную в этой проекции карту мира, на которой полушария земли, представленные с северного и южного полюсов, действительно выглядели как сердце. Следом, в том же году, он выполняет еще одну карту, названную *Recens et integra orbis descriptio* (*Новое и всеобщее представление мира*), форма которой уже максимально похожа на сердце: картограф, пользуясь возможностями математической проекции, достигает максимума эстетической выразительности, превращая свой объект – земную сферу – в визуализированную метафору, описывающую соответствие микро- и макрокосма, в пластический концепт

По характеру своего воздействия карта Фине приближалась к эмблеме. Деформируя, по сравнению со своими предшественниками, использовавшими тот же тип

проекции, очертания земли, сжимая их по горизонтали и вытягивая вниз, в направлении южного полюса, Фине получает фигуру, совершенно подобную сердцу, но заключающую в себе карту полушарий. Но сама эта карта есть умозрительная конструкция: как заметил Д. Косгроув, до полетов в космос являемые глобусом или картой мира представления о Земле никак не были подкреплены чувственным опытом непосредственного восприятия (Cosgrove 2005: 1–2). В то же время, условная фигура сердца – хорошо знакомый всем образ, нагруженный множеством смыслов и принадлежащий сфере, отличной от географии, но тесно связанной с этикой, религией и эротикой. Соединение сердца и карты, в сочетании с «поясняющей» надписью *Новое и всеобщее представление мира* порождает пульсацию смыслов. Заголовок карты Фине говорит зрителю о новизне того, что он видит, о всеобъемлющем характере этого видения и о том, что его взору предстает мир земной – *oicumena*, обиталище человека. Но первое, что глаз выделяет в изображении – это общая форма очертаний, то есть сердце, и лишь потом приходит понимание, что это – карта. Эффект здесь сходен с тем, который испытывает зритель, впервые увидевший картину Магритта «Это не трубка». У Магритта надпись и изображение трубки вступают в противоречие. Точно так же с определенным противоречием сталкивается тот, кто рассматривает карту Фине. Но именно с таким «зазором» смыслов и «работает» очень популярная в эпоху Ренессанса эмблема, соединяющая изображение и текст в единое целое. Классическая эмблема обладала трехчастной структурой: *motto* – девиз, *symbolon* – гравированное изображение, *subscriptio* – пояснительная эпиграмма (со временем все больше уступавшая место прозаическому тексту, с многочисленными, порой крайне причудливо подобранными цитатами из античных авторов, Священного Писания и т. д.⁴). «Основополагающим принципом для эмблематической традиции, какой ее знала Европа, было представление о скрытом вербальном значении, которое созерцающий эмблему был должен выявить, рассматривая картинку, – и в этом ему должны были помочь девиз (обычно расположенный над эмблемой) и размещенная внизу эпиграмма» (Alpers 1983a: 229–230). Карта *Recens et integra orbis descriptio* вполне отвечала этой формуле.

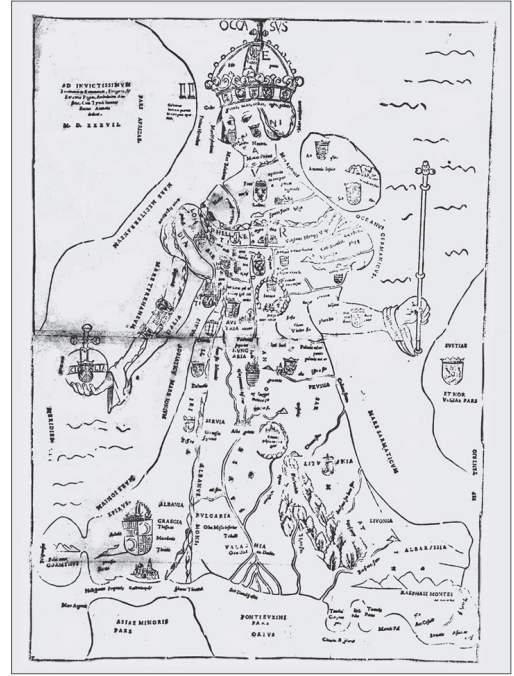
Концепт Фине, порожденный на стыке картографии и эмблематики, обладал достаточно сильным воздействием на умы современников (Sharp 1954; Walker 1986) и породил целую традицию «сердцевидных карт», протянувшуюся до конца XVI в. (Snyder 2007). Особенной популярностью такие карты пользовались у иезуитов с их обостренным вниманием к символике «сердца Иисусова» (Magnani 1998).

С другой стороны, «эмблематический вектор», заданный Фине, привел к появлению целого ряда карт XVI в., на которых очертаниям тех или иных земель придавался (естественно, за счет определенной деформации объекта) облик человеческой или звериной фигуры. Точность географической прорисовки приносилась в жертву определенному концепту. Такие «фигурные карты» изначально были ориентированы не

⁴ См: Praz 1975; Schöne 1964.

на функциональные цели – служить инструментом ориентации на местности, административного управления, ведения военных действий или накопления и распределения ресурсов, а являлись демонстрацией умственных концептов, часто граничащих с пропагандой.

В качестве примера такой «концептуальной картографии» укажем на карту, известную под названием *Europa Regina* (*Европа королева*) или *Europa in forma virginis* (*Европа в образе девы*), начерченную поэтом и математиком Иоганном Патчем (1516–1542) для императора Карла V Габсбурга в 1537 г. и поднесенную тому вместе с латинской поэмой *Europa Lamentas* (*Стенающая Европа*) (ил. 2). Необычность этой карты, подчеркивающей претензии Габсбургов на доминирование в Европе, заключается как в ее антропоморфной форме, так и в ориентации, когда вверху



Ил. 2. Иоганн Патч. *Europa in forma virginis*. 1537. Тирольский национальный музей.

карты – запад, справа – север и т. д. Это позволяло увидеть в Испании голову, увенчанную короной, в Италийском полуострове – вытянутую руку с лежащей в ней державой, и т. д. Поэма, поясняющая этот картографический этюд, была панегириком Карлу V и Фердинанду I Габсбургам, чья власть над землями Священной Римской империи объявлялась единственным залогом мира и процветания в Европе:

Quis tandem mihi finis erit, quae fata labores
 Ingentes casusque feros fortesque nefandas
 Attollent? Quae me tandem fortuna iacentem
 Restituet primae disiecti sideris aurae?
 Tot sedes, tot bella tuli, tot proelia vidi
 Sanguinea Aeneaeque acies, certamina Turni,
 Gottorum strages infestantesque catervas
 Gallorum Dacosque truces et Marte feroces
 Marcomanos <...>

Inceptant alia insani certamina Reges
 Evulsis inferre comis et rumpere pacem.
 <...>

En caput oppressum trucibus relabascit ut Anglis,
 Dextera Romanos nimiumque experta tyrannos
 Respicit in terram fugiuntque e sanguine vires.

<...>

Vos, o clarissima mundi

Sydera, vos gemini fratres, quibus aurea gaudent

Saecula, tam diros belli compescite amores

Armorumque minas. <...>⁵

(Цит. по: Meurer 2008: 369)

Поэма Патча напрямую отсылает к политическим реальностям 1530-х гг. – войнам с Францией и созданной ею Священной лигой за итальянские владения, конфликту с Англией, вызванному разводом Генриха VIII с Екатериной Арагонской, приходившейся тетушкой королю Карлу, и т. д. В этом контексте женский образ, приданный Европе на карте Патча, подчеркивал, что последняя ждет Карла V как своего супруга и – истинного владыку. Тем самым карта являла собой концепт, мотивирующий и легитимирующий власть Священной Римской империи над значительной частью европейских земель. Отметим, что в данном случае четко была реализована структура эмблемы: девиз – *Europa Regina*, изображение – сама карта, изъясняющий текст – латинская поэма⁶.

Еще одна «политизированная» и тяготеющая к эмблеме «фигурная» карта – *Leo Belgicus*, изображающая в виде льва 17 провинций, расположенных на территории Нижних земель и находившихся в зависимости от Испанской короны. «Львиная форма» была придана карте потому, что большая часть этих земель имела в своем гербе льва. Впервые этот концепт был предложен Михаэлем Айцингером в 1583 г. (ил. 3) и позже с различными вариациями неоднократно использовался другими картографами⁷. Интересно, что наряду с «львиной» картой 17 провинций, зависящих от Испании, существовала такая же карта 7 освободившихся провинций (порой именуемая *Голландским львом*; ил. 4) (Kagan, Schmidt, 2007: 674).

⁵ Что будет назначено мне, какая судьба положит конец неисчислимым бедствиям, жестоким переменах обстоятельств и испытаниям, что ниспосланы провидением? Будет ли угодно судьбе наконец-то воскресить первый проблеск надежды для нашей падшей планеты? Я перенесла страдания, причиненные столь многими войнами и нашествиями, столь много кровавых битв довелось мне видеть: битвы Энея, бои Турна, боины, учиненные готами, опустошительные набеги галльских орд, несущих с собой смерть даков и свирепых маркоманов <...>. Жестокосердные владыки, охваченные безумием, затевают новые войны и нарушают мир. <...> И вот глава моя колеблется, угнетаемая жестокими англами, а правая рука, которая приняла бесчисленные муки при римских тиранах, упала к земле, ибо жилы мои утратили силу. <...> О вы, ярчайшие звезды этого мира, два брата, в которых вся радость золотого века, обуздайте эту одержимость войной и бряцание оружием... (*лат.*).

⁶ В 80-х гг. XVI в. ряд картографов издали несколько иные версии этой карты. Карты, выполненные Генрихом Бенгингом в 1587 г. и Себастьяном Мюнстером в 1588 г., не претендовали на какой-либо политический подтекст, тогда как изданная в Кельне карта Магтиса Квода 1587 г. с обширными текстами на полях была крайне политизирована, ибо как раз в эти годы Кельн стал объектом распри между католиками и протестантами в ходе так называемой Кельнской войны 1583–1588 гг. (Meurer 2008: 367).

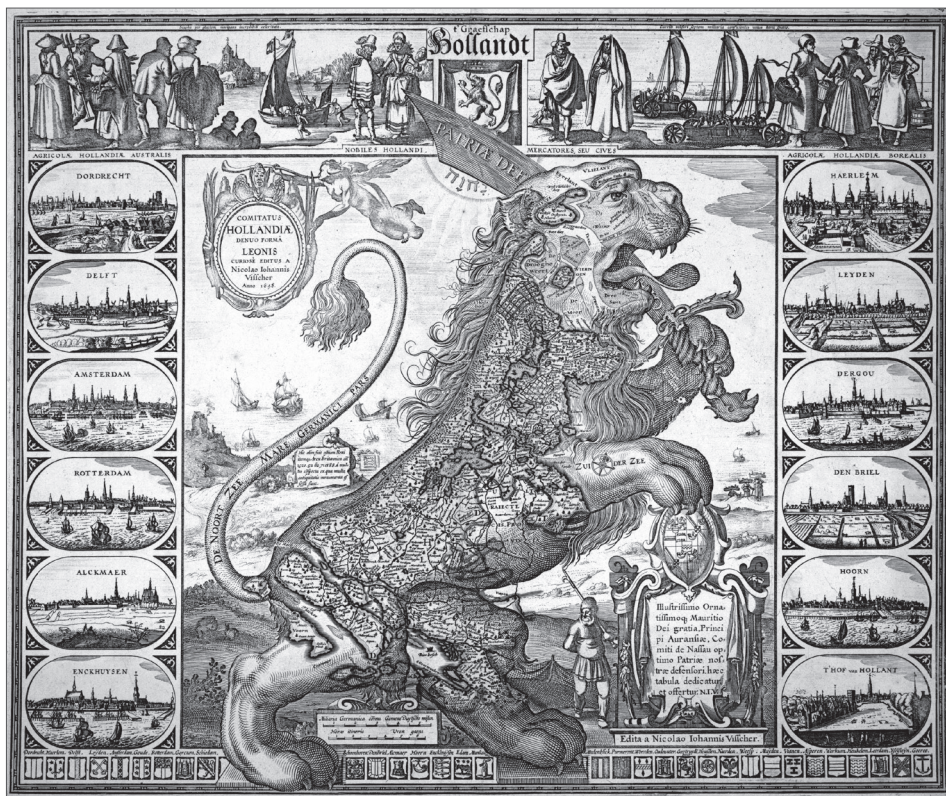
⁷ 1609 – Клас Йансон Вишер, 1611 – Йуст де Хондт, 1617 – Питер ван де Кер, 1630 – де Хондт и Герритц, 1648 и 1650 – Вишер.



Ил. 3. Михаэль Айцингер. *Leo Belgicus*. 1583

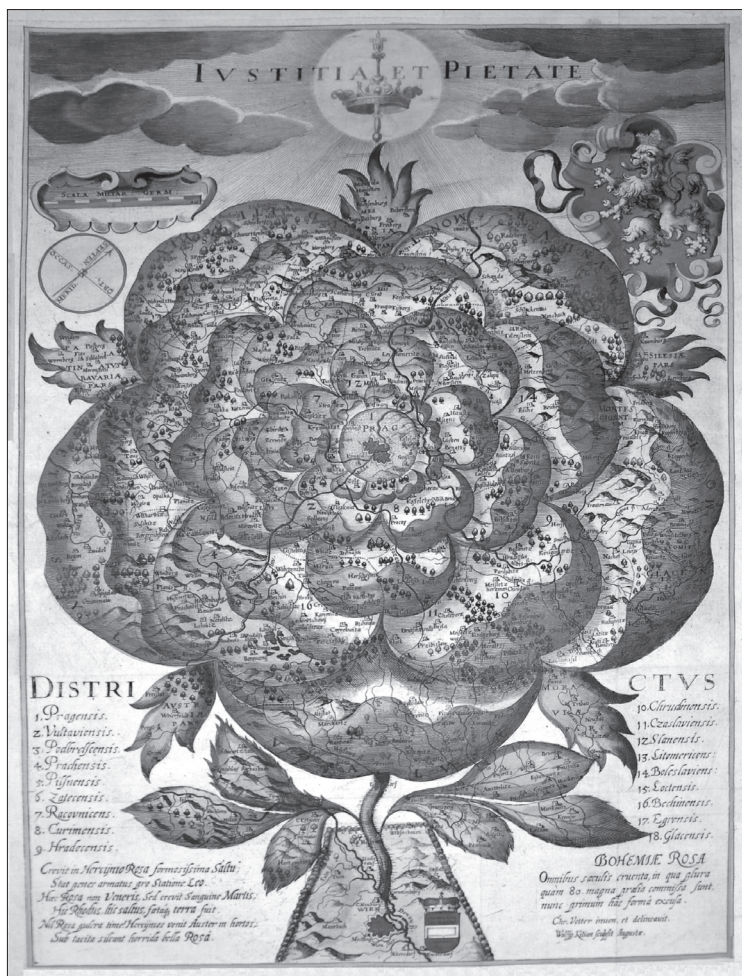
Поздним примером политизированных эмблематических карт может служить *Bohemiae Rosa* Кристофера Веттера, созданная в 1668 г. для Леопольда I, императора Священной Римской империи (ил. 5). Карте придан личный девиз Леопольда *Iustitia et Pietatae* (Справедливостью и благочестием), а богемские владения императора представлены в виде розы, вырастающей из плодородной почвы империи и укорененной в самом ее центре.

Несколько особняком на фоне этой традиции стоят эмблематические карты Генриха Бюнтинга, в частности, *Asia Secunda Pars Terrae in Forma Pegasi* (*Азия, вторая часть суши в форме Пегаса*), изданная в Ганновере в 1581 г. (ил. 6) и *Die gantze Welt in einem Kleberblat* (*Мир в виде лепестка клевера*), напечатанная в 1581 г. в Мариенбурге. Обе они представляют концепты, связанные не столько с политической, сколько с сакральной географией. Характерным образом карта, прорисовывающая мир в виде лепестка клевера, восходит к средневековой, в XVI в. уже являвшейся архаикой, форме *mappe mundi*, где в центре расположен Иерусалим, вокруг которого скомпонованы Европа, Азия и Африка. Такие карты не предназначались для географического применения, их функция заключалась «прежде всего в том, чтобы под видом географии визуально представить развертывание христианской истории, а не в том, чтобы транслировать географические или космографические факты» (Woodward 1985: 519).



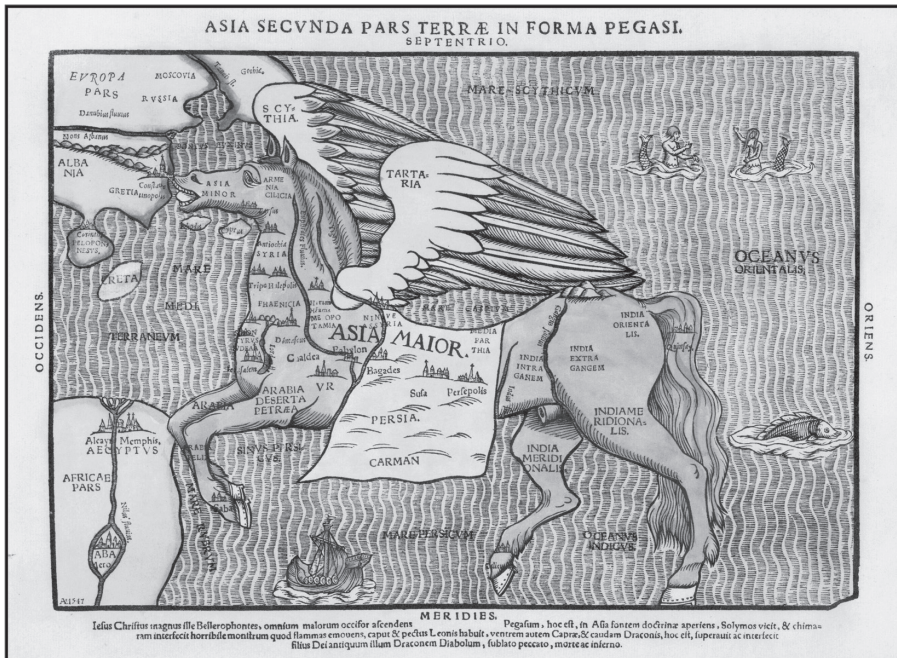
Ил. 4. Никола Вишер. *Comitatus Hollandia deniq forma Leonis*. 1648.

Во всех рассмотренных выше случаях «дополнительная нагрузка» карты теми или иными смыслами и их визуализация достигались за счет большей или меньшей деформации самого картографического изображения. Эти смыслы причудливым образом «встраивались» в само «тело» карты, в итоге являющейся не объективированным представлением земной поверхности, а умоглядной иллюстрацией идей и представлений о должном миропорядке. Но таков был сам пафос этой ренессансной географии, склонной, в силу общих установок эпохи, воспринимать мироздание как организм, в котором все взаимосвязано и пронизано сетью подобий, притяжений и симпатических связей (Нерва 2010: 331), а значит, и ориентация в таком пространстве возможна именно на уровне идей, а не на уровне феноменов. Характерно, что в предисловии к *Атласу* Меркатор говорит об объекте своего описания, Земле, следующие слова: «преславное это обиталище временно лишь дано человеку, дабы сравнил он его с Небесами, и сравнение это возвысит его ум, что погряз в земном и преходящем, указывая путь к возвышенному и вечному» (цит. по: Cosgrove 2007: 94). Но тогда карта земли есть лишь эмблема Небес: и за



Ил. 5. Кристофер Веттер. *Bohemiae Rosa*. 1668.

прорисовкой карты, и за внешним очевидным смыслом эмблематического рисунка присутствует смысл сокрытый, постигаемый лишь возвышенным умом. Эта эмблематичность карты явственно осознавалась в ту эпоху, и, например, в сборнике эмблем Джорджа Визера термин «карта» использован как синоним эмблемы: автор приглашает читателя “enquire // What things those are, that represented be, // In ev’ry map, or emblem, which they see” («исследовать, // что же это за сущности? Представленные // здесь на каждой карте или эмблеме») (Wither 1635: f. 2). Так что в случае с ренессансными картами мы имеем дело не столько с географией Земли, сколько с географией идей.



Ил. 6. Генрих Бюнтинг. *Asia Secunda Pars Terrae in Forma Pegasi*. 1581.

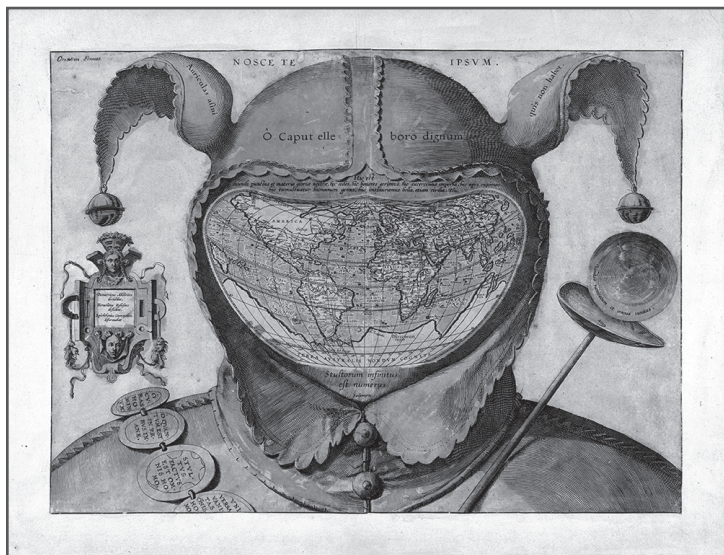
2.

К концу XVI в. начинает складываться еще одна тенденция в оформлении карт, когда «смысловое приращение» осуществляется за счет внешнего декора карты, не затрагивая ее саму как таковую.

Около 1590 г. в Антверпене издается карта, представляющая мир в образе шута (ил. 7). В левом верхнем углу листа на ней стоит имя Оронция Фине, но атрибуция эта вызывает сомнение, ибо к моменту публикации этой странной карты картограф был уже почти полвека как мертв.

Общая композиция рисунка на листе: голова в шутовском колпаке, вместо лица – карта Земли, картуш с надписью над правым плечом фигуры и симметрично уравновешивающий композицию набалдашник шутовского жезла над левым (очевидно, шут держит жезл в руке, которую не видно за нижним обрезом гравюры), цепь из медалей с латинскими надписями, перекинутая через правое плечо шута – находит четкое соответствие на деревянной гравюре, выполненной Жаном де Гурмоном и отпечатанной в Париже около 1575 г. (Chapple 1993: 110; Hoffmann 2007: 1574–1575).

Над головой шута – латинский девиз *Nosce te ipsum* («Познай самого себя»), отсылающий к знаменитому изречению в Дельфийском святилище Аполлона. На самом колпаке по центру написано *O caput elleboro dignum* («О, голова, достойная чемерицы»; считалось, что настой травы чемерицы помогает безумцам), на кистях же колпака дана надпись *Auriculas asini quis non habet* («У кого нет ослиных



Ил. 7. Аноним (Эпиктений Космополит). *Карта мира в образе шута*. 1590 (?). Национальная библиотека Франции.

ушей?» – высказывание, приписываемое римскому стоику Луцию Аннию Корнуту, жившему во времена Нерона). Непосредственно над картой дана цитата из *Естественной истории* Плиния Старшего: *Hic est mundi punctus et materia gloriae nostrae, hic sedes, hic honores gerimus, hic exercemus imperia, hic opes cupimus, hic tumultuatur humanum genus, hic instauramus bella, etiam civica* («Здесь мир, как он есть, и основа нашей славы, здесь обитаем мы, применяем власть, несем бремя обязанностей, жаждем богатства, здесь пребываем в смятении, ибо мы – люди, здесь устраиваем войны, в том числе и войны гражданские»). Внизу, под картой, стоит латинская цитата из книги Экклезиаста в версии *Вульгаты*: *Stultorum infinitus est numerus* («Число глупцов бесконечно»)⁸. Надпись в картуше слева гласит: *Democritus Abderites deridebat, Heraclites Ephesius deflebat, Epichthonius Cosmopolitus deformabat* («Демокрит из Абберы смеялся над <миром>, Гераклит из Эфеса рыдал над ним, Эпиктений Космополит его изобразил»). Тем самым имя Эпиктений Космополит, которое можно перевести с греческого как «Обитатель Земли» или «Гражданин мира», дает понять, что автором гравюры является некто, укрывшийся под псевдонимом и просто использовавший карту Фине в своей композиции. На диске, увенчивающем шутовской жезл, представлены слова Экклезиаста *Vanitas vanitatum et omnia vanitas* («Суэта сует, – все суета». Еккл. 1: 2). На медалях, образующих перекинутую через плечо цепь, написано: 1. *O curas hominum* («Заботы людей»); 2. *O quantum*

⁸ В синодальном переводе этот стих звучит иначе: «И чего нет, того нельзя считать» (Еккл. 1: 15).

est in rebus inane («О, сколько на свете пустого!»)⁹; 3. *Stultus factus est omnis homo* («Безумствует всякий человек». Иер. 10: 14); 4. *Universa vanitas omnis homo* («Совершенная суета всякий человек живущий». Пс. 38: 6).

Вся эта сложная композиция с замысловатым рисунком, призывом «Познай самого себя», размещенным наверху, наподобие девиза, с многочисленными поясняющими и комментирующими друг друга надписями свидетельствует о том, что перед нами не карта, а именно эмблема.

Как и в эмблеме, на «шутовской карте» зрителю предлагается некая образная сеть, призванная уловить пульсирующий, переменчивый смысл, приглашая к диалогу и размышлению, задавая мысли направление движения, но вовсе не давая готовых ответов. В первую очередь эта карта 1590 г. звала к самопознанию и определению своего места в мире. Сам этот мир мыслился той эпохой в виде театральной сцены – достаточно вспомнить знаменитое шекспировское определение: “All the world’s a stage, // And all the men and women merely players” («Весь мир – театр. // В нем женщины, мужчины – все актеры»). Пер. Т. А. Щепкиной-Куперник) из комедии *Как вам это понравится*. На самом деле, этот шекспировский образ – не столько оригинальная находка драматурга, сколько отсылка к общим представлениям эпохи.

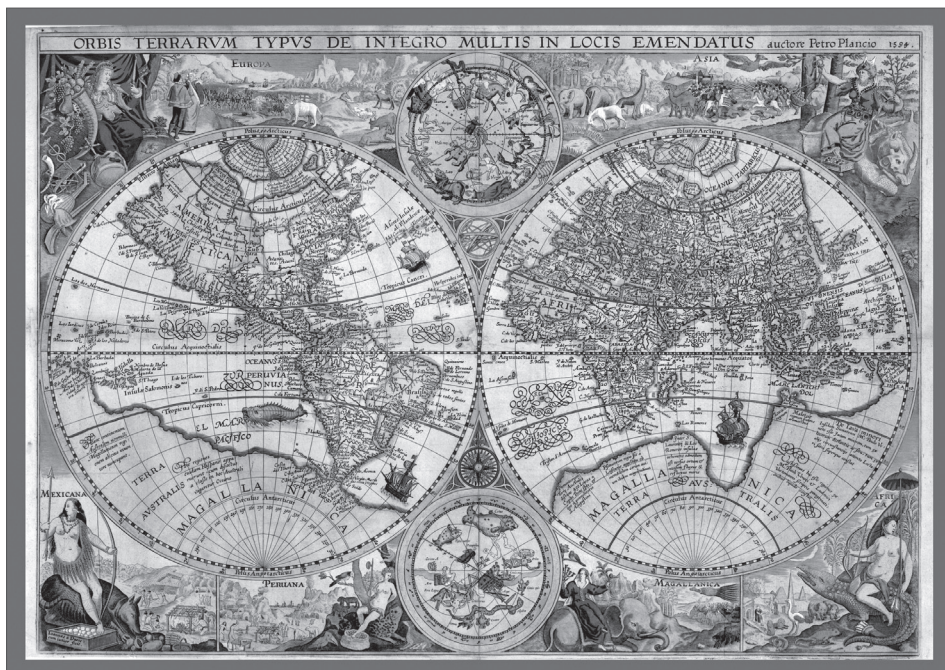
И успех «шутовской карты мира» не в последнюю очередь был связан с тем, что, активируя в сознании современников расхожее представление о мире как театре, она подкрепляла его авторитетом античности. Характерно, что именно эту карту упоминает Томас Бертон в *Анатомии меланхолии*, стремясь убедить читателей в том, что

весь мир безумен, охвачен меланхолией, впал в слабоумие, что он (как его не столь давно изобразил Эпиктоний Космополит на составленной им карте) подобен голове глупца (и составитель карты присовокупил еще к ней такую надпись: *Caput helleboro dignum* <Голова, нуждающаяся в чемерице>), голове душевнобольного, *cavea stultorum*, что это рай для недоумков или, как сказал Аполлоний, всеобщее узилище для простаков, обманщиков, льстецов и прочих, которое нуждается в переустройстве (Бертон 2005: 107. Пер. А. Г. Ингера).

Бертон, с его склонностью к интеллектуализму и отслеживанию переключек между сущностями, чья связь неочевидна – именно на этом и строится *Анатомия меланхолии*, увидел в «шутовской карте» эмблему, воплотившую в себе мир, каким он видится отрешенному интеллектуалу: мир как обитель бессмысленной суеты, “a tale // Told by an idiot, full of sound and fury, // Signifying nothing” («повесть, // Рассказанная дураком, где много // И шума и страстей, но смысла нет». – Шекспир. *Макбет*. Акт V, сцена 5. Пер. М. А. Лозинского).

И если «сердцевидная» карта Фине 1536 г. могла читаться как эмблема, оставаясь все же, в первую очередь, картой, то антверпенская «шутовская гравюра»

⁹ В сумме эти две надписи дают первую строку *Сатир* Персия, которую мы приводим здесь в переводе Ф. А. Петровского.

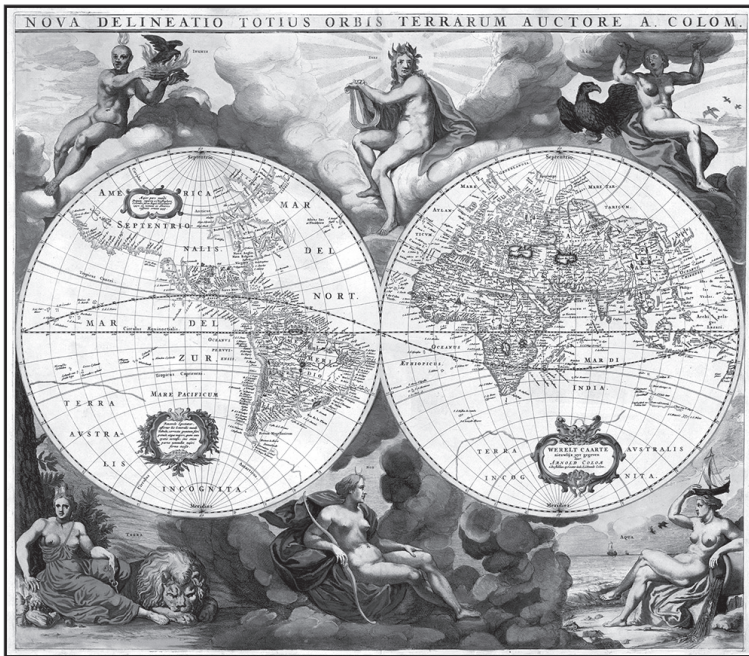


Ил. 8. Петер Планциус. *Orbis terrarum typus de integro multis in locis emendates*. 1594.

претендовала именно на создание эмблематического образа мира, погруженного в безумие. Отметим, что карты в ту эпоху сначала печатались отдельными листами, и лишь потом, когда у картографа или издателя накапливалось достаточное количество публикаций, они сводились в атлас: с тех же граверных досок делалась новая печать, но теперь на обе стороны листа наносились разные изображения, и листы сшивались под переплет. Что касается эмблем, то они изначально издавались книгой – начало тому положила *Emblematum liber* (*Книга эмблем*) Андреа Альчиато (Alciati 1531), напечатанная в 1531 г. в Аугсбурге и за два века выдержавшая не менее 130 переизданий по всей Европе (Klossowski 1997: 13), породив параллельно множество сборников эмблем, составленных другими авторами. И тогда в антверпенской «шутовской карте» можно и нужно увидеть эмблему, «извлеченную из-под переплета» и отправленную «в самостоятельное плавание».

«Шутовскую карту» 1590 г., стремящуюся, с одной стороны, эстетизировать географический объект, а с другой, концептуализировать его, можно, отчасти, рассматривать как предвестницу карт с декоративными бордюрами. Эти бордюры в определенной степени изъясняли и комментировали карту, трансформируя ее смысловой посыл.

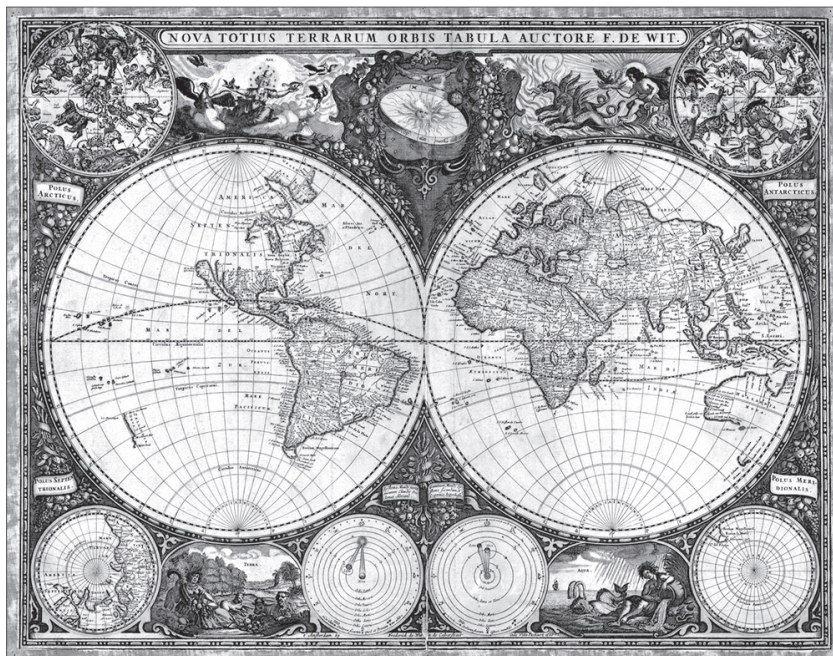
Декорированный аллегорическими фигурами бордюр на географических картах впервые появился в 1594 г., когда Петер Планциус напечатал в Амстердаме карту мира *Orbis terrarum typus de integro multis in locis emendates*, украшенную по полям



Ил. 9. Арнольд Колон. *Nova Delineatio Totius Terrarum*. Амстердам, 1655.

олицетворениями четырех известных тогда континентов, гравированными Теодором де Бри (ил. 8). Сами эти гравюры были изготовлены де Бри много ранее, совсем по другому поводу – они служили оформлением книги о жизни аборигенов Нового Света, изданной в 1585 г. Таким образом, перед нами пример действительно декоративного оформления карты, когда изображения на полях скорее обрамляют, чем комментируют центральный объект – *orbis terrarum*. Однако генетически такое решение было подготовлено предшествующей историей европейской картографии и визуальной культурой XVI в.

Чаще всего на бордюрах в виде аллегорических фигур изображались Первостихии – огонь, воздух, вода и земля, призванные подчеркнуть, что карта дает представление именно о физической географии Земли. Таково оформление карты *Nova Delineatio Totius Terrarum* (Новая Прорисовка Земли), выполненной Арнольдом Колоном и изданной в 1655 г. (ил. 9). По углам карты расположены женские антропоморфные олицетворения стихий: Огня (держит в протянутых руках гнездо с пылающим Фениксом), Воздуха (поддерживает над головой облако), Земли (сидит на дремлющем льве) и Воды (держит над головой парусник); все фигуры, за исключением олицетворения Матери-Земли, обнажены. Кроме того, по центру карты вверху изображены фигура Дня в образе Аполлона, соотносимого с Солнцем, и Ночи в образе Дианы, соотносимой с Луной.



Ил. 10. Фредерик де Вит. *Nova Totius Terrarum Orbis Tabula*. Амстердам, 1660.

Карта *Nova Totius Terrarum Orbis Tabula* (Новая Карта Земли), изданная в 1660 г. Фредериком де Витом (ил. 10), оформлена гораздо более сложной композицией. Вверху в ее углах изображены две небесных карты: слева – Северное полушарие неба, а справа – Южное, которым внизу соответствуют две земных карты в полярной проекции. Рядом с этими малыми небесными сферами расположены символы стихий, представленные в виде божеств: Диана олицетворяет воздух, Аполлон – огонь, Персефона – Землю, а Амфитрита – воду. Вверху в картуше карты изображены Земля, оббегающая Солнце, и Зодиакальный круг. Внизу же представлены две карты Вселенной: по Птолемею и Копернику¹⁰.

Карта де Вита показывала не только положение той или иной точки на земной поверхности, но и определяла место Земли в мироздании как таковом, претендуя на то, чтобы быть большим, чем просто географическая карта – наброском космографии. В отличие от Колона с его картой полушарий 1655 г., де Вит на карте 1660 г. вписывает Землю в иерархию Вселенной, дает миру людей космические координаты.

¹⁰ Большинство ученых к середине XVII в. признали систему Коперника, но продолжали при этом пользоваться таблицами эфемерид, созданными на основе Птолемея системы, как более точными – за ними стояли многие века наблюдений. В частности, птолемея эфемериды использовались для морской навигации.



Ил. 11. Иоганн Бло. *Nova et Accuratissima Totius Terrarum Orbis Tabula*. Амстердам, 1662.

На карте Иоганна Бло *Nova et Accuratissima Totius Terrarum Orbis Tabula* (Новая и Наиточнейшая Карта Земли) 1662 г. (ил. 11) вверху изображены античные боги, олицетворяющие планеты: Юпитер, Венера, Аполлон, Меркурий, Марс и Сатурн. Аполлону-Солнцу отдано при этом центральное место, а боги изображены на просматривающихся сквозь дымку облаков планетарных окружностях. Внизу же представлены четыре антропоморфных олицетворения Времен года: Весна, Лето, Осень и Зима, восседающие на колесницах, влекомых, соответственно, волами, аистами, козами и совами.

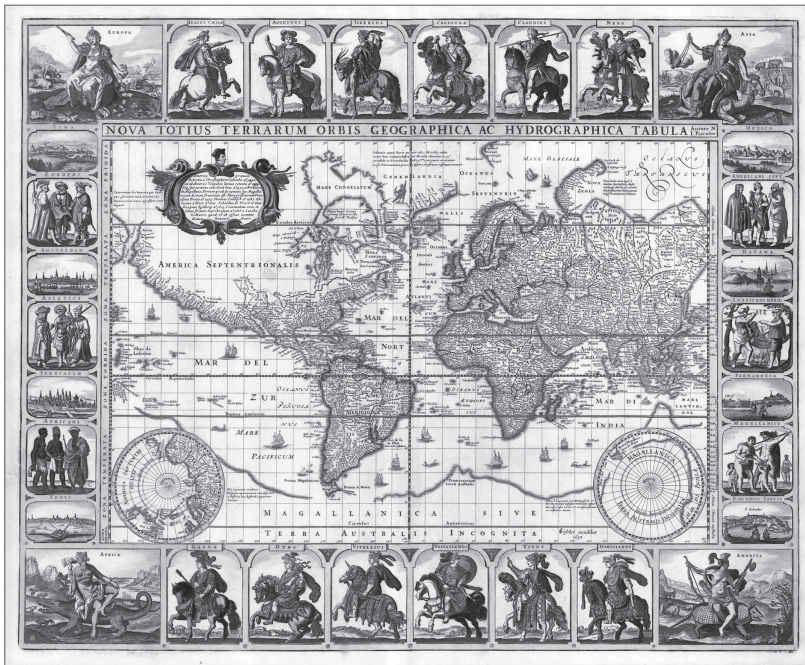
Карта де Бло вписывала Землю в планетарный круг мироздания и круговорот времен года.

Так постепенно оформление полей карты полушарий складывалось в определенную символическую систему, акцентируя те или иные аспекты географической локализации определенной точки земного пространства – с позиции земного наблюдателя или относительно всего мироздания как такового.

Весьма интересно в этом отношении сравнить две карты: *Nova Totius Terrarum Orbis Geographica et Hydrographica Tabula* Питера ван ден Кера 1608 г. (ил. 12) и *Nova Totius Terrarum Orbis Geographica Ac Hydrographica Tabula* Яна Вишера 1639 г. (ил. 13). Обе восходят к одной и той же карте полушарий Виллема Янсона Бло, а их декоративные бордюры весьма сходны по своему композиционному решению. С точки зрения картографии, эти карты вполне идентичны: вторая является лишь слегка уточненной версией первой. А вот с точки зрения их посылки, они отличаются, и весьма сильно.



Ил. 12. Питер ван ден Кер. *Nova Totius Terrarum Orbis Geographica et Hydrographica Tabula*. 1608.



Ил. 13. Никола Виссер. *Nova Totius Terrarum Orbis Geographica et Hydrographica Tabula*. 1652.

Карта ван ден Кера 1608 г. украшена бордюром, где вверху идут семь овальных медальонов с изображениями планет – Луны, Меркурия, Солнца и т. д.; внизу в таких же медальонах представлены Семь чудес света, как бы поставленных в соответствие планетам: Сады Семирамиды, Колосс Родосский, Пирамиды и т. д. Слева в бордюре в прямоугольных рамках даны антропоморфные олицетворения Четырех стихий, а справа – Четырех времен года, причем в верхней части каждого рисунка представлено по три знака Зодиака, приходящихся на этот период: для Весны это Овен, Телец и Близнецы, для Лета – Рак, Лев и Дева и т. д.

Земля здесь «вписана» в круговращение небес и времен года и представлена как арена проявления творческих способностей человека, благодаря которым были созданы Семь чудес. Заметим, что эти Чудеса – не некие реальные объекты, существующие в современной картографу реальности и локализованные где-то на пространствах земли здесь и сейчас, а историческая память о достижениях человеческого гения, своеобразные *exempla*.

У Вишера по углам бордюра «расставлены» олицетворения четырех континентов – Европы, Азии, Америки и Африки. Вверху в арочных рамках изображены императоры Цезарь, Август, Тиберий, Калигула, Клавдий и Нерон, а внизу – Гальба, Отон, Вителлий, Веспасиан, Тит и Домициан. По этой причине карту порой называют *Картой двенадцати Цезарей*. Слева по бордюру чередуются изображения городов – Рима, Амстердама, Иерусалима и Туниса, а также жителей Европы, Азии и Африки, одетых в характерные для каждого региона костюмы; справа же изображены Мехико, Гавана, Панамбуко и Тонос Сантос и жители Северной и Южной Америк и «Магеланики» – еще не открытого и не описанного, но прозреваемого Южного континента.

Тем образом, карта Вишера носит совершенно «земной» характер: она не описывает положение Земли в мироздании и развернута не ввысь, к планетарным сферам, а вглубь – вглубь веков, истории. Изображения императоров напоминают, что человеческая цивилизация, как она видится европейцам, есть наследница Римской империи. При этом обитаемый мир видится если не в качестве *Rex Romana*, то в качестве *Rex Imperia*.

Тем самым декоративные бордюры на картах ван ден Кера 1608 г. и Вишера 1639 г. нагружают изображения Земли весьма разной «дополнительной» семантикой и, в конечном итоге, весьма по-разному представляют зрителю наш мир.

Особый интерес представляет декор карты *Novissima Totius Terrarum Orbis Tabula* (Новейшая Карта Земли) Вишера, изданной в 1679 г. (ил. 14), на котором, среди прочего, представлены 12 знаков Зодиака в весьма необычной последовательности, нуждающейся в истолковании и комментарии. На карте изображены западная и южная гемисферы, сопровождаемые картой мира в полярной развертке: вверху по центру дано Северное полушарие, а внизу – Южное. По сторонам этих полярных проекций расположены аллегории времен года: Весна и Лето – вверху, Осень и Зима – внизу. Вверху, слева направо, даны знаки Зодиака, группами по три: Овен, Близнецы, Телец и Лев, Дева, Рак, а внизу: Стрелец, Весы, Скорпион и Водолей,



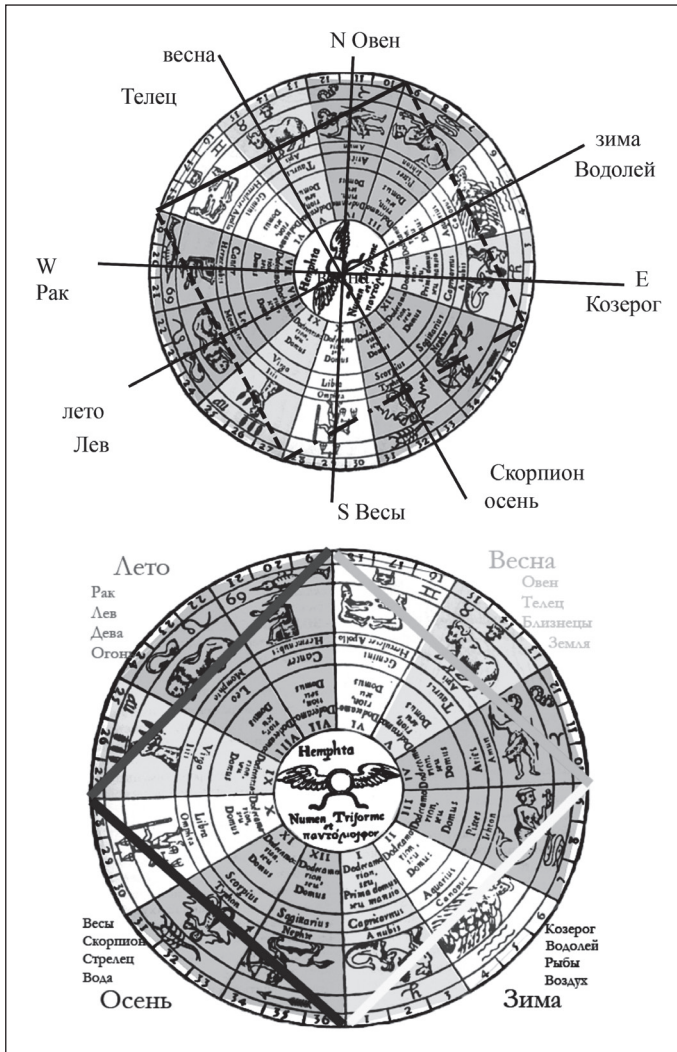
Ил. 14. Никола Вишер. *Novissima Totius Terrarum Orbis Tabula*. Амстердам, 1679.

Козерог, Рыбы. Реальная годовая последовательность зодиакальных знаков нарушена, а доминантами каждой из четырех «зодиакальных композиций» являются Телец, Лев, Скорпион и Водолей, размещенные ближе всего к вертикальной линии композиционной симметрии.

Объяснение такого «сдвинутого» порядка знаков заключается в том, что Телец, Лев, Скорпион и Водолей образуют так называемый «керубический крест», указывающий на максимум характерного проявления каждого из четырех времен года – весны (Телец), лета (Лев), осени (Скорпион) и зимы (Водолей).

Эти знаки акцентируют именно «земной» ход года, его переживание земледельцами – в отличие от знаков «кардинального креста», делящих астрономический год, указывая на точки весеннего и осеннего равноденствий – Овен и Весы, и точки зимнего и летнего солнцестояний – Рак и Козерог (ил. 15). Тем самым де Рем как бы подчеркивает: помня о том, что земля принадлежит небесному астрономическому порядку, он создавал свою карту для тех, кого интересуют, прежде всего, земные дела – это действительно, новейший подход к земной картографии, воистину *Novissima Totius Terrarum Orbis Tabula*.

Обратим внимание на то, что изображения земли на барочных «бордюрных картах» несколько иначе взаимодействуют с эстетическим оформлением, чем это



Ил. 15. Кардинальный и керубический кресты, с пояснениями, наложенные на диаграмму из труда Атанасия Кирхера *Oedipi Aegyptici (Египетский Эдип)*, изданного в 1652 г. в Риме.

происходит на картах XVI в. Сердцевидные и фигурные карты 1530–1590-х гг., деформируя или трансформируя «географическую прорисовку», сводя ее к некой фигуре (сердцу, льву, королеве или Пегасу), тем самым усложняли контексты ее восприятия. Барочные же карты соплагают различные контексты, встраивая объект – изображение земной поверхности – в иерархические ряды: земной ландшафт и круг времен года, земной ландшафт и ход светил на небе, земной ландшафт и зодиакальный круг. Здесь сказывается типологическая разница двух эпох. Но и

в том, и в другом случаях карта вносит в наше восприятие земного ландшафта некие дополнительные, внеположные ландшафту, как он есть, смыслы. Таким образом, географический объект, представленный на двух картах, пусть даже идентичных по географической прорисовке, но имеющих разное декоративное оформление, оказывается не равен самому себе.

Художественное оформление карт XVI–XVII вв. было не просто данью эстетике, стремлением к красивости как таковой, а несло весьма серьезную информационную нагрузку, придавая объекту дополнительные измерения, акцентируя устремления картографа.

ЛИТЕРАТУРА

- БЕРТОН, Т., 2005. *Анатомия меланхолии*. Москва: Прогресс – Традиция.
- СОКОЛОВ, М. Н., 1999. *Мистерия соседства*. Москва: Прогресс – Традиция.
- ALCIATI, 1531. *Viri Clarissimi D. Andreae Alciati Iurisconsultiss. Mediol. Ad D. Chonradum Peutingerum Augustanum, Iurisconsultum Emblematum Liber*. <Augsburg: H. Steiner>.
- ALPERS, S., 1983. The Mapping Impulse in Dutch Art. In: ALPERS, S. *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago: University of Chicago Press, 119–168.
- ALPERS S., 1983a. On the Emblematic Interpretation of Dutch Art. In: ALPERS, S. *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago: University of Chicago Press, 229–233.
- CHAPPLE, A. S., 1993. Robert Burton's Geography of Melancholy. *Studies in English Literature, 1500–1900*. 1, 99–130.
- COSGROVE, D., 1985. Prospect, perspective and evolution of the landscape idea. *Transactions of the Institute of British Geographers, New Series, Vol. 10, No. 1*, 45–62.
- COSGROVE, D., 2005. Apollo's eye: A cultural geography of the Globe. *Hettner Lecture I. June 2005*. Режим доступа: <http://www.sscnet.ucla.edu/geog/downloads/418/45.pdf> [см. 20 12 2013].
- COSGROVE, D., 2007. Images of Renaissance Cosmography, 1450–1650. In: WOODWARD, D., ed. *The History of Cartography*. Vol. III: *Cartography in the European Renaissance*. Part I. Chicago; London: University of Chicago Press, 55–98.
- CRAMPTON, J. W., 2001. Maps as social constructions: power, communication and visualization. *Progress in Human Geography* # 25, part 2, 235–252.
- CUNINGHAM, W., 1559. *The cosmographical glasse, conteinyng the pleasant principles of cosmographie, geographie, hydrographie, or navigation...* Londini, in officina Joan Daij.
- DEE, J., 2010. Preface to Euclid. In: *The Works of John Dee. Modernisation of his mathematical masterpieces*. Newport, 123–198.
- DEE, J. 2010a. Monas Hieroglyphica. In: *The Works of John Dee. Modernisation of his mathematical masterpieces*. Newport, 51–122.
- FIORANI, F., 2005. *The Marvel of Maps: Art, Cartography, and Politics in Renaissance Italy*. New Haven: Yale University Press.
- FLUDD, R., 1617. *Utriusque cosmi metaphysica, physica atque technica historia*.
- FLUDD, R., 1619–1621. *De naturali, supernaturali, praeternaturali et contranaturali microcosmi historia*.
- HARLEY, J. B., 1988. Silence and secrecy: The hidden agenda of cartography in early modern Europe. *Imago Mundi*. Vol. 40, 57–76.

- HARLEY, J. B., 1989. Deconstructing the map. *Cartographica*. Vol. 26, No 2, 1–20.
- HARLEY, J. B., 1989a. Historical geography and the cartographic illusion. *Journal of Historical Geography*, 15, 1, 80–91.
- HARLEY, J. B., 1989b. Maps, knowledge, and power. In: COSGROVE, D., DANIELS, S., eds. *The iconography of Landscape. Essays on the symbolic representation, design and use of past environments*. Cambridge; New York: Cambridge University Press.
- HERVA, V.-P., 2010. Maps and magic in Renaissance Europe. *Journal of Material Culture* # 15, 323–344.
- HOFFMAN, C., 2007. Publishing and the Map Trade in France, 1470–1670. In: WOODWARD, D., ed. *The History of Cartography*. Vol. III: *Cartography in the European Renaissance*. Part I. Chicago; London: University of Chicago Press, 1569–1588.
- KAGAN, R. L., SCHMIDT, B., 2007. Maps and the Early Modern State: Official Cartography. In: WOODWARD, D., ed. *The History of Cartography*. Vol. III: *Cartography in the European Renaissance*. Part I. Chicago; London: University of Chicago Press, 661–679.
- KLOSSOWSKI, S. L., 1997. *The Golden Game. Alchemical Engraving of the Seventeenth Century*. London: Thames and Hudson.
- MAGNANI, G., 1998. Abraham Ortelius and the hermetic meaning of the cordiform projection. *Imago Mundi: The International Journal for the History of Cartography*, 50, 1, 59–83
- MEURER, P., 2008. Europa Regina. 16th century maps of Europe in the form of a queen. *Belgian Journal of Geography*. 3–4: *Formatting Europe – Mapping a Continent*, 355–370.
- PICKLES, J., 2011. Texts, Hermeneutics and Propaganda Map. In: DODGE, M., KITCHIN, R., PERKINS, C., eds. *The Map Reader: Theories of Mapping Practice and Cartographic Representation*. Chichester: Wiley-Blackwell, 400–406.
- PRAZ, M., 1975. *Studies in Seventeenth Century Imagery*. Roma: Ed. di Storia e Letteratura.
- REES, R., 1976. John Constable and the Art of Geography. *Geographical Review*. Vol. 66, No 1, 59–72.
- REES, R., 1980. Historical Links between Cartography and Art. *Geographical Review*. Vol. 70, No. 1, 60–78.
- SCHÖNE, A., 1993. *Emblematic und Drama im Zeitalter des Barock*. München: Beck.
- SHARP, R. L., 1954. Donne's *Good-Morrow* and Cordiform Maps. *Modern Language Notes*, 7, 493–495.
- SNYDER J. P., 2007. Map Projections in the Renaissance. In: WOODWARD, D., ed. *The History of Cartography*. Vol. III: *Cartography in the European Renaissance*. Part 2. Chicago, London: University of Chicago Press, 365–381.
- WALKER, J. M., 1986. The visual paradigm of *The Good-Morrow*: Donne's Cosmographical Glass. *Review of English studies*, 145, 61–65.
- WINTLE, M., 1999. Renaissance maps and the construction of the idea of Europe. *Journal of Historical Geography*, # 25, part 2, 137–165.
- WITHER, G., 1635. *A Collection of Emblemes, Ancient and Moderne*. London: Augustine Mathewes for John Grismond.
- WOODWARD, D., 1985. Reality, Symbolism, Time and Space in Medieval World Maps. *Annals of the Association of American Geographers* 75 (4), 510–521.
- WOODWARD, D., 2007. Cartography and the Renaissance: Continuity and Change. In: WOODWARD, D., ed. *The History of Cartography*. Vol. III: *Cartography in the European Renaissance*. Part I. Chicago; London: University of Chicago Press, 3–24.