

Зато Франческо Гвиччардини, единственный, кого в историографии и политической мысли Италии XVI в. можно поставить пусть не рядом, но где-то неподалеку от Макьявелли, в 1521 г. написал о нем: "Человек, мнения которого необычно отличаются от общепринятых, изобретатель новых и непривычных вещей".

Спустя четыре с половиной века Макьявелли ничуть не утратил этих качеств.

1977

## Ренессанс и утопия

В основу этой главы положена мысль об историческом происхождении социальной утопии из разложения ренессансной культуры. Если на раннюю утопию XVI – начала XVII в. взглянуть со стороны предшествовавшего ей ренессансного стиля мышления, она может быть понята как одно из показательнейших выражений эпохального сдвига в мировосприятии. Тогда утопия предстанет в движении от Возрождения к утопии, а Возрождение – как своего рода критическая масса, сделавшая это движение неизбежным. Ренессансность и утопичность проясняют друг друга. Логическое строение каждого из двух явлений выталкивает и включает в себя иное в качестве соотношенного с ним противовеса и предела. Чем больше Высокое Возрождение, с его героизацией и обожествлением человека, с его напряженной сублимацией наличного бытия принципиально исключало утопичность или трагедийность, тем полней оно было обречено на них, с тем чтобы подготовить их приход ценой собственной гибели. Чем явственней в утопии и трагедии, от Антона Дони до Кампанеллы, от Микеланджело до Тинторетто, отсвечивает закат Возрождения, тем содержательней, оправданней происшедший перелом. Применительно к такому замыслу и предмету рассмотрения понятие "утопия" приобретает совершенно конкретный исторический смысл. Мы не станем касаться ни утопического социализма XVIII–XIX вв., ни утопий или антиутопий XX в. Мы оставим в стороне проблему "утопизма" в целом. Вокруг этой проблемы выросла обильная современная литература<sup>1</sup>. Обычно *утопизм* так или иначе трактуется западными исследователями как постоянный феномен человеческого сознания: в виде вечного антипода или, наоборот, модификации мифа, понятие которого, в свою очередь, прилагается ко всем временам, включая наше собственное. При этом было высказано немало важных и остроумных наблюдений, но они вряд ли помогут нам понять итальянскую и европейскую ситуации XVI–XVII вв.

Например, Л. Мэмфорд называет "утопией" любое мысленное построение, цель которого в том, чтобы выйти за пределы готовой, предлагающей реальности, – чтобы тут же отдохнуть от жизни и забыться (и

тогда это "компенсаторная" утопия, "утопия бегства", "эскапизм"), или же ради изменения действительности (и тогда это "утопия реконструкции", тождественная всякому творческому проектированию). Не менее важная концепция К. Маннгейма заключается, как известно, в том, что "утопия" – сознание, ориентированное на отрицание и преобразование существующего жизненного порядка и свойственное подавляемым и зависимым группам общества. Противоположную форму коллективного сознания, характерную для господствующих групп, непроницаемую для



непринятых фактов и направленную на стабилизацию и защиту нынешнего состояния общества, Маннгейм именует "идеологией"<sup>2</sup>.

Из дальнейшего изложения, надеюсь, будет ясно, почему особую ренессансную мифологизацию реальности, состоящую в примирении (по необходимости "переходном", исторически хрупком и недолговечном), во взаимопронизывании небесного и земного, в постоянно возобновляющемся диалоге идеальной нормы и эмпирии, нельзя отнести ни к "утопии", ни к "идеологии" в маннгеймовском понимании этих слов. Социологический подход вообще здесь недостаточен. "Эскапизм" также непригодное определение, даже если речь идет об аркадийских и фантастико-приключенческих мотивах<sup>3</sup>. Иначе мы модернизаторски примем сочинения Санназаро и Ариосто за некое подобие романтических утешений и арабесок XIX в. Что касается "утопии реконструкции",

то вместе с Ренессансом к ней придется заодно отнести всю историю мировой культуры... Если мы стремимся понять Ренессанс как специфический тип мышления, подобные надъсторические схемы непригодны. Даже в случае, если какая-то из них применима к тому, что называют "ренессансными утопиями", немедленно окажется, что в такой же мере ее легко использовать для истолкования платоновской "Республики" и мифа об Атлантиде, средневековой эсхатологии, кампанелловского "Города Солнца" и т. д.



Лучано Лаурана (?). Идеальный город. Урбино. Герцогский дворец

Классическое (т. е. итальянское) Возрождение не знало социальных утопий в том смысле, который связан с этим словом после Томаса Мора. Когда говорят о "ренессансной утопии" по отношению к единственной стране, где структура ренессансности осуществлялась с должной зрелостью, законченностью и всесторонностью, составив двухвековую эпоху национального развития, — имеют в виду архитектурные изображения ("ведуты") и проекты "идеального города", принадлежавшие Леону Альберти, Уберто Дечембрио, Филарете, Франческо ди Джорджо Мартини, Леонардо да Винчи. Жизнь людей в таком городе очищена от эмпирического беспорядка и случайностей, возвышена в соответствии со своей идеальной, т. е. подлинной природой. Иначе говоря, то были гуманистические проекты в самом точном смысле слова. Их авторы переносили на общество центральную для кватроцентиистского гуманизма идею самоконструи-

рования индивида посредством "studia" и "dottrina". "Идеальный город" – не критическое отражение тогдашнего реального итальянского города, это не мечта и не описание того, чего нет нигде на свете. Когда "идеальный город" XV – начала XVI в. именуют "утопией" и ставят в один ряд с действительными утопиями XVI–XVII вв., то тем самым скрадывают важную историческую цезуру, обозначающую кризис и конец ренессансного типа культуры. Происходит ли это только из-за распространенного употребления термина "утопия" в слишком общем и неопределенном значении? Или причина состоит, примерно, в том же, что до сих пор побуждает анахронистично мыслящих историков видеть в переписке и общении гуманистов литературные условности и ходульную риторику, а не оригинальное самосознание? Вглядываясь в изумительную урбинскую архитектурную ведуту Пьеро делла Франчески, в филаретевские планы и эскизы "Сфорцинды", читая трактат Альберти "О зодчестве", сегодня и впрямь трудно представить себе, чтобы эти рисунки и рассуждения могли быть для их авторов чем-то совсем не "утопическим".

Между тем еще в 1405 г. Леонардо Бруни в "Похвале городу Флоренции" писал о своей родине так, будто идеальный город давно существует. Во Флоренции, утверждал Бруни, "нет ничего неустроенного, ничего неуместного, ничего неразумного, ничего лишнего оснований – все в ней расставлено по местам, не только определенным, но подобающим и должным. В ней раздельны государственные должности, раздельно судопроизводство, раздельны общественные установления". Бруни находил в любимой Флоренции некую гармоничную архитектурно-социальную упорядоченность<sup>4</sup>. Иными словами, Флоренция была для него также Городом вообще и, следовательно, "гражданским" соответствием макрокосму. Его современникам и соотечественникам, в отличие от нас, не могло прийти в голову усматривать в "Похвале Флоренции" всего лишь политическую пропаганду, а тем более какую-то условную картину, противостоящую действительности или помогающую закрыть на нее глаза. "Леонардо Бруни читал своих греков, думая о Флоренции, и смотрел на Флоренцию сквозь страницы политических сочинений Платона и Аристотеля... Совершенный город, типовой как в своих зданиях, так и в общественных институтах, не находился вне мира, на небе или в стране Утопии: он присутствовал, хотя и в недовершенном виде, в некоем (конкретном) городе, ставящемся в пример"<sup>5</sup>.

Нужно вспомнить, в каких тонах гуманисты восхваляли друг друга, как величаво они выглядели в собственных глазах и как они старались вести себя в соответствии с дарованной им Богом "героической" природой. Анализ гуманистического стиля жизни и общения мог бы дать ключ также к пониманию "идеального города". Эти люди, мифологизируя себя, мифологизировали и свое общество. Кватрочентистские гуманисты – будь то республиканцы или цезаристы, блестящий Бруни или скромный Фрулови-зи, или Лоски, Дечембрио, Каллимахи – все они в рассуждениях о рациональном общественном устройстве имели в виду реальную жизнь итальян-

ских городов, желая привести ее в большее соответствие "разумным основаниям" (*ragioni*), и считали, например, Флоренцию или близкой к совершенству, или находящейся на пути к нему, или нуждающейся в исправлении в соответствии с собственной потенциально совершенной природой. Общество следовало культивировать, равняясь на мысленную норму.



*Панорама Флоренции. Вид от церкви Сан Микельто*

Этот подход характерен – с разными оттенками – и для Бруни, и для Леонардо да Винчи, и для Махьявелли.

В концентрической планировке Альберти или в двухъярусном городе Леонардо ключом к социальной организации являлась архитектура. Витрувия объединяли с Цицероном<sup>6</sup>. Архитектура выражала единство эстетического и функционального, социального и природного. Для Альберти, архитектор – главный устроитель человеческой жизни. Компоненты этого искусства "родом – различны, числом – едва ли не бесконечны, свойствами – чудесны и пользы невероятной, так что иногда неясно, какое человеческое состояние, или какая часть общественных дел, или какое сословие в государстве более обязаны архитектору, вернее, изобретателю всяких благ...". Архитектура поэтому вбирает в себя всякое знание, в том числе и политическое, и зодчий должен быть всесторонне сведущим человеком.

С другой стороны, "строительство" толкуется в самом широком смысле как божественное отличие человека. "А как приятны заботы и мысль о строительстве и как глубоко они коренятся в душе человека, явствует, между прочим, и из того, что ты не найдешь никого, кто не стремился бы, имея только он к тому способности, что-нибудь построить". "Склонность к тому, чтобы что-то строить" (*inclinazione di edificare qualche cosa*) универсальна, человек по природе "costruttore", и следовательно, он человек постольку, поскольку в нем есть нечто от архитектора<sup>7</sup>.

"Идеальный город" XV в. был антропоморфен и представлял собой – что крайне важно для его понимания – некую экстериоризацию морально-духовных свойств человеческого существа, как их понимало Возрождение. Этот город – разросшийся гуманистический индивид, обретший достойную среду и условия, продолживший себя, материализовавшийся в урбанистическом социальном организме. Джанноццо Манетти описывал флорентийский кафедральный собор, подробно сравнивая все его части с частями человеческого тела и восхваляя его величие при помощи аргументов и топики, перекликавшихся с тем, что он писал в трактате "О превосходстве и достоинстве человека"<sup>8</sup>.

Во всем этом, разумеется, было много традиционных и даже архетипических мотивов, восходящих и к средневековью, и к античности, вплоть до древнегреческого представления о городе как разумно-божественном промысле Афины, Аполлона или Гермеса, человеческом аналоге Космоса<sup>9</sup>. "Домостроительство" христианского сознания заявило о себе уже в послании Павла коринфянам и неизменно заключало сакрально-духовное значение. В средние века иногда изображали Бога с циркулем в руках, и акт творения тем самым представал как деяние небесного архитектора.

Но в Ренессансе "aedificatio" приобрело – как и все – светский, даже прикладной, непосредственный смысл, сохранив вместе с тем прежний космически-возвышенный духовный масштаб. "Альберти первым принял в расчет удобство (*commoditas*) наряду с благолепием (*venustas*)"<sup>10</sup>. Он заботился не только о декоре, но и о функциональности своего идеального города, разрабатывая удобства водоснабжения, естественной вентиляции и

солнечного обогрева, думая о хорошей гавани, дорогах и мостах и о наилучшем устройстве канализации. Франческо Джорджо уделял особое внимание решению фортификационных задач и предусматривал три конкретных варианта – город равнинный, расположенный на холмах, и, наконец, портовый. Леонардо да Винчи решал проблемы водонапорных сооружений, циркуляции людей и товаров. Ренессансные "строительство" и "архитектура" – это выявление совершенной гражданственности и богоравной гармонии – и одновременно – забота о городском транспорте и об удалении



Флоренция. Сан Миньято

нечистот. Это "архитектура" не в теологическом и сакральном, но и не в чисто эстетическом или прагматическом смысле. Символические представления переводились в инженерный план, превращались в эскизы и чертежи, а градостроительные и социальные, демографические и экономические соображения возвышались до целостного образа идеальной человеческой общины. То, что называют ренессансными "архитектурными утопиями", плохо истолковывается также и этим термином. Филарете готов был построить новый город, Сфорцинду, для Франческо Сфорцы, хотя ему удалось возвести только одно здание миланской больницы. Альберти также пытался учесть идеальные урбанистические принципы в строительной практике, выполняя заказы Гонзага. Мартини предлагал свои услуги герцогу Федерико да Монтефельтро. Леонардо да Винчи обдумывал реконструкцию Милана. Несмотря на то что в целом "идеальный город" Возрож-

дения, конечно, оставался на бумаге, его создатели так или иначе исходили из практических целей, надеясь обновить и облагородить существующие города, внося рациональные идеи и прекрасные формы в повседневную жизнь. И понимание *осуществленных* творений ренессансного зодчества, очевидно, невозможно, если не видеть в этих палатцо и храмах элементов идеального города, строительство которого, таким образом, было реально начато архитекторами Возрождения – Брунеллески, Сангалло, Браманте, Микеланджело<sup>11</sup>.

Итальянское Возрождение не знало социальных утопий, потому что оно само по себе было грандиозной "утопией". Оно понимало преобразование мира как экспансию культуры, а культуру – как активное и целостное самоформирование индивида. Подлинная "утопия" Ренессанса – ренессансный антропологический миф – это модель индивида, а не общества, индивидуальной *virtù*, а не социальных отношений, это образ земного бытия: пронизанной высшим мировым смыслом чувственности, материальности, реальности. Поэтому, кстати, Возрождение выразилось наиболее полно в искусстве, и прежде всего в пластике, изображении и конструкции.

"Идеальный город" не составлял какого-то отдельного и специфического направления сознания, и если уж искать в ренессансном сознании "утопию", то это – любая фреска и картина Пьеро делла Франчески, или Рафаэля, или Беллини, каждый трактат Бруни, Альберти или Фичино, это и ариостовская поэма, и "натуральная магия", и антропология Пико делла Мирандолы, и молодой Микеланджело, и Леонардо да Винчи – целиком! "Идеальный город" – всего лишь один из многочисленных мотивов гуманистического мифа о человеке, и пока этот миф цвел, для утопического мышления не могло быть места.

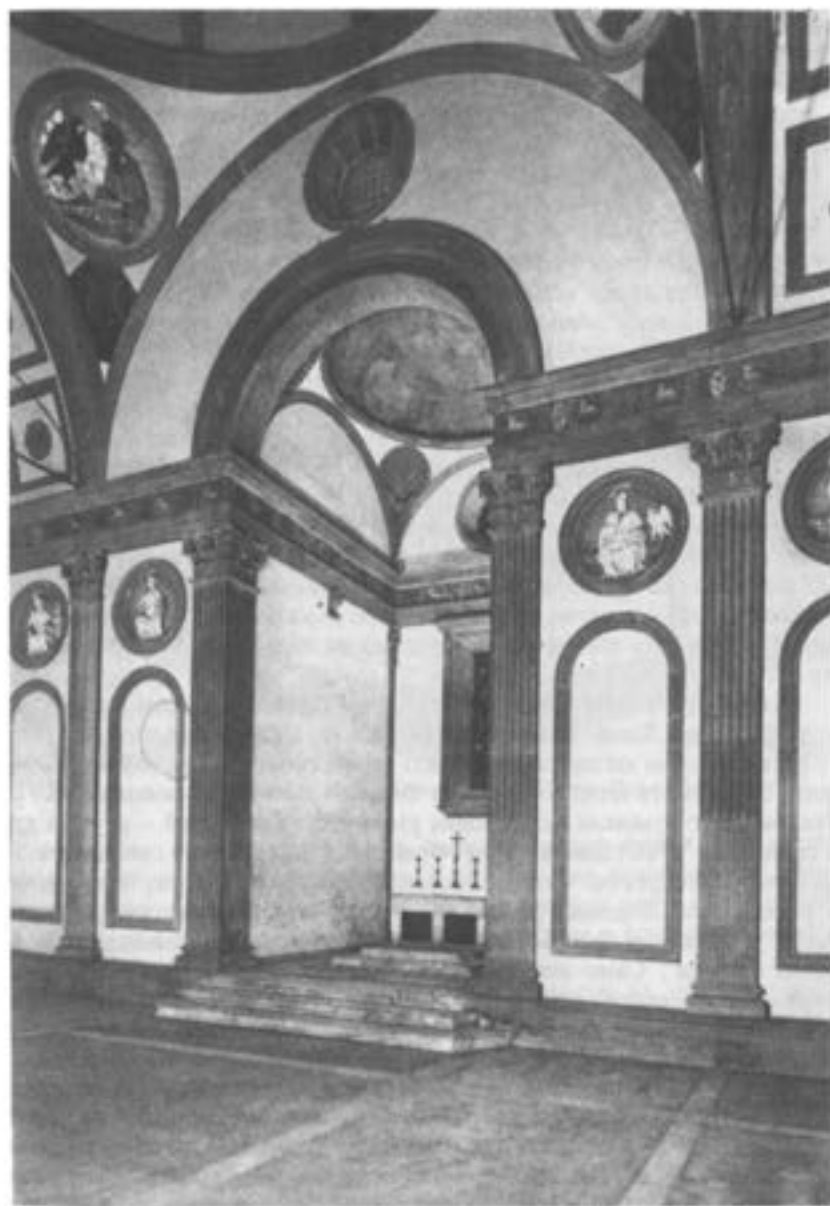
Когда же ход истории обнаружил, что из самодеятельности индивида, из его внутренних возможностей и доблести нельзя построить счастливого существование, тогда – к середине XVI в. – ренессансный миф начал превращаться в утопию, т. е. в нечто ему *противоположное*.

По справедливому замечанию А.Тененти, Ренессанс создал "интеллектуальные предпосылки утопии"<sup>12</sup>. Но не саму утопию. Точно так же, как Ренессанс создал почву для трагедии, но не саму трагедию. Конечно, и утопия, и трагедия XVI–XVII вв. были бы немыслимы без предшествующего гуманистического усилия, без попытки понять мир как нечто гармонически-разумное в своих основах, без новых представлений о времени, истории, возможностях человека. В Ренессансе есть исходное настроение, подрыв которого выльется в трагические или утопические следствия.

Но это произойдет не раньше, чем будет осознано – или, скажем, ощутимо – историческое поражение ренессансной культуры. Поэтому можно назвать утопию продолжением ренессансного мифа в условиях его крушения и самоотрицания. Утопия результат и Ренессанса, и одновременно его гибели; она – порождение и знак *послеренессансной* ситуации.

До второй четверти XVI в. известна единственная утопия, синхронная итальянскому Высокому Возрождению и созданная человеком,





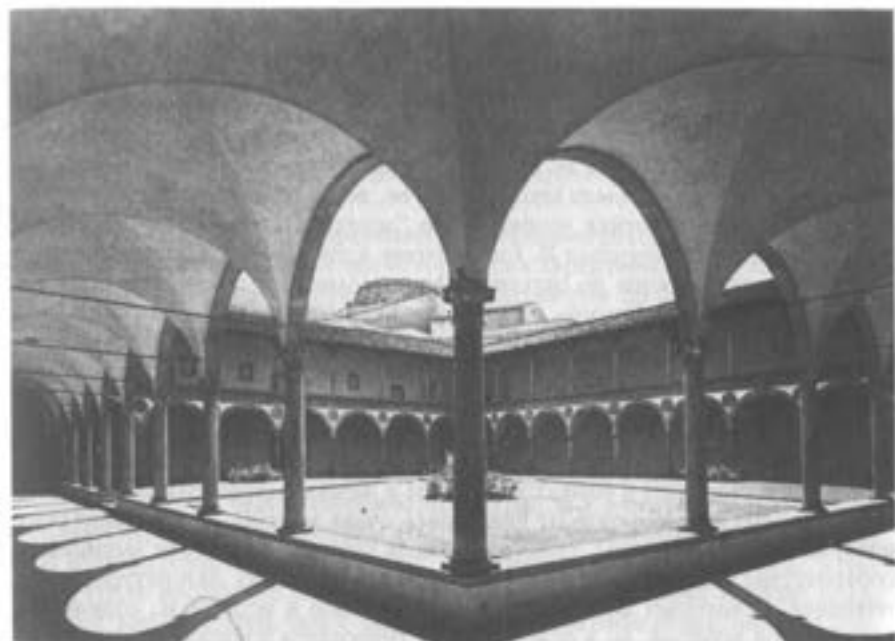
Филиппо Брунеллески. Капелла Пацци в Санто Кроче. Флоренция

проникнутым гуманистической образованностью и идеями. Но жил он отнюдь не в ренессансном окружении и имел дело с действительностью, сильно отличавшейся от той, которую мифологизировали итальянцы. Этот человек был англичанином, и он, следовательно, мог в начале XVI в. наблюдать некоторые исторические конфликты и проблемы, которые в сравнении с Италией тогда отчасти выглядели архаично, но в большей мере были, напротив, первым знамением новоевропейских перемен и разочарований, которые Италии достались позже и при гораздо более провинциальных и ретроградных обстоятельствах. Короче говоря, великая книга Томаса Мора была создана не на ренессансной почве, в стране, которая к тому времени еще не изжила гораздо более классическое, чем в Италии, средневековое, но вместе с тем уже вступала на путь самого быстрого и кризисного разложения средневековья, самых бурных потрясений, самых не идиллических путей, ведущих к буржуазному будущему, минуя развитые и долговременные "раннебуржуазные" (в культуре – ренессансные) формы. Поэтому английское Возрождение началось Мором и расцвело Шекспиром: началось утопией и расцвело трагедией. Мор в той мере, в какой он был гуманистом, сразу оказался перед лицом чужой и враждебной для ренессансного мифа ситуации, с которой итальянские умы столкнулись несколькими десятилетиями позднее. Пространственное удаление автора "Утопия" от эпицентра Возрождения оказалось равносильным удалению от времени. В Море (как и в Шекспире) совместились некоторые идеи и представления, которые в Италии принадлежали к разным фазам развития – и занесенный сюда "героический", мифотворческий гуманизм, и превращение гуманизма в громадный знак вопроса, в горькую проблему, в критический пересмотр и в трагическую муку.

Книга Мора была впервые напечатана на итальянском языке в переводе Ортензио Ландо в 1551 г. Издавший этот перевод Антон Дони тут же откликнулся на английскую утопию своим собственным, во всех отношениях симптоматичным сочинением "Миры". Во второй половине XVI в. в Италии вдруг возникла целая волна утопических раздумий – друг за другом появились "Счастливый город" Франческо Патрици, "Королевское государство" Альбергати, "Остров Нарсида" Маттео да Прато, "Воображаемая республика" Лодовико да Пезаро и тому подобные труды, не всегда бывшие утопиями в полном смысле слова, но прокладывавшие путь для "Города Солнца". Само это поветрие, распространение и популярность утопий – свидетельство заката Возрождения.

В послеренессансной утопии совсем иное соотношение идеального и действительного, чем в ренессансном мифологизированном сознании. Цело не в том, считали ли утописты возможным немедленное и буквальное осуществление своих проектов. Кампанелла, например, считал, но это не делало "Город Солнца" ренессансным. А Пьеро делла Франческа мог рисовать идеальную городскую "ведуту" без практического намерения ее построить, но это не делало "идеальный город" делла Франчески или Альберти утопическим<sup>13</sup>.

Разница, очевидно, в ином: ренессансные "изобретение" и "строительство" стремились выявить, высвободить божественную сердцевину в здешнем и нынешнем мире. Ренессансное мышление понимало совершенную норму как некий задник, просвечивающий из глубины жизненной сцены. Идеальный человек и разумное общество представляли как вечная субстанция истории, уже однажды осуществившаяся в античности – и вновь близкая к осуществлению в наступающем "золотом веке". Античность – вот истинная страна Утопии для кватроченто, а это ведь не "утопия", не



*Филиппо Брунеллески. Монастырский двор в Санта Кроче. Флоренция*

то, чего "нет нигде". Античность была для итальянских интеллигентов чем-то совершенно вещественным и живым, она заполняла их зрение и мысли, они сами себя чувствовали античными или даже превосходящими античность, а значит – живущими в героическом и возвышенном универсуме.

В утопии же центр тяжести был вынесен за пределы реальности – из настоящего в будущее, из Италии в выдуманные страны и лучшие всего на остров посреди океана, наиболее подходящий для экспериментальной изоляции от того, что было известным и сущим в истории. Утопия изображала город, устроенный совершенно иначе, чем какие-либо города прошлого и современности. Она была проектом не имеющего прецедентов в истории рационального исправления реальности и бросала ей вызов<sup>14</sup>.

Поэтому утопия неразлучна с социальной критикой. Мир неразумен (и, значит, противоестествен) в своих нынешних проявлениях. Но возможна ли перестройка? Так или иначе утопия представляла как нечто, зависящее от человеческого ума, воли и ответственности. Тем самым утопическое мышление содержало компоненты трагического конфликта: отвержение предлагаемого бытия в целом, а не отдельных его пороков и недостатков; несовместимость этого бытия с истинной и желанной нормой; необходимость изменения и борьбы; трудность осуществления, подразумеваемая и вытекающая из разрыва между проектом и действительностью.

То умонастроение, которое побуждало конструировать идеальный ренессансный мир, словно бы отчасти совпадало с общим вектором исторического развития, словно бы нетерпеливо прищипоривало это развитие, неизмеримо опережая, но не противореча ему. Теперь эта мысль трудилась вопреки очевидности. Она не вдохновлялась импульсами повседневной реальности и не в силах была вдохновлять ее, вступать с ней в повседневное взаимодействие. Эстетика утопии – это "эстетика трудного" – определение, которое литературовед В. Бинни отнес к творчеству Микеланджело.

Утопия трагична по определению, по самому смыслу своего греческого наименования. Отнюдь не случайно первый век существования утопии совпал с веком великой позднеренессансной и послеренессансной трагедийности в искусстве. Это не значит, что каждый утопист непременно был настроен трагически. Наоборот, он мог быть охвачен пророческой надеждой. Но любая утопия по самой мыслительной природе – готовая завязка трагедии, потому что она плод конфликта, который не может быть примирен и разрешен в рамках наличного и личного существования.

Утопия унаследовала от Ренессанса очень многое – и особенно саму идею изменения, новизны, творчества, цель которого привести эмпирию в соответствие с нормой. Нетрудно обнаружить общность литературных источников, некоторых интеллектуальных приемов и установок, отдельных элементов и мотивов, но в целом утопия Ренессансу враждебна. Эти детализированные планы будущего сильно разнились от широких и вольных ренессансных предчувствий. Разница особенно сказалась в непременном духе регламентации, жесткости, несвободы, замкнутости, в механизме утопического мышления, в отличие от ренессансного органицизма, в том, что утопия заботилась о счастливом государстве, а не о счастливом индивидуе.

Распад ренессансной культурной целостности происходил в различных, часто противоположных, но изоморфных (по отношению к этому своему историческому смыслу) формах, преломившись не только в трагедии или утопии, но и, например, во внешне благополучном болонском академизме братьев Карраччи. Иными словами, кризис Ренессанса мог протекать также в виде плавной эволюции и незаметной трансформации<sup>15</sup>.

Реальность и миф, составлявшие некую неделимую цельность у Рафаэля или Тициана, превратились у Аннибале Карраччи в "отличные друг от друга и обособившиеся углы зрения на изменявшийся мир". "Множест-

венность" поэтики Карраччи, соединение в ней разных "содержаний" – не механический эклектизм, а результат по-своему органичного *послеренессансного* мировосприятия. По словам Ч. Ньюди, "тот великий идеальный мир, который ранее был одновременно конкретной и живой реальностью, становится чудесным вымыслом, переживанием и сном, далеким мифом, достижимым только в воображении". Этот мир теперь воспринимается как чисто культурная ценность; художник любит ее им мечтательно и отстраненно, не принадлежа к нему сам. Аннибале Карраччи «воспевает и призывает миф красоты, стоя при этом на "якоре" на земле, прикрепленный к ее скромной и простой правде; он то добросовестно распознает жизнь и человеческие ценности в их самых скромных и естественных аспектах, то с аристократическим красноречием изобретает и komponует "историю", то воспевает античную гармонию, пускаясь в романтическое "сентиментальное путешествие", которое он совершает, опираясь на классическую традицию, глядя на нее уже "с другого берега", теперь чуждого ей и далекого»<sup>16</sup>.

Ч. Ньюди находит карраччиевский способ перехода от ренессансных к иным эстетическим ценностям исторически характерным и важным и потому уже оправданным и культурно равноправным по сравнению, например, с новаторством Караваджо. М.И. Свидерская, также отказываясь от принятого ранее одностороннего и анахронистичного пренебрежения к Карраччи, упрекает, однако, его искусство в "конформизме", "программном консерватизме" и "приукрашивании действительности", сделавших академизм направлением, наиболее уютным "народившейся абсолютистской государственности"<sup>17</sup>. Тут мне ближе подход Ч. Ньюди.

Конечно, то было ущербное искусство. Но – искусство. Со своими проблемами, своей болью, своим языком. Академисты конца XVI – начала XVII в. свидетельствовали об эпохе, помогая нам теперь ее понять. Очевидно, стиль мышления школы Карраччи исторически был гораздо органичней и значительней, чем у академических эпигонов более поздних времен, никаких мировоззренческих проблем уже не решавших...

У Аннибале Карраччи резко разошлись *жанровая живопись* и *живопись мифологическая*. Первая становилась резко-чувственной, "натюр-мортной", физиологической, отчасти сатирической, а вторая – романтически-искусственной и холодно-красивой. Грубой и вульгарной натурой Карраччи любовался как *животисец*: глаз наслаждался собственной наблюдательностью, душа же при этом осознавала, что реальность ущербна и нелепа. В мифологических и героических композициях брала зато *верх литературности*: душа в них грезилась и подражала, забываясь от реальности, открытой глазу. Жутковатая обыденность неполноценной натуры и лишенная жизненности приподнятость сочинения обуславливали друг друга.

М.И. Свидерская справедливо усматривает объединяющий оба аспекта творчества Карраччи последовательно эстетский мотив в "недоверии к возможностям реального настоящего". В разных вариантах выхода из Ренессанса это недоверие сказалось по-разному. Трагедия бросала на-

стоящему вызов, осознав его несовместимость с идеалом. Но идеал в ней тоже совершенно реален, хотя бы в виде внутренней духовной установки, вступающей в неразрешимый конфликт с внешними обстоятельствами. Очевидно, именно поэтому из всех способов реакции на Ренессанс и на его крушение трагедия наиболее близка к ревнзуемому ею типу мышления, наиболее сама ренессансна: в ней, как и в Ренессансе, все еще существуют две реальности, хотя и пришедшие уже в грозное столкновение. Утопия отказывалась от настоящего по-иному: вступая с ним в противоборство не изнутри него, а строя заново свой мир *вне* отвергаемой реальности. Для утопии в ее *непосредственной* форме трагической *проблемы совмещения* двух реальностей нет, ибо они в ней не встречаются в одном времени, не сталкиваются прямо, а расходятся по параллельным путям. Общество, увиденное путешественником на каком-нибудь далеком острове, – не наше, а экзотическое общество. Разрыв во времени между утопическим проектом и современной действительностью выражен пространственно. Но потенциально – за пределами утопического повествования – сопоставление двух обществ, настоящего и будущего, неизбежно в настоящем. Не случайно утопия всегда дана в форме рассказа о виденном, о том, что есть *сейчас*, хотя и *не здесь*. Вернувшийся из утопии путешественник оказывается в положении героя трагедии, хотя один приплыл из будущего, а другой – из прошлого. Утопия предполагает в своей логической развязке преобразование наличного общества по образу и подобию идеального города, и, следовательно, трагедию.

"Эскапистская" же утопия – это, по-существу, не чистая утопия, а нечто близкое к третьему варианту расставания с Ренессансом, великомерно представленному Карраччи: сознание смиряется с неполнотой реальности, находя в ней скромную правду и достоинство и дополняя ее возвышенными грезами. Грезы, мифы, невозвратное прошлое, так сказать, интегрируются настоящим как ирреальная часть самой реальности. Что же получается? В трагедии герой появляется из прошлого, т. е. с каким-то сложившимися ранее, не подвергавшимися до сих пор сомнению, исполненными жизненной мощи идеалами, и узнает печальную правду о настоящем. Прошлое и настоящее вступают в бой, а будущее неведомо и открыто. В утопии же нет прошлого, а есть только отвергаемое настоящее и социальный проект будущего; без боя им, очевидно, тоже не обойтись, ибо утопическое, как и трагедийное, будущее *не может быть выведено из настоящего*. В трагедии опора будущего – только в прошлом, в воспоминаниях, а в утопии – только в себе самом, в изобретениях.

В искусстве Аннибале Карраччи, напротив, есть *одно лишь настоящее*: "приукрашивание" реальности означает отсутствие и прошлого, и будущего, равно призрачных. Но это делает и настоящее призрачным, что, как хорошо показала М.И. Свидерская, подчеркнуто у Карраччи и чрезмерной – как бы "сюрреалистической" – четкостью жанрового изображения, и холодноватой деланностью историко-мифологических композиций. Вот почему благополучие болонского академизма мнимое и вот в чем объективно он перекликается и с трагическим, и с утопическим мышлением:

у времени "вывихнуты суставы", полнота и единство трех временных измерений, характерные для Возрождения, утрачены.

Поразительным итогом и символом этого распада ренессансного мировосприятия в болонском академизме мне представляется хранящаяся в Лондонской галерее огромная (316,3х190,4 см) картина Доменикино (Доменико Дзампери, ученика Лодовико Карраччи) "Аполлон убивает циклопов" (1631 г.). Почти все пространство картины занято изображением гобелена с мифологической композицией, и этот гобелен в картине слегка отгибается книзу, что особенно подчеркивает декоративную иллюзорность сцены с Аполлоном: фигура воинственного бога, убегающего и сраженного циклопа, величественный утес вдали, поросший романтически наклонившимися деревьями, буйная и просторная природа, весь этот объемный и внушительный мир вдруг загибается, провисает, оказывается плоской вышивкой, за которой – пустота. В нижнем правом углу картины, как бы оттесняя край гобелена, сидит карлик с немолодым и страдальчески-напряженным лицом, в усталой позе, со сложенными накрест на коленях руками, в одежде мясника, а рядом – колода с топором. За карликом видна цепь, и хотя нет уверенности, что он скован, он все-таки кажется скованным, и руки его едва ли не связаны. Перед ним стоит кошка, такая же безобразная и жутковатая, как он сам, и держит в зубах пойманную птицу, и тоже тупо-пристально смотрит на зрителей. На гобелене все в квази-движении, а здесь все замерло, там квази-ширь природы, здесь теснота интерьера, но на деле только карлик и кошка, два жалких и пугающих уродца, выписанных художником внимательно и отстраненно, выглядят реально, хотя это какая-то сюрреалистическая убедительность бреда наяву. Реальность, из которой вынут идеал, и идеал, из которого вынута реальность, странно смыкаются в общем сильном ощущении. Две ипостаси творчества братьев Карраччи у Доменикино сведены вместе на одном холсте. И мы видим невеселый конец ренессансного мифа.

В 1552–1553 гг. в Венеции было напечатано сочинение Антона Франческо Дони "Миры небесные, земные и адские", значение которого для понимания соотношения между Возрождением и генезисом утопии совершенно особое<sup>18</sup>. В шестой книге "Миров" Дони предоставил слово "Мудрецу", члену венецианской "Академии пилигримов", в которую входил и сам автор. "Мудрому академику" приснилось, что он, вместе со своим коллегой, "Безумным академиком", побывал в совершенном городе, где им давали разъяснения Юпитер и Мом. "Мудрец" рассказывает сон "Безумцу", который задает вопросы и комментирует услышанное. Это и есть знаменитая социальная утопия А. Дони, нередко считаемая – что, как мы увидим, лишь отчасти справедливо – ранней предшественницей "Города Солнца" на итальянской почве.

Прежде чем поведать удивительный сон, "Мудрец" предупреждает читателей, что его можно прозывать и иначе... «Итак, если вы называли бы меня безумцем, мое имя не было бы слишком переделано, ибо в итальянском языке то, что буквально звучит как "мудрец", означает обще-

ственного шута» (р. 167). Слово "razzo" имеет здесь, конечно, карнавальное значение, это именно "шут", или "глупец", или "простак". Подобное "безумие" может обернуться глубокомысленным, а "мудрость" – попасть впросак. Дони охотно называл "безумцем" себя самого. Но это вовсе не значит, что "мудрец" и "безумец" попросту перевертыши или что Дони говорит устами только одного из них. В мудрости Мудреца легко при желании разглядеть и глупость, и подлинную мудрость; точно так же Безумец вполне заслуживает и своего имени, и противоположного. Когда Мудрец сообщает, что храм в утопическом городе "в четыре или шесть раз выше купола флорентийского собора", Безумец заявляет: "Нужно, чтобы мы поменялись именами, ибо именно ты говоришь безумные вещи". Возможно, между ними действительно нет жесткого различия или оно зависит от взгляда на вещи. Когда Безумец спрашивает, есть ли в утопическом государстве сумасшедшие, Мудрец отвечает: если убрать поводы сойти с ума, "сумасшедших было бы мало, или мы все сумасшедшие в некотором роде" (р. 180). "Мудрец" и "Безумец" – две маски, которые поочередно надевает Дони, и обе маски выражают то, что он считает истиной... или ложью. Ибо единственное, что у Дони до конца серьезно, – это его смех, его причудливость, его горькое острословие, его нежелание становиться в позу проповедника и ставить точку где бы то ни было, дабы не оказаться в дураках.

Как назвать "новый мир"? Пусть это будет "Мудрый мир" (или "Мир мудрецов", "Mondo de Savi"). Но «если названию этого мира бросить поводья на шею, чтобы оно могло проскакать без узды между Мудрецами и Безумцами, то вы назовете его и меня, – говорит академик, – "Безумным" и "Мудрым" или, если угодно, "Мудрым" и "Безумным". А еще подходит наименование "mondo Hermafrodito"» (р. 167–168).

Поэтому, если Л.С. Чиколини<sup>19</sup> называет соответствующую часть сочинения Дони "Мудрым миром", хотя у Дони, собственно, значится иной заголовок, – то она имеет для этого все основания, поскольку сам Дони разрешил читателям называть свой утопический мир как угодно.

Поражают, пишет американский историк Пауль Грендлер, "самоосмеяние и цинизм, с которыми Дони начинает свою утопию"<sup>20</sup>. Во вступительной речи "академика" рассказывается, как после всемирного потопа астрологи решили помочь людям разумно устроить жизнь. "Итак, мудрецы захотели внести в эти вещи правильность и установить порядок здесь и там. Ха, ха, ха, мне охота посмеяться, потому что случилось-то иначе; ведь сумасшедших было гораздо больше, больше, больше чем мудрецов, и они увидели, что те ведут себя не так, как они. Их гвоздили со всех сторон скверными словами и еще худшими делами, так что заставили вести себя, подобно прочим, и безумствовать, к собственной досаде. Так мудрецы вошли в число сумасшедших против своей воли. И вот, думая создать мир мудрецов и прозываться мудрецом, я сомневаюсь, не стану ли безумцем и не создам ли мир безумцев. Клихусь вам своей верой: если вы, мудрецы, читающие нас, еще не вопли тоже в число безумцев, то мы понаделаем столько безумцев, что и вас превратим в них, к нашему сожалению" (р. 171).



Здесь не место пересказывать и анализировать конкретное содержание утопии Дони. Для целей настоящей работы несравненно важнее повествовательная и психологическая структура, в рамки которой у Дони включена любая деталь его социального проекта. Отметим, что замысел "Мудрого и безумного мира" сводится к устранению всего, что создает различия между людьми и порождает в их жизни какие-либо проблемы, страсти и столкновения. Следовательно, перед нами некое возвращение к статике "золотого века"; но так как "новый мир" не предшествует цивилизации, а наследует ей, его умеренность и простота далеки от первобытной непритязательности и наивности, его мнимая естественность – результат рационального расчета, его почва – не изобилие, а уравнилельный аскетизм, и его результат – не счастливая свобода, а счастливая дисциплина.

Сходство состоит лишь в том, что в обоих случаях это счастье характеризуется негативно: в утопии Дони нет частной собственности, нет богачей и бедняков, нет торговли, нет денег, нет азартных игр, нет мер и весов, нет юристов, нет, по сути, государственной власти, нет религии, нет оружия и войн, нет пьянства и обжорства и т. д. В нем нет полиции (хотя все же у каждого из ста ворот располагаются 10 человек стражи во главе с начальником). В нем нет похорон: трупы зарывают в землю, как "кусок мяса", без лишних церемоний. "Одна или две улицы заселены женщинами, которые принадлежат всем. Поэтому никто никогда не знает, чей он сын". "Если вы получите в свое распоряжение одну, две, три, сто и тысячу женщин, вы никогда не станете колобродить из-за них (*entrare in bizzarria*), любовь пропадает, тем более что человек привыкает к этому закону, к этому безлюбовному распорядку" (р. 175–176; см. также: р. 177–179). "Si perde l'amore" – нет любовных трагедий, потому что нет любви. Нет семейных неурядиц, потому что нет семьи. Нет столкновений, потому что нет свободы.

Если "золотой век" представлял – например, в станце Лоренцо Медичи – некой еще не расчлененной и целостной жизнью, то утопия Дони, как и все утопии такого рода, похожа на четко разграфленную плоскость. Каждая сельская местность выращивает один продукт; на каждой стороне из ста улиц, звездообразно расходящихся из центра огромного города, занимаются одним ремеслом; в каждом из возрастов носят одежду одного цвета: до 10 лет – белого, от 10 до 20 лет – зеленого, от 20 до 30 – лилового, от 30 до 40 – красного, и после 40 – черного. Но во всех возрастах и у всех граждан покррой одежды остается одинаковым... как и все остальное, включая аппетит.

Следовательно, в "новом мире" Дони установлено полное социальное равновесие – за счет отказа от богатства человеческих определений.

Однако в каком отношении к реальному обществу находится этот мир? Считал ли Дони свою утопию осуществимой? И наконец, вполне ли сочувственно и серьезно он пересказал сон "мудрого академика"?

Последний вопрос как нельзя более уместен, потому что утопический сон обсуждают два академика и "один из них называет новый мир Безумным, а другой – Мудрым". В мире богов беседуют небесные аналоги

двух "академиков пилигримов" – Юпитер и Мом, т. е. божественный государь и божественный шут. Оба собеседника, как уже было отмечено, легко меняются местами, тем более что они чаще соглашаются, чем спорят друг с другом. Дони, несомненно, рассчитывает на чувство юмора у читателей. Поскольку в начале и в конце утопии подчеркнуто, что Мудрость и Безумие в ней перепутаны, каждая деталь утопии должна быть рассмотрена сквозь призму этой двойственности.

Когда Безумец радуется, что в "новом мире" никто не оставляет заведаний и что умирающему безразлично, выйдет ли его жена снова замуж или нет, ведь не вернется же он за нею с того света: "Нравится мне эта штука, ох и нравится же!" – Мудрец отвечает: "Всем безумцам нравятся безумные вещи". И дальше именно Безумец разъясняет преимущества отмены права наследования, а Мудрец слушает с сомнением. Тут-то и впору запутаться, кто из них видел во сне "новый мир".

В ответ на рассказ Мудреца о том, как одеваются жители "нового мира", Безумец откликается: "Мне нравится также и это равенство, при котором от рождения до смерти все идет ровно, по одной линии, и жизнь не выходит за пределы строки" (р. 175). Замечание звучит, конечно, иронично. Соглашаясь с Мудрецом, Безумец тем самым всякий раз напоминает об относительном и двусмысленном характере этой мудрости.

Услышав, что новорожденных сразу забирают у матерей, приживших их неизвестно от кого, и отдают в общественные ясли, Безумец возторженно заявляет: "Да будет благословенна страна, в которой люди избавлены от скорби из-за смерти жены, родственников, отцов, матерей и детей и где никогда не нужно плакать" (р. 176). Довольно мрачный юмор! Но зато Безумцу не нравится, что в этой стране никто не влюбляется и не испытывает "пылкого любовного желания".

Вряд ли следует воспринимать решение у Дони семейных, половых или иных проблем, отвлекаясь от эксцентричности, смеховых и сатирико-моралистических традиций XVI в. Доводы Мудреца в пользу совместного обладания женщинами, оказывающимися в противном случае "причиной бесконечных зол", звучат достаточно гротескно. В литературном плане они перекликаются с макьявеллиевской "Мандрагорой", боккаччевским "Вороном" и т. д. Точно так же нелегко понять, с какой степенью серьезности Дони сообщает нам, что в "новом мире" нет телесных недостатков (уродов бросают в "глубокий, глубокий колодец") и больных раком, сифилисом, свищами, нарывами и чахоткой (им дают мышьяк и серу "и вылеживают за час"). Безумец, узнав об этом, восклицает: "Что за бесчестие!" Мудрец же возражает: "Разве это делают с теми, кто красив, хорош, здоров и свеж, кто приносит пользу, а не вред? И разве с остальными это делают не на законных основаниях?" ...Боюсь, что извлекать утопию из причудливого контекста "Миров" и всего гротескно-печального, публицистически-шутовского творчества Дони и рассматривать ее вне этого контекста – значило бы способствовать осуществлению забавной угрозы Дони пополнил число "pazzi" за счет своих читателей.

В заключение разговор Безумца и Мудреца приобретает особенно буффонный характер. Безумец в неожиданной и загадочной реплике вдруг, между прочим, сопоставляет "новый мир" с поэтическими вымыслами. "Этот мир Безумцев или Мудрецов, о котором ты рассказываешь, нужно было бы создать, если бы не знать ничего о том, что эти люди были толсты, как макароны, и если бы не было богинь, богов, нимф, пастухов, фей, праздников сказок, и если бы поэты в недобрый час не наговорили бы больше лжи, чем астрологи" (р. 181). Кстати, спрашивает Безумец, есть ли в этом новом мире поэты? Есть, отвечает Мудрец, но они зарабатывают на пропитание ремеслами, чтобы иметь возможность сочинять стихи. Безумец заявляет, что их следовало бы там "впрячь в телеги" (*"tirar le carretta"* — "тянуть лямку", реплики построены на игре прямого и переносного значений). Тогда и стихи у них получались бы скотскими. Мудрец отвечает: они тянут лямку и в нашей действительности (р. 182)...

Безумец явно сравнивает утопический мир, приснившийся его мудрому собрату, с тем поэтическим миром, номенклатура которого заставляет нас вспомнить об Ариосто. Это позволяет Дони посмеяться одновременно и над ренессансными "сказками" и над обществом собственной утопии, о которой Безумец, подытоживая, несомненно, мысли автора, говорит: "Этот образ жизни мне кажется в некоторых отношениях скотским, в некоторых других — как у полулюдей-полулошадей, и во всех прочих — человеческим" (р. 180). Мудрец его не опровергает...

Утопический мир Дони зеркально, т. е. в перевернутом виде, отражает реальный мир, и всюду, где в реальном мире можно видеть несправедливости, в "новом мире" на их место появляется разумное устройство; но зато всюду, где в жизни мы наблюдаем подвижную пестроту, где приходится иметь дело с противоречивой и страстной человеческой природой, в утопическом зеркале возникает существование, лишённое боли, но заодно и чувствительности, избавленное от всех осложнений, связанных со свободой выбора и личной ответственностью, но заодно — и от самой свободы.

Считает ли Дони все это действительно возможным? Мом замечает: "Я хочу сказать, что есть много людей, которые верят в правдивость этого сна, т. е. в то, что город с такими порядками якобы существует". Юпитер отвечает: "Отчего бы им не поверить, зная, что человек не может вообразить ничего, чего не было бы или не могло бы быть на свете" (р. 180).

Мир утопии возможен... впрочем, Дони утверждает это со своей обычной усмешкой. В конце концов, разве существующие человеческие нравы и порядки менее фантастичны? Прочитав сочинения Дони, "эту житейскую Библию" (*"questa Bibbia delle cose"*), особой разницы не увидишь.

"Новый мир" столь же возможен и столь же мудр и безумен (правда, в противоположных отношениях), как и тот, в котором мы живем. Иное дело, нужен ли он. Этот "гермафродитский" мир, каким его воображает и преподносит Дони, несомненно, привлекателен для автора, поскольку противопоставит делам действительного мира. Но в отличие от ре-

нессансного возвышения, очищения и выявления подлинно-сущей природы человека утопия предстает не как разумная внутренняя мера самой реальности, а как ее критика... и умерщвление. Реальность – ее несообразности, а с ними ее жизненная полнота и человечность – должна быть вывернута наизнанку, чтобы утопия стала возможной. Дони уже не ренессансный человек. Он едкий и трезвый наследник. Он не способен воспринять ариостовских "le Fate, le Feste, le Favole" и смеется над поэтами<sup>21</sup>. Автор "Миров" и "Мраморов" вообще надо всем смеется, в том числе над полускотской упорядоченностью своей, в остальных отношениях прекрасной утопии.

"Новый мир" Дони, в качестве сплава мудрости и безумия, изображен отчасти серьезно и отчасти пародийно. Перед нами сразу утопия и антиутопия. Этим Дони существенно отличался от Кампанеллы, для которого все было всерьез. Конечно, можно сопоставлять, как это не раз делалось, отдельные подробности дониевского города и города Солнца, устанавливая возможное влияние первого на второй, а также заметные расхождения. Но главное расхождение в жанре и интонации. Тут между двумя авторами нет ничего общего: один проповедовал и предлагал практические рецепты страждущему человечеству, другой изображал миры небесные, земные, адские и утопические как нескончаемый балаган... В отличие от иступленно-сурового и конфессионально-страстного Кампанеллы, Дони был предприимчивым и вольнодумным венецианским "полиграфом", наблюдателем нравов и – все-таки! – еще в достаточной степени ренессансным человеком, чтобы не принять утопию безусловно. Все итальянские утопии второй половины XVI в. были созданы в обстановке Контрреформации и католической Реформации – Дони же благодаря тому, что жил в Венеции, еще не пропитался послетридентской атмосферой. Книга Мора, вероятно, произвела на него сильное, но отнюдь не однозначное впечатление. На меже двух эпох, Ренессанса и Контрреформации, он создал собственный проект "нового мира" – и тут же выпустил его.

Это вовсе не значит, что в шутовстве Дони не было своей глубины. Действительно ли он "циничен"? Вряд ли это подходящее слово. В XVI в. сказали бы – с похвалой, – что он "bizzarro", т.е. странный, причудливый. Дони не циник, а скорее скептик. Циник издевается над верой, скептик ее проверяет; циник ничего не ищет, скептик ищет истины; цинизм бывает безнравственным, скептицизм трагичным, но никак не наоборот; циник в лучшем случае способен быть умным, скептик же – мудрым.

Какая разница между смехом Дони и смехом Ариосто! Смех Ариосто напоминал, что "Неистовый Орlando" написан для "забавы" и "удовольствия" ("si tratta di cose piacevoli et delectabili") и что внешнюю канву поэмы не нужно принимать слишком буквально и всерьез. Смех не подрывал, однако, доверяя к сути, к самому духу приключений, волшебства, открытости и свободы, которым переполнен этот выдуманый мир. Разрушая непосредственную форму рыцарско-магического мифа, ариостовский смех, карнавальныи по происхождению, одновременно утверждал мировоззренческую сердцевину мифа. Ариосто и переводил все земное в поэти-

чески-возвышенную плоскость и придавал всему возвышенному и фантастическому смеющуюся человеческую плоть.

Смех Дони, напротив, часто язвителен и мрачен и не призван остраивать затейливые фабульные ходы и вымыслы, потому что Дони и без того не забывался в них. Постоянная умная усмешка предостерегала против попытки отождествить автора с внутренним характером его материала. Гротеск (в бахтинском понимании) у Дони, конечно, заметно сдвигался в сатиру. Оттого его смех не возвышал и не возрождал, не был счастливым.

"Вы знаете, что я в глубине души мертв; но меня еще не похоронили... Плохо, что я мертв, потому что я хотел бы, во-первых, находиться в Венеции и, во-вторых, писать Вам это письмо... Но и приятно быть мертвым, чтобы, во-первых, не быть больше священником и, во-вторых, не иметь больше дела со стихами современных поэтов... Не знаю, что Вы скажете об этом моем мнении, таком же мертвом или живом, как и я..." Это остроумия из письма 1543 г. (*Lettere*, p. 12–15). В другом тогдашнем письме – к Сансовино – Дони пишет, что мучается из-за отсутствия цельности, сочинять ли ему в прежнем духе или заниматься только серьезными делами? «Так я ежедневно и еженощно мечусь между "да" и "нет", между двумя соснами, между виселицей и Святой Невинностью». Он клянется, что "бросит в огонь все плутни, которые сочинит отныне"... и немедленно начинает опять балагурить (*Lettere*, p. 44). Чему тут можно верить? Его стиль слишком обдуманно затейлив, чтобы стать действительно легким и веселым, напряженность заметна в юморе Дони, как и в спиритуализме позднего Микеланджело барочная нервная напряженность, рвущая форму.

За девять лет до создания "Мудрого и Безумного мира" Дони заметил: "В своих писаниях я, кажется, в малой мере мудрец, не будучи и большим безумцем" (*Lettere*, p. 58). Позже, в обращении к читателям, он просил не придирается к опечаткам, к перевернутым буквам, поменявшимся местами слогам, заблудившимся запятым, ведь они не мешают понять смысл и их можно исправить самому. Только "некоторые толстые ученые дамы и негодяи-педанты" способны совать сюда нос. "Разумных людей подобные безделицы не огорчают, как и хорошего поэта – стих, искаленный при печатании; ведь, если уж мы даем себе труд читать несуслазницы, все равно в них не будет ни одного верного слова" (*Lettere*, p. 91–92). Так Дони предупреждает нас о трудностях, с которыми мы встретимся при истолковании его диковинной утопии. Ни к одному слову Дони нельзя относиться серьезно, в том числе и к просьбам не относиться к этому серьезно.

Историческое пространство между смехом Ариосто и смехом Дони заполнено трагизмом Микеланджело. Это структурное пространство, образованное смысловыми полками самой ренессансной культуры и проорванное ее внутренними конфликтами. Это вместе с тем сменяющиеся этапы пути, который прошла итальянская ренессансная культура в первой половине XVI в. от своего максимального подъема и заострения к кризису,

сила которого была прямо пропорциональна предшествовавшей героической сублимации и эйфории.

Фрагмент из "Миров" Дони помогает понять раннюю утопию в ее отношении к Возрождению именно потому, что сочинение Дони необычно. Необычен вовсе не бурлескный тон, напротив – в подобном тоне часто писал и враг Дони, знаменитый Аретино, этот тон к следующему столетию усвоила вся европейская литература, достаточно назвать Кеведа, Гевару, Мошероша, Вейзе, Скаррона и т. д. Пусть Антон Франческо Дони малоизвестен, но кто не помнит, скажем, могильщика из "Гамлета"? Бурлеск не менее характерен для эпохи, чем утопия. Необычность "Мудрого и Безумного мира" в том, что здесь они тесно соединены (единственное приходящее на ум сопоставление – с "Государствами Луны" Сирано де Бержерака, но там нет социальной утопии). Шутовской колпак, надвинутый на утопию, остраивает свойственный ей способ мышления, подчеркивает историческую противоречивость и драматизм. Жанровый сдвиг обнажает проблему.

В том-то и дело, что у Дони потребность в утопии проступает с тем большей силой, чем больше он ее боится. Утопия и антиутопия – и, соответственно, ревизия Ренессанса и ностальгия по Ренессансу – спорят и опровергают друг друга. Не означает ли это, что две духовные установки, две культуры, две эпохи взаимно погашаются в тотальном пересмешничестве? Не носит ли в этом смысле все творчество Дони нулевой, бессодержательный характер? – "потому что безумцы придерживаются только того, что им взбредет в голову, только своих прихотей". Этот неутомимый остролов, передразнивающий "миры небесные, земные и адские", не щадящий того, что ему дорого, старающийся сохранить равновесие в фантастической, дурашливой позе на самой тонкой переходной исторической грани, – что позитивного можно сыскать в нем и в его сочинении?

Антон Дони не просто шут, он – воистину шекспировский шут. Он должен быть поэтому вставлен в широчайшую новоевропейскую перспективу. Речь идет, конечно, не о масштабах дониевского творчества, а о представленном в нем стиле мышления, в котором позволительно усмотреть один из оттенков, одно из ответвлений гораздо более емкого целого. Смех Дони отнюдь не бесплоден, как не был бесплоден скептицизм начала нового времени, от Монтеня до Пьера Бейля. "Странность", столь пришедшаяся по вкусу в послеренессансной ситуации, возможно, вырастала из той же почвы, которая произвела на свет бэконовскую борьбу против "идолов" и декартовское сомнение. Автор "Миров" не выносит ничего законченного, закругленного, готового. Он задирист и недоверчив, он видит жизнь изменчивой и калейдоскопичной, он вертит любое впечатление, любую мысль так и этак, и не торопится остановиться на чем-то, примкнуть к чему-то, принять на веру. Для него, как говорится, "нет ничего святого" – как и для науки! – кроме суверенности пытливого и живого ума. Случайно ли XVII в. открыл и подарил нам одновременно предельную барочную необузданность, субъективность и научную строгость объективации? Шутовство Дони – не только орудие сатиры и отрицания. В нем важны, как и

в неиссякающем словесном фехтовании шекспировских персонажей, игра слов, выворачивание смыслов, семантическое бесстрашие. Во всем этом по-своему проглядывает огромная, специфически новоевропейская духовная ценность. Я говорю о *культуре сомнения*, обязательной для сознательного самопроизводства, в противоположность данной извне мифологической или вещной детерминации.

В итоге, чтобы истолковать утопию полузабытого венецианского писателя, приходится взглянуть на нее издалека, с высоты "Племянника Рамо" и "Критики чистого разума". Или еще отдаленней, с высоты Маркса? Или в конечном счете сквозь призму проблем XX в.? Тогда становится видной наиболее общая связь сменявшихся на пороге нового времени, враждовавших, разнородных умственных тенденций – ренессансной героизации, социальной утопии, высокой трагедии, бурлескной иронии, научного аналитизма. Эта связь – в поисках новой, прорефлектированной, выстраданной, благоприобретенной, построенной, короче, сугубо *культурной* соотношенности и гармонии между индивидом и миром, на смену предустановленному распорядку оставшегося в прошлом традиционалистского общества.

1976

## Парадокс Кампанеллы

Название заимствовано из книги А.Х. Горфункеля, в которой "парадокс Кампанеллы" выявлен резче и рассмотрен серьезней, чем в любом ином исследовании на русском языке<sup>1</sup>.

Дело в том, что тридцать тысяч страниц, написанных Кампанеллой, принадлежат словно бы нескольким разным людям. Даже в "Городе Солнца", в великолепных описаниях разумной социальной организации, на которые падает отсвет ушедшего Возрождения, сквозят настойчивые астрологические черты, неприятно поражающие современный взгляд и заставляющие историков говорить о "непоследовательности" и "компромиссах" Кампанеллы или о том, что он был "сыном своего времени", как будто подобные слова что-либо объясняют. Что касается подавляющего большинства остальных сочинений этого человека, имеющего – подчеркнем – вполне заслуженную репутацию одного из особенно просвещенных и революционных умов XVII в., – то они "приводят в смятение биографов" (с. 53). Самые названия их звучат странно в устах калабрийского мятежника и вольнодумного пленника инквизиции: "Монархия Мессии", "Речи о свободе и счастливом подчинении церковному государству", "Философское обоснование истинной всеобщей религии против антихристианства и мажьевеллизма", "Вспомнят и обратятся к Господу все края земли" и т. д. Их содержание являет противоестественную с первого взгляда смесь дерзко-

обновительных и безнадежно ретроградных суждений. В том и в другом, в идейно-политическом радикализме и в идейно-политическом мракобесии, Кампанелла доходил до крайних выводов благодаря редкой ясности и последовательности интеллекта и не менее редкому проповедническому фанатизму. В тогдашней Европе едва ли можно найти кого-либо, кто был бы левее или правее этого доминиканца.

Факты эти, разумеется, давно обсуждаются в литературе. Но чтобы разгадать Кампанеллу, нужно прежде всего принять всерьез саму загадку и сберечь ее в исследовании. Историки мысли часто стараются сфокусировать расплывающееся, двоящееся изображение. Между тем бывает важнее воссоздать естественную природу этой духовно-исторической раздвоенности, показав ее не мнимый, не внешний, не оптический характер. Если под загадкой помещен ответ, никто больше не станет размышлять о ней, но исторический феномен притягивает тем больше, чем лучше он объяснен. Хороший ответ здесь, собственно, не бывает ответом в том смысле, что он должен усиливать ощущение "загадочности", многомерности, несводимости феномена, делать его открытым, а не замкнутым, превращать ответ в проблему скорее, чем наоборот.

Почти сто лет тому назад первый серьезный биограф Кампанеллы Луиджи Амабиле изобрел "теорию симуляции", согласно которой все ортодоксально-католическое или мистическое в наследии и поведении Кампанеллы было результатом безвыходного положения тюремного узника, вынужденного маскировать свои подлинные убеждения. К сожалению, именно эта теория легла в основу книги А.Э. Штекли<sup>2</sup>, по которой судит о Кампанелле, несомненно, большинство людей, что-либо читавших о нем в нашей стране. Крупный католический исследователь Амабиле уже писал об абсурдности утверждений, будто Кампанелла, "оставаясь скрытым антихристианином, всю свою жизнь симулировал христианские взгляды". Это значило бы "делать его человеком, который всю жизнь прожил вопреки собственным целям и, так сказать, совершенным мертвецом, оставаясь внутренне живым"<sup>3</sup>. Но если даже психологическая "теория симуляции" была бы верна, она не облегчает понимания исторической роли Кампанеллы, якобы непрерывно лгавшего в своих сочинениях, дабы иметь возможность время от времени говорить правду. А.Х. Горфункель показывает, что широко расходившиеся трактаты калабрийского монаха участвовали в битве идей независимо от предполагаемых тайных умыслов автора и что современникам, воспринимавшим происпанские и антиреформационные выступления доминиканца вполне серьезно, не было дела до степени искренности Кампанеллы. Однако Кампанелла был искренен. Взгляды, которые А.Э. Штекли вслед за Амабиле считает возможным объяснять только симуляцией, встречаются в каждом труде Кампанеллы, включая "Апологию Галилея" и "Город Солнца". Кампанелла высказывал их и до инквизиционного процесса, и получив на склоне лет свободу. Перед нами система идей, конечно, менявшихся и уточнявшихся от сочинения к сочинению, но сохранявших некие исходные принципы. Только изучение всего наследия Кампанеллы и всех его идей ("реакционных" и "компромис-



сных" не менее, чем "передовых") может дать ключ к пониманию сквозных построений кампанелловского творчества<sup>4</sup>.

Я думаю, что после работы А.Х. Горфункеля, выстроенной на солидной и надежной источниковедческой основе, "теорию симуляции" можно считать похороненной. Однако она лишь специфический и выразительный случай гораздо более общей методологии, исходящей из четкого различения, так сказать, "плюсов" и "минусов" того, в чем мыслитель "опережал свой век", высказывал "гениальные прозрения" и "догадки", и того, что было в нем "исторически преходящего", "непоследовательного" и свидетельствовавшего о том, что он "не мог выйти за пределы эпохи". Закавыченные выражения не цитаты, а легко приходящие в голову и знакомые каждому из нас штампы, которые бывают выражены изящней, но не становятся от этого лучше.

Сводя значение для нас духовного опыта Кампанеллы к утопическому социализму, мы уподобляемся хитрому Шейлоку, мы получаем свой фунт мяса, но Кампанелла при этом оказывается мертвым.

Коммунистические идеи Кампанеллы сами по себе были антиквированы в XVIII или XIX вв. и ничем для нас уже не актуальны и не поучительны. Нам приходится называть их "наивными" и "примитивными" и этим проговариваться, насколько чужд и непонятен для надменно-ретроспективного взгляда этот человек, который на деле был ничуть не примитивней, чем мы. Что касается идей, ретроградность которых была очевидна уже для некоторых современников, то они тем более способны привлекать к Кампанелле (или отталкивать от него) только специалистов по философии XVII в., пишущих друг для друга. В результате, взятое как сумма того и другого, наследие Кампанеллы может спокойно оставаться в историко-философской кунсткамере.

К счастью, в философии Кампанеллы не удастся отделить семь пар чистых идей от семи пар нечистых, ибо эти метафизические, натуралистические, астрологические, коммунистические, эсхатологические, социально-критические, католическо-апологетические идеи не просто "сочетаются", а питают друг друга и вырастают из одного уמוнастроения. Возможно, наиболее любопытный предмет анализа заключен именно в особой сращенности, в способе взаимного опосредования анахронистичных и обновительных позиций, делающем необходимым для адекватного истолкования "Города Солнца" штудировать "теологию" (и наоборот). Для нас эти идеи несоединимы, так как история их потом резко развела и рассортировала. Но Кампанелла сопрягал их по законам другого типа культуры, другого интеллектуального контекста, к которому опасно прилагать наши критерии.

Читая в "Апологии Галилея": "Если истина scandalна, лучше согласиться, чтоб произошел скандал, чем прекратить поиски истины", хочется пожать руку смелому узнику. Впрочем, это цитата из Григория Великого, римского епископа VI в., известного гонителя светского знания... "Апология" начинается с заявления: "Я дал ответ на два великих актуальных вопроса нашего времени: позволительно ли основывать новую фило-

софию и позволительно ли и надлежит ли умалять авторитет перипатетической секты и языческих философов, введя вместо них в христианских школах новую философию, согласную с учением святых"<sup>5</sup>. Что за путаница! Кампанелла, конечно, следовало бы противопоставить "новую философию" "учению святых", но он упрямо разясняет, что без помощи науки теология не сможет призвать христиан к стенам града божьего<sup>6</sup>. В Библии Бог раскрывается через Слово, в книге природы – через опыт, а Аквинату случалось ошибаться в физических вопросах, ибо "без науки и святой не судит правильно". «Ни святой Мойсей, ни господь Иисус не просвещали нас в физиологии и астрономии, но "Бог предоставил людям судить о мирском", "дабы наш ум познал невидимого Бога через его творение", учили же они нас святой жизни и сверхъестественным догмам, для познания которых природы недостаточно».

Эта знаменитая теория "двух книг" у Кампанеллы весьма двусмысленна. Она обеспечивала суверенитет естествознания и свободу исследования, она была, следовательно, способом ограничить тотальные притязания теологии, но одновременно и в соответствии с той же внутренней логикой теория "двух книг" лишала выводы науки, как мы теперь сказали бы, мировоззренческого значения. Кампанелла писал Галилею: "Эта проблема метафизическая, и я уже широко обсуждал ее: от тебя же мы, напротив, ожидаем решения математических задач". Галилей открыл солнечные пятна; Кампанелла увидел в них божественные знаки, предвещающие скорую гибель мира. Идя своим путем, естествознание создает инструментальное знание, изначально согласованное со знанием сакральным. Теология не должна вмешиваться в исследования природы, ее дело не запрещать их, а истолковывать, включая самые дерзкие открытия экспериментальной науки в богословский контекст. "Всякая секта или религия, которая запрещает своим сторонникам исследование природы, должна быть заподозрена в поддельности, ибо истина не противоречит истине... и книга мудрости бога творения не противоречит книге мудрости бога откровения". Он, Кампанелла, не согласен во многом с Коперником, но применяет в споре "физические" доводы, *ex naturalibus argumenta*; в рамках же "теологического способа рассуждения" ни Коперника, ни Галилея не в чем упрекнуть. Ведь они решают только "математические задачи"; их гипотезы и наблюдения не касаются догматической плоскости. Если не видеть в Библии учебник астрономии и не воспринимать соответствующие места буквально, то возможны различные "физические" конструкции мира, отвечающие трансцендентному содержанию Слова.

Кампанелла защищал Галилея, но тот не случайно не пришел в восторг от подобной защиты. В трактате поражает соединение позитивной научной мысли и ее сугубо конфессионального обоснования. Догматический авторитет Аристотеля отклонялся не только потому, что в науке опыт неоспоримей авторитетов, но также ввиду еретичности многих положений Аристотеля. "Настойчивость в исследовании не делает человека еретиком", но на перипатетиков и аверроистов эта вызывающая максима,

стало быть, не распространяется. Те, кто запрещает наблюдать изменения неба, хотят, чтобы "день господен застал нас врасплох, яко тать в ночи". Так (не в первый раз в истории философии) мистика заступает за рационализм. Кампанелла ополчается против "каждого, кто предписывает философствующим законы и границы по собственному произволу, как если бы они были установлены Святым Писанием, заявляя, что недопустимо иметь мнения, отличающиеся от его собственных, и сводя Писание к единственному толкованию, подчиненному мнению этого или какого-либо



Андреа Мантенья. Битва морских чудовищ. Рим

иного философа". Прекрасно сказано! Кампанелла весь в этих словах. Или все же не весь? Он исходит из принципиального плюрализма возможных толкований Библии. Значит? "Позволительны все мнения и толкования, которые не противоречат прямо или косвенно другим текстам Писания". Такова оговорка к теории "двух книг". И это не уловка. Скорее это похоже на тупик. Кампанелла защищал физику от Библии при помощи Библии, стремясь к очень широкому пониманию их соответствия. Мысль о том, что исследование не обязано оглядываться на библейские тексты, он доказывал – воистину "сын своего времени"! – ссылками на соответствующие тексты. Это – *вольномыслие внутри системы*, плохо отвечавшее искреннему желанию Кампанеллы быть ортодоксальным католиком, но продиктованное этим желанием.

Нетрудно посчитать теологический универсализм, так сказать, "оболочкой", чем-то таким, что только сковывало Кампанеллу и ослабляло остроту его радикализма. Самое интересное, что все наоборот! Без добровольных католических вериг Кампанелла не нашел бы в себе силы ни защищать Галилея, ни – особенно – верить в скорую переделку человеческого общества и добиваться ее. Логика доктрины требовала отринуть многое, включая эпикуреизм, "макьявеллизм", пантеизм, протестантизм, аверроизм, коперниканство и идею бесконечности Вселенной. Лишь борьба против всех этих передовых концепций эпохи давала теоретическую почву для бунтарских устремлений Кампанеллы, и без его ретроградности была бы невозможна удивительная революционная утопия. Таков парадокс Кампанеллы.

"Стал ли Кампанелла (как полагает Американо, после 1606 г.) или был он всегда (как считает Дж. Ди Наполи) философом Контрреформации?" (с. 79). А.Х. Горфункель отвечает полным и безоговорочным "нет". Отнюдь не ставя под сомнение искренность заявлений Кампанеллы о преданности католицизму, указывает на "несовместимость позиции Кампанеллы с официальной линией католической церкви" (с. 86).

Конечно, Кампанелла – более или менее инакомыслящий ("левый", как мы теперь сказали бы) католик. Но – католик, и притом, после "обращения" 1604–1606 гг., очень глубокий и воинственный. "Я решил обосновать новую метафизику, после того как, отойдя от Бога, в результате перенесенных мучений был возвращен на путь спасения и познания божественных вещей" (с. 77).

В 1629 г. исполненные миссионерского жара сочинения принесли наконец Кампанелле не только свободу, но и полную реабилитацию. Его книги были изъяты из "Индекса", некоторые из них получили официальную поддержку Рима и Сорбонны, сам он был удостоен степени магистра римско-католического богословия.

Что же означал этот важнейший поворот? Л. Фирпо пишет, что после полного провала заговора и мучительного процесса монах из Стило, очутившийся в строжайшей изоляции в страшной "яме" Кастиль Сант-Эльмо, должен был пережить "глубочайший кризис" и проделать "изнурительный анализ" причин практической несостоятельности его реформистского действия. В итоге он пришел к пророческой убежденности в своей "конструктивной миссии в лоне римской церкви" и к объяснению юношеских неудач неправильно понятым призванием<sup>7</sup>. Предсказание "великого изменения" было верным. Но предрасположение звезд и божье провидение действуют посредством людей, люди же были не готовы. Идеальная организация, способная сплотить людей и осуществить *mutatio magis*, – католическая церковь. Нужно вернуться к ней. По выражению А. Корсано, Кампанелла стремился установить внутреннюю связь "между реформаторскими требованиями и институциональной реальностью"<sup>8</sup>. Во всех этих соображениях, по-моему, много правды.

В неаполитанских подземельях Кампанелла хорошенько усвоил некоторые вещи, которые полезно знать философу, желающему действо-

вать. Например: "Если ты находишься в тюрьме, то вынужден в ней находиться" (с. 30). А также, что "вооруженная религия непобедима"<sup>9</sup>. Он не смирился, но неизбежно должен был, как человек политического действия, поставить заново свое мировоззрение. Только созерцатель может позволить себе не менять взглядов, потерпев поражение и сидя в тюрьме. Я, конечно, имею в виду не только личную эпопею Кампанеллы – она лишь катализировала его раздумья над итальянской и европейской ситуацией торжествующей католической (и протестантской) реакции.



Антонио Поллайоло. Битва обнаженных. Париж

Достаточно почитать весьма деловые аргументы Кампанеллы в пользу римской теократии как единственной практической альтернативы социально-политического упадка Италии или аналогичные доводы в пользу испанского владычества как "наименьшего зла"<sup>10</sup>.

Рациональный момент "теории обращения" состоит в том, что в ранний период у Кампанеллы преобладали не католические идеи. И после 1606 г. он не стал тривиальным католиком, но пытался включить социально-утопические проекты, элементы телезванства и борьбу за интеллектуальную свободу в рамки католицизма, согласовав все это с теологией и догматикой. Это задача бесконечно и трагически противоречивая, чего не склонны замечать Р. Америя и другие католические исследователи. Poleмика с ними не должна, однако, подталкивать к преуменьшению значимости факта "обращения" и масштабов простиравшей отсюда трагедии мысли.

Возможно, не следует формулировать проблему так: *или* Кампанелла стал после "обращения" консерватором, *или* остался мятежником; *или* был деятелем Контрреформации, *или* ее жертвой; *или* богословом, *или* натурфилософом и т. д. А если и то и другое? Если бесспорное, по-моему, "поправление" Кампанеллы после первого варианта "Города Солнца", полное принятие им догматической и иерархической системы католицизма, возврат к средневековью ничуть не были отказом от критического и социального радикализма молодых лет, но, напротив, единственно возможной формой сохранения этого радикализма? Кампанелла был ретроградным революционером, или, если угодно, революционным ретроградом. Не вижу толка в том, чтобы доискиваться, чего в нем было больше. Важна сама интеллектуальная ситуация начала XVII в., побудившая Кампанеллу соединять в конечном счете несоединимое, существенны причины и логика такого соединения.

Религия, пройдя секуляризацию в Ренессансе (и в особом смысле – в протестантизме), оставалась еще, так сказать, естественноисторическим состоянием умов, и среди современников Кампанеллы было в лучшем случае четыре-пять человек во всем мире, которые почти вышли из этого состояния. Во всяком случае, о доминиканском пророке, человеке, насквозь конфессиональном по складу ума, странно слышать, что он делал уступки религии.

Да он жил в ней и связывал ее очищение и торжество с христианско-коммунистической всемирной теократией! Духовная жизнь той эпохи обладала *собственной структурой*, которая воссоздается адекватно лишь в адекватных, т. е. в собственных, категориях, соотносенных друг с другом, а затем уже, если угодно, с нами. Можно, конечно, визионера Кампанеллу называть недоразвитым материалистом и наивным социалистом, видеть в учении калабрийца наше детство, а не его зрелость. Но «во всех отношениях предпочтительней толковать фигуры этих людей с точки зрения общих интересов и забот их собственной эпохи, чем видеть в них чуждаковатых "предшественников будущего"»<sup>11</sup>.

Писать историю вне ретроспекции, без молчаливого диалога с нею, отвлекаясь от современных интересов и понятий, невозможно да и незачем – это тривиальная истина. В старину историю ценили за то, что она "поучительна". Так оно есть и будет. Но чтобы быть поучительной, история не должна превращаться в повод для поучения, в притчу, в хоровод ряженных, за масками которых скрываются наши собственные лица. Диалог с нею не должен подменяться монологом историка. Подобно тому как общение с другими людьми для нас полезно, если мы умеем забывать о себе, терпеливо вникать и видеть манеру думать и чувствовать, непохожую на нашу, и только через это различие лучше осознаем собственную душу, – так чужая эпоха именно тем, что она чужая и непохожая, помогает понять нашу. Современность обретает конкретность и определенность через иную конкретность прошедших времен. Люди, говоря словами Франса, "рождались, страдали и умирали", а также сочиняли философские трактаты и сидели из-за них в тюрьме не для того, чтобы быть "предтечами" и

дать нам материал для аналогий. Хороший историк стремится позволить им жить собственной жизнью на страницах своего сочинения. В том, как он это делает, выражается, однако, его способ мышления, и подлинная, неизбежная и благая ретроспекция возникает в наложении и столкновении отзвучавшего и живого голосов, в их сходстве через различие.

Кампанелла в известном смысле был прав, когда писал: "У церкви нет большего защитника, чем я". Однако такая организация, как католическая церковь, имеющая за плечами долгую эволюцию, догматическая и иерархическая, массовая и харизматическая, не любит непрощенных защитников, принимающих всерьез провозглашаемые ею принципы и пытающихся привести ее в соответствие с ними. Инквизиция держала Кампанеллу полжизни в заточении именно за его католицизм, слишком независимый.

Конечно, Кампанелла, хотя борьба против реформационных и еретических идей составляла один из центральных пунктов его деятельности, не мог быть философом Контрреформации в плоском смысле поддержки католической реакции. Кампанелла желал обновить католицизм в ответ и на Реформацию, и на охранительную и инквизиционную реакцию после Тридентского собора. Он был на крайнем левом крыле контрреформационного течения. Если понятие "левая Контрреформация" звучит странно (хотя никого не смущает амплитуда позиций внутри Реформации от Мюнцера до Меланхтона), то можно воспользоваться уже распространившимся в современной историографии термином "католическая Реформация".

Ибо речь идет не об официальных и репрессивных, проникнутых негативным пафосом консервации институтах и действиях "воинствующей" церкви. Наряду с ними существовали весьма разнородные стремления к очищению католицизма, которые в своих наиболее радикальных проявлениях — начиная с Савонаролы — окрашивались в утопические и плебейские тона. То была реакция в широком смысле слова на идеи, институты и формы жизни, выдвинутые не только Реформацией, но и Ренессансом, и вместе с тем реакция на крушение ренессансного мышления и гуманистического мифа, на мрачные и разочаровывающие стороны протестантизма, и, наконец, реакция на реакцию римской курии. То были, в частности, надежды ответить на трагический вызов истории и спасти многие ренессансные ценности, вернувшись к углубленному католицизму. Если мы не учтем, насколько сложна была откатная волна католицизма в Италии (и Европе) XVI—XVII вв., и будем расценивать каждое усиление пиетизма как уступку католической реакции в узком смысле слова, мы рискуем ничего не понять в Мерсенне и Паскале, Торквато Тассо и Палестрине, Эль Греко и Джоне Доне.

Однако и такой подход недостаточно широк, размежевание в духовной жизни эпохи шло не только по конфессиональной линии. Уже процитированный мною В. Боусма убедительно показал, что секуляризация в XVII в. состояла не в упадке благочестия (она могла отлично уживаться с

религиозным настроением). Секуляризация заключалась "в принципе автономии различных сфер человеческих интересов, будь то политика, экономика или культура. Для современников суть дела была в следующем: либо позволительно заниматься разнообразными делами мира сего в соответствии с основаниями, выведенными лишь из конечных человеческих целей, которым эта деятельность служит, либо, напротив, она должна быть подчинена и служить высшим духовным целям... Таким образом, секуляризация угрожала традиционному представлению об обществе как структурном единстве под властью единоличного главы и как функциональном единстве, в котором вся деятельность должна быть подчинена высшим целям". Соответственно наиболее общий субстрат реакции был заключен в восстановлении "систематического мышления", "настаивавшего на связи всех сторон человеческого опыта со средоточием универсальной и, следовательно, абстрактной истины. Таким образом, этот подход обновлял не только ощущение приоритета вечных ценностей, но и, что самое главное, уверенность в их общей применимости к мирским делам..."<sup>12</sup>.

Философской основой такой реакции, которая, по верному замечанию В. Боусмы, была и католической, и "протестантской Контрреформацией", служило возвращение к богатейшей средневековой схоластической традиции – нередко в сложных комбинациях с новейшими мыслительными достижениями, которые уже не могли быть попросту устранены. Ни один из двух указанных типов интеллектуальной ориентации не встречался в чистом виде. Тем не менее нетрудно назвать некоторые известные имена нового направления мысли (Декарт, Галилей, Бэкон, Гассенди), а также характерные течения вроде "макьявеллизма" и "эпикуреизма", ненавистные для Контрреформации. Все они ненавистны также для Кампанеллы или не поняты им.

Только в широчайшей панораме эпохи, где свет и тени смешаны по-барочному причудливо и драматически и где "контрреформационный", мистический дух универсализма часто принимал отнюдь не официальную и не ортодоксальную окраску, может найти себе место и объяснение странный монах из Стилю, создавший обновленную метафизическую систему католического синтеза Вселенной и Человека во имя грядущего всемирного братства.

4–5 июня 1601 г. Кампанелла с помощью тюремщиков опытным путем проверил теорию свободы воли. "В течение сорока часов я был вздернут на дыбу с вывернутыми руками, и веревки рассекали мне тело до костей, и острый кол пожирал, и сверлил, и раздирал мне зад и пил мою кровь, чтобы вынудить меня произнести перед судьями одно только слово, а я не пожелал его сказать, доказав, что моя воля свободна" (с. 29). Читать это страшно.

Это известный героизм, это очевидная мука, но под покровом понятного и – риску почти кощунственно сказать – внешнего трагизма лишь начинается истинная трагедия. Кампанелла был в гуще новаций века, он опьянен его открытиями, он переписывался из тюрьмы с десятками



людей, ценивших его сочинения, которые расходились по всей Европе. Но он был удивительно одинок — не в тюремных стенах, а в переписке с друзьями и покровителями. В сущности, он чужой всем современникам и всем идейным движениям века, в том числе и тем, которые отстаивал. Он воевал с перипатетиками, "макьявеллистами", еретиками, его имели основания ненавидеть в Венеции и Нидерландах, в Германии и даже в родной Калабрии (после того, как он подал советы об увеличении там налогов). Сильные мира сего дорожили его астрологическими познаниями, но не слушали его проповедей, а о простонародье он написал горький сонет: "Огромный пестрый зверь, простой народ... коль научит его иной, так им же и убит".

Что касается европейской интеллигентской элиты, то для нее Кампанелла оставался фанатичным мужиком. И он — великий католик на свой лад — стал самым великим мучеником католической Контрреформации. Не Галилей, не Монтень, не Декарт, не люди, с наибольшей чистотой выразившие новизну эпохи, а он, фра Томмазо.

"Город Солнца" сохранился, потому что коммунистическую идею Кампанелле удалось выразить резче, чем другим. Все остальное вскоре кануло в забвение, но ведь он дорожил этими десятками трактатов никак не меньше, чем "Городом Солнца", вовсе не считал их "остальным". Весь неизмеримый труд был впустую, ибо Кампанелла находился в тюрьме у себя, а не только у инквизиции. Ни в одной области он не сказал по-настоящему нового слова. Он был "непоследовательным" телезианцем, "непоследовательным" сенсуалистом, он не смог переварить коперниканство и пр. Тем не менее Кампанелла подлинно велик, и без него история XVII в. не полна. Почему? Кампанелла писал: "Я не смею вслед за Патрици полагать бесконечными пространство и тела". А.Х. Горфункель поясняет это "не смею": тогда рухнула бы натурфилософия Кампанеллы. Но, следовательно, рухнул бы и его католицизм. Его социальная утопия. Его вера в объединение мира. Все связано — и рухнуло бы, достаточно сдвинуть с места хоть одну посылку. Основа этой связи — *желание непосредственного и немедленного тотально-преобразующего социального действия*. Здесь и сейчас.

"Написано: Вспомнят и обратятся к господу все края земли. Следовательно, на земле"<sup>13</sup>.

В этом пронзительном "на земле" — главное. В этом судьба Кампанеллы среди лучших умов и идей эпохи. Представьте себе Гамлета, не ведающего сомнений, питомца Виттенберга, следующего наставлениям покойного отца и призывающего на помощь Фортинбраса. Иными словами, представьте себе человека, который желает действовать в совершенно изменившейся ситуации, когда новый способ действовать еще не найден, а прежний непригоден, и действовать можно, лишь опираясь на старую (католическую) систему мышления и старую (католическую) организацию. Представьте себе создателя утопии Города Солнца, для которого было превышше сил видеть в ней утопию, и он обращается к другому человеку со словами: "Город Солнца, который я изобразил, а тебе надлежит воздвиг-

нуть, да воссияет вечным и немеркнущим светом" (с. 222). Кто этот другой человек? На сей раз кардинал Ришелье... Раньше Кампанелла обращался к испанскому королю. Он, между прочим, сетовал, что испанцев недостаточно для покорения мира, ибо их женщины по своей религиозности или из-за климата бесплодны, и советовал испанцам оплодотворять женщин других наций, "испанизируя" человечество. Хорошо бы также продавать в Неаполитанском королевстве замену смертной казни ссылкой в колонии по определенной таксе, исключая еретиков и мятежников: пожалуй, судья будут умышленно выносить смертные приговоры, но правосудием все равно всегда торгуют, так пусть выручка попадает не в карман судей, а в испанскую казну<sup>14</sup>.

Это предлагал обличитель "макьявеллистов", которых он определял как тех, "в ком живет коварство, основанное на себялюбии и неверии в религию". Коварство дурно, если им пользуются в персоналистских и частных целях. Но оно естественно, если при этом думают о человечестве. Кампанелла думал о человечестве и отвергал ренессансное "себялюбие".

Он сберег ренессансный пафос мифа о человеке, но возвышал не личность, а общину и видел смысл существования не в культуре, а в социальности, пронизанной высшими христианскими целями. Он сберег ренессансную страсть к новизне, но отринул светскость и античность. Он превратил антидогматизм в оружие утверждения абсолюта.

Невозможно представить себе массовое движение под лозунгами Ренессанса. Ренессансные завоевания годились только для индивида, но индивид оказался бессильным в катаклизмах нового времени, социальное развитие, адекватное взлетам духа, было заблокировано, поставив под сомнение прежнюю идеологию. Ренессанс — саморазрушительный миф, его открытость в будущее была залогом демифологизации. Только божественность Бога не боится исторической критики. Бог вне истории, поэтому до нового времени всякое крушение мифа — только смена богов. Но провозглашенная Возрождением божественность человека с неизбежностью должна была развеяться перед лицом этой критики, трагической или прозавческой. Тогда телеологическая поэзия мысли была постепенно изгнана из своего последнего ренессансного прибежища. В этой-то социальной и мыслительной западноевропейской ситуации явился Кампанелла и не мог не оказаться совершенно одиноким со своей комбинацией контрреформационных идей, утопического социализма и "новой философии". Кампанелла искал выход в возврате к средневековой соборности и одно это резко отделило его от всех, кто исповедовал монтеновский скептицизм и видел, подобно Гамлету, что живет в эпоху вопросов, но не ответов. Для таких людей он был слишком фанатичен, а его слишком практические интриги и всемирные проекты несъедобны и химеричны. С другой стороны, в пору утверждения национальных государств и экономических стимулов действия он был слишком большим идеалистом, попросту глушцом, который, адресуясь к Ришелье, совершенно не умел оценить ход событий и не видел того,

что было ясно самому провинциальному французскому чиновнику, не говоря уже о светлом уме кардинала.

Какая слепота, какая глупость! Какая нелепая фигура этот старый астролог, предсказывавший новорожденному Людовику XIV роль основателя Города Солнца, среди столь практичных и трезвых французов! Он не желал ничего понимать, потому что, поняв хоть что-то, был бы вынужден отказаться от переделки мира и от себя. Погибло бы все, что он возводил целую жизнь.

Но разве политика – это только "искусство возможного"? "Я немало видел в тюрьме заключенных, за долгое время свыкшихся со своей неволей и уже не желавших выходить на свободу, столь низкими и рабскими были их души: *они уже не представляли, что могут жить иначе*" (с. 30; курсив мой. – Л.Б.). Кампанелла это себе представлял, потому-то он не был наивен. В масштабе нескольких столетий проникательность Ришелье и "глупость" Кампанеллы довольно относительно, через два века абсолютизм, который строил Ришелье, упадет, а на его развалинах опять вырастет кампанелловская проблематика, и фантазер переживет политику.

Альберт Эйнштейн подтвердил, что *конструирование* действительности является наиболее *исторической* привилегией человека. В статье о современнике Кампанеллы Кеплере он писал: "Представляется, что человеческий разум должен свободно строить формы, прежде чем подтвердилось бы их действительное существование... из голой эмпирии не может расцветать познание. Такой расцвет возможен только из сравнения придумываемого и наблюдаемого"<sup>15</sup>. Так в физике. Тем более история, т.е. самоформирование людей, невозможна без утопий, столкновение которых с "наблюдаемым", с обстоятельствами дает в итоге нечто третье – не то, что предполагали утописты, но и не то, что они застали в мире, – дает движение истории через диалектику субъекта и обстоятельств. Реальная жизнь всегда отстает от идей, являя тем лучшее доказательство своей первичности.

Перед Кампанеллой была глыба истории, которая смещалась не в ту сторону, где находились его идеалы. Действовать можно по-разному, приспособляться к наличному историческому существованию или создавая свою реальность. Действовать – значит упрощать. "Глупость" – условие действия в том смысле, что избыток трезвой проникательности, учет всех возможных преград и последствий, взвешивание наилучших путей и рефлексия, вскрывающая, что не всякие изменения что-то меняют и что история норовит вернуться на круги своя, – все это, пожалуй, очень неглупо, но мешает действовать. Я, конечно, лишь пересказываю сейчас топорной прозой знаменитый гамлетовский монолог о трагической антиномии мысли и действия. Жертвами этой антиномии становятся по-разному. Кампанелла избрал свой способ – наверно, не худший, чем остальные.

Галилей не отвечал на послания Кампанеллы, ибо что он мог ответить корреспонденту, который, с жадностью и восторгом прочитав "Звезд-

ный вестник", убедивший его в множественности миров, сообщал Галилею, что все планеты "должны быть населены, как и наша Земля". Кампанеллу волновало, каковы астрономические представления и формы социальной жизни обитателей иных планет: "Блаженны ли они или в состоянии, подобном нашему?" Что должен был отвечать тосканский математик автору трактата "Вспомнят и обратятся...", в котором Кампанелла обращался последовательно к Богу, архангелам и святым, нечистой силе ("Послание к дьяволам, дабы вспомнили сами и нам не мешали вспомнить"), "к роду человеческому" и затем – по нисходящей – ко всем христианам, к прелатам Римской церкви, к монахам, братьям и клирикам, ко всем христианским князьям и республикам, к князьям и республикам Италии, к испанским католикам, к французскому королю и прочим католическим монархам Европы в отдельности, к "философам и князьям заальпийским, особенно Германским", ко всем лютеранам, а также к абиссинскому царю, к великому князю Московскому ("каковой отчасти схизматик, отчасти еретик") и ко всем решительно языческим государям на земле, включая китайского богдыхана, "японского и сиамского королей", вплоть до язычников Северной Америки и Австралии. Всех он убеждал, ссылаясь на Библию и астрологические выкладки, братски и немедленно объединиться в лоне католицизма<sup>16</sup>.

Галилей не отвечал. Но на полях одной из рукописей обнаружена его пометка: "Падре Кампанелле. Я предпочитаю найти одну истину, хотя бы и в незначительных вещах, нежели долго спорить о величайших вопросах, не достигая никакой истины" (с. 143). Прекрасный ответ. И убедительный. В этом замечании наглядно расходятся на пороге нового времени два типа мышления – ориентированный на истину и ориентированный на благо.

Наука отмежевывается от утопии, точный метод – от гуманитарного и аксиологического. Вещи, слитые в сознании всех предшествовавших культур, включая и ренессансную, разбиваются на несмешивающиеся потоки. Было бы смешно считать Галилея "сайентистом", но все же в его высказывании проглядывает начало будущей двуплановости мышления.

Ответ Галилея убийственный, но ведь это никакой не ответ. "Величайшие вопросы", продиктованные жадой столь отвлеченных вещей, как счастливое будущее человечества, остаются и тогда, когда трезвым людям понятно, что на них нет ответа. Наука не ставит вопросы, на которые нельзя ответить. А субъект истории ставит – и тем уже начинает их решение.

Галилей отрекся от гелиоцентризма и вращения Земли и, возможно, был прав – это хорошо обдумано Брехтом. Ведь речь шла о такого рода истинах, которые все равно выживают, как бы ни вели себя физики на допросах. Однако истины человеческого существования нуждаются в добровольных жертвах, иначе они перестают быть истинами. Конечно, подвиг – необходимое, но далеко не достаточное условие истинности социальных

убеждений. Все же "моральные качества выдающейся личности имеют, возможно, большее значение для данного поколения и всего хода истории, чем чисто интеллектуальные достижения"<sup>17</sup>.

Католическому богу следовало бы учесть, что Кампанелла *желал действовать*, и простить за это старому падре его исторические грехи.

Парадоксальность ситуации сохраняется, пока она не разгадана. Пытаясь рационально объяснить парадокс с культурно-исторической дистанции, мы тем самым лишаем его парадоксальности, правда, лишь в нашей рефлексии, но не как люди, действующие в истории и наталкивающиеся на сходные ситуации, которые всегда сызнова требуют трудного узнавания и решения. Для самого Кампанеллы парадокс его собственной деятельности тоже не мог существовать как таковой, потому что отрешенно осознать его – значит, лишить себя сил и веры, необходимых, дабы действовать. Но, с другой стороны, этот парадокс, конечно, не мог бы состояться, если бы сам мыслитель не разглядел выразившуюся в нем проблему.

По-видимому, историко-психологический механизм подобных ситуаций таков, что парадокс лежит в некоей демаркационной зоне между понятным и непонятым: проблема обнаружена, но *подменена*. Кампанелла видел, что "новая философия", социальный проект Города Солнца и католицизм, каким он был на деле, мешают друг другу. Однако Кампанелла объяснял реальную враждебность соединяемых им идей ложным истолкованием и извращенным применением. Поэтому, чтобы восстановить их "подлинный" смысл – а проблема для него в этом прежде всего и заключалась, – он их деформировал, растолковывая родственность "настоящего" католицизма, надлежащим образом метафизически истолкованного опытного знания и социальной перспективы. Такие люди поучают от души обе стороны, полагая, что лучше знают, что такое открытия Галилея и что такое католицизм, чем сами Галилей и инквизиторы. Не удивительно, что Кампанелла остался в одиночестве. Коллизия XVII в. – между всяким исходящим из абсолюта универсализмом и всяким секуляризованным знанием – была понята Кампанеллой как коллизия между божественной синтезирующей Истиной, явленной ему, Кампанелле, и еще не принявшим эту истину, по заблуждению своему расколотым, внешним миром. Примиряя новое время и средневековье в гигантских теоретических конструкциях, принимая провал за отсрочку, Кампанелла – пока история позволяла *так* ошибаться – спас свою цельность ценою парадокса. Хотя и после Кампанеллы к католицизму прибегали многие большие умы, хотя религиозная идеология сильна до сих пор и будет еще сильна достаточно долго в собственной, так сказать, епархии, – именно такие люди, как Кампанелла, обозначали собой исчерпанность католицизма, не эмпирическую, а в плане его средневековой исторической необходимости, т. е. в плане выполнения католицизмом до XVI в. неких тотальных духовных функций, которые мог

выполнить только он. Христианство как эпоха, как адекватный способ исторического существования западных европейцев кончилось, хотя осколки его могли войти в другие идеологические системы. Отныне католицизм, чтобы привлечь к себе мыслителей *новоевропейского* склада, должен был деформироваться, дробиться на какие-то составляющие, участвовать в интеллектуальных компромиссах, вступать в головах подлинно живых и современных католиков в амальгамы, которые не снились не только средневековым богословам, но и гораздо более глубоким отцам церкви вроде Августина.

1971

