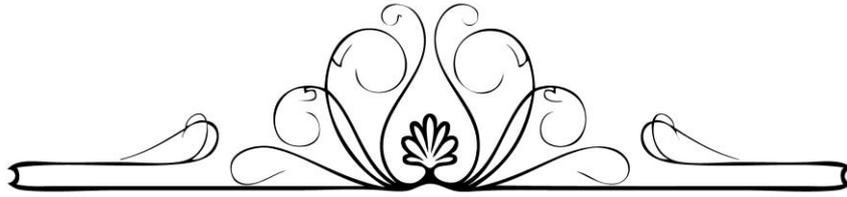


С. М. Шаулов
Башкирский государственный педагогический
университет им. М. Акмуллы

Заметки о Споры
Достоевского
и Кальдерона
в черновиках Назирова



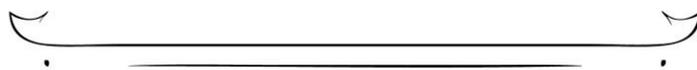
Публикация в «Назировском сборнике» доклада «Спор Достоевского с Кальдероном о природе человека»¹ представляется мне важной и симптоматичной уже потому, что тема «Достоевский и Барокко» в XX веке пунктиром проходит через весь громадный массив достоевсковедения, время от времени напоминая о себе и нередко вызывая настороженное, если не прямо скептическое отношение и к постановке вопроса, и к авторам, посвящавшим исследования его решению. В значительной мере это, впрочем, относилось в целом к типологическому аспекту сопоставительных исследований, в котором мерещился призрак антиисторизма, а то и исторического идеализма, откуда уже недалеко и до идеологической диверсии. Типологу, прежде чем начать свои сопоставления, необходимо было ответить на строгий вопрос: а на каком основании сопоставляем именно *это* именно с *тем*? И он всегда твердо знал, каким должно было быть основание. Вопрос «Откуда *это* — у *него*?» обязательно подстерегал автора на выходе, вызывая в памяти замечательный рисунок Збигнева Ленгрена, изображавший ученого перед каталожными ящиками: он выдвинул ящик под литерой «Р» и с напряженным недоумением смотрит на живую и явно занятую чем-то съестным мышь, которая, конечно, изначально была определена тремя этажами выше: «О», «N», «M»... Живая мышь, явно в неведении алфавита, грызет, где хочет.

Вот и Ромэн Гафанович, «человек эпохи Барокко», как он признался однажды, не миновал сопоставления Достоевского и Кальдерона. Как здорово было бы у него тогда спросить, откуда в *наше* время мог появиться человек *той* эпохи?! Спасибо Марии Сергеевне Рыбиной, автору предисловия к публикации, за живо нарисованный эпизод! Здесь ведь не коллеги ассоциируют свое впечатление, — *самочувствие* говорит. И она права: эпизод, конечно, имеет отношение к теме «испанского барокко»², но значение его, как мне кажется, — шире и глубже. Ведь за всем этим угадывается не просто случай той или иной интертекстуальной переключки (заимствования фабулы) или симпатии одного автора к другому, если говорить именно о Достоевском и Кальдероне, — есть у русского классика более осознанные и очевидные притягательные ориентиры в мировой литературе. Но тут действует нечто фундаментальное, чем, кроме прочего, обусловлена в этом столетии актуализация

1

Назиров Р. Г. Спор Достоевского с Кальдероном о природе человека. Доклад. // Назировский сборник. Уфа, 2011. С. 45—55. Электронная версия: http://nevmenandr.net/nazirov/1sbrnk_kalderon.pdf.

2 См.: Рыбина М. С. Предисловие к публикации // Назировский сборник. Уфа, 2011. С. 44.



барочного мировидения и барочной антропологии, так смешавшая карту идеологически выверенной прогрессистской концепции литературной истории. Ее смущение выразилось, в частности, в постановке вопроса о барокко как об «извечной константе или историческом стиле»³. Пафос той давней (современной Докладу Р. Г. Назирова) статьи А. А. Морозова был в том, что барокко, конечно, — «исторический стиль», то есть явление преходящее, однократное. Да только через что же и выразиться «исторической константе», если она все же *константа*, как не через «исторический стиль»? Не оттого ли и стили разных эпох сближаются?

Впрочем, ограниченность стилевого понимания барокко тогда уже все более осознавалась, и логика этого осознания вела к такому «общему взгляду», о котором уже в 1994 году А. В. Михайлов писал как о *сложившемся* в науке: «на самом деле барокко — это вовсе не стиль, а нечто иное. Барокко — это и не направление»⁴! Потому что «в барокко вообще нет ничего такого *отдельного*, что принадлежало бы исключительно ему»⁵! Оставим заинтригованному читателю (вдруг такой окажется!) возможность самому углубиться в исследование А. В. Михайлова в поисках ответа на неизбежный вопрос, что же такое в таком случае *это* барокко. Заметим лишь, что последний приведенный нами постулат должен означать и другое: в барокко нет ничего такого *отдельного*, что принадлежало бы исключительно *его* времени — XVII веку. А в XX веке барокко с такой активностью вторглось в *живую* художественную практику, что это никак не вяжется с представлением о старинном объекте отвлеченного академического интереса. «Идейная борьба», бушевавшая в нашем литературоведении вокруг самого этого понятия в 50-70 годы, говорит сама за себя.

В отличие от А. В. Михайлова, чья цитируемая работа посвящена типологии барокко⁶, Р. Г. Назиров «определял свой метод как сравнительно-исторический»⁷, что и демонстрирует Доклад. С его первых строк понятно, что сопоставление проводится на широком *генетическом* основании общей для замыслов Кальдерона и Достоевского фабулы «о человеке, воспитанном в изоляции от жизни», корни которой лежат гораздо глубже времени, охватываемого дискурсом «барокко и Достоевский», — в восточной традиции, разнообразной и разветвленной. Не случайно и термин «барокко» никак не поминается в Докладе и сопутствующих ему материалах публикации: автора в данном случае не интересуют типологические смыслы и выводы, которые могли бы возникнуть из его сопоставлений. Да, скорее всего, он воспринял

3

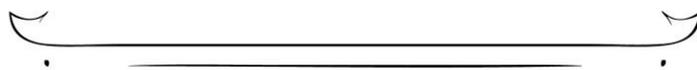
Морозов А. А. Извечная константа или исторический стиль? // Русская литература, 1979. № 3. С. 81—89.

4 Михайлов А. В. Языки культуры: Учебное пособие по культурологии. М., 1997. С. 115.

5 Там же. С. 134. Курсив автора.

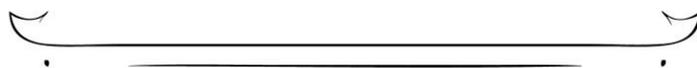
6 Об том свидетельствует и характерный подзаголовок сборника, в котором она впервые опубликована: Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 326—391.

7 Рыбина М. С. Предисловие к публикации... С. 43.



бы их как натяжку, и, конечно, не стоит надстраивать их над его размышлениями. Здесь интересно другое: пронизательная эрудиция и точность, с которой этот дискурс погружается в контекст большого времени с целью проследить (то есть — прочитать следы!) генезис антропологии Достоевского, воплотившейся как в наброске образа Ивана Антоновича, так и в образе князя Мышкина. Здесь важно, кто и что нового внес в эту генетику, что пошло в дело, а что нет. При этом внимание читателя постоянно обращается к *факту* знакомства русского писателя с текстами, воплощающими эту традицию. Ромэну Гафановичу это представлялось безусловно обязательным, в «схождениях», возникающих из «атмосферы», он не видел предмета для серьезного разговора. Что-то в этом роде приходилось слышать от его учеников: интертекстуальность всегда конкретна и возникает по схеме «из книги — в рукопись». На мой взгляд, здесь возможны возражения, в которые сейчас нет нужды вдаваться, — это уводит от основной цели его работы. К тому же надо помнить, что перед нами не законченный концептуальный труд, а материалы, сгруппированные вокруг одной интеллектуальной, но и экзистенциально важной коллизии: *проблема свободы воли*, решение которой невозможно без ответа на вопрос о *природе человека и сущности человеческой жизни*. А эта загадка и есть та главная «константа», состояние которой в *фундаменте художественной системы* оказывается релевантным для её типологии. И дело, конечно, *не только* в том, что Достоевский приходит к сходному с барокко (к «спору с Кальдероном» мы сейчас обратимся) решению этой загадки, а прежде всего в том, что *необходимость* решить ее сейчас же, неотложно, срочно, — там и здесь ощущается с остротой *муки*, с паническим чувством катастрофического, гибельного, безвозвратного уже теперь, в конце времени, отпадения человека от своей сущности. Вот этому *всвременному* чувству человека, которое со временем не проходит, но время от времени *так* обостряется, барокко в момент такого обострения и выработало формы выражения, способные, меняясь, сохраняться в своей принципиальной сути неизменными.

Метафора «жизнь это сон» лишь одно из выражений, чрезвычайно ходовое (до банальности) и очень продуктивное в интеллектуально-художественной практике века Кальдерона, который *реализует* её сюжетом своей драмы. В самом деле, если Сехизмундо не имеет подтверждения реальности вчерашнего дня, то нет никаких оснований считать истинной и всю жизнь — время между пробуждением-рождением и успением (!). Это сознание *должно*, как представляется Кальдерону, менять отношение человека к жизни, этику, нрав человека. Барочная антропология пронизана этим сознанием *непринадлежности жизни человеку*, она — посланный человеку сон, данная ему роль в театре мира, — дар, заём, наконец, наём его для «работы в винограднике», она, другим словом, долг, подлежащий возвращению, да и «с процентами». Евангельские притчи постоянно в ходу в параллельной с поэзией мистической, религиозно-философской, нравоучительной литературе эпохи.

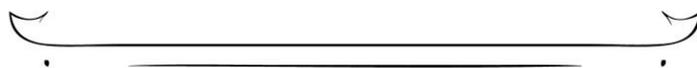


Эта параллель в нашей истории литературы, мягко говоря, недооценивалась. Между тем вся эта литература — тоже о природе человека и о сущности его жизни, и она-то читалась не в последнюю очередь и поэтами, за нее в это время порой сжигали на костре, и ее роль в интеллектуально-духовной атмосфере эпохи отнюдь не последняя. И если учесть ее взгляд на предмет, то, возможно, то, что Ромэну Гафановичу показалось у Кальдерона парадоксом, на самом деле (для «продвинутых» современников поэта) таковым не было. Конечно, надо помнить, что перед нами в значительной степени еще черновые материалы, в которых видна пытливая мысль автора, пробующего подходы и ракурсы, то и дело возвращающегося к поставленным вопросам, чтобы продвинуться дальше в их решении. Сам по себе такой опыт, пусть в свое время и не приведший к публикации, актуален, потому что в нем-то и прорываются, по слову автора Предисловия, темы и перспективы возможных дальнейших исследований⁸. В этом и ценность черновики. И вот здесь как раз такое место. Уточняя мысль Томашевского, а по сути и вступая с ним в полемику, автор Доклада усматривает в финале драмы победу Сехизмундо не только «над самим собой», но — над своей судьбой, чего не должна допускать концепция фатальной зависимости человека от предопределения свыше, утверждаемая всем строем произведения!

Здесь стоит вчитаться в цитату из материала, сопутствующего Докладу: «<...> если принц действительно „победил свою судьбу“, то значит, Кальдерон в самом деле утверждает свободу воли. Значит, он разделяет мнение короля Басилио: „Человек сильнее, чем звезды“. Значит, Кальдерон остаётся на позициях гуманизма. Католического гуманизма! Ибо свобода воли заключается в вере и смирении. Таковы парадоксы Кальдерона»⁹. Авторское подчеркивание с очевидностью выражает здесь намерение вернуться и прописать, развить, разъяснить эти тезисы, чрезвычайно сомнительные на слух 70-х годов. Да, Кальдерон утверждает свободу воли. И — да! — он знает, что «Человек сильнее, чем звезды», но — не так, как надеялся быть сильнее их король Басилио — в его земной власти и в своей *собственной воле*. Звездное предопределение (читаемое астрологами) не есть высшее и окончательное выражение судьбы человека. Звезды правят земной, «элементарной» жизнью, которой человек подвержен *именно* в силу *самости*, обретенной в грехопадении, и *именно* в меру приверженности *собственной воле*. И история короля Басилио в пьесе воплощает фабулу о человеке, который в попытке избежать нежеланного пророчества реализует его. Свобода же заключается в отказе от *собственной воли*, в принципиальном неучастии в земной жизни, в недеянии, наконец, в полном предании себя Воле Божьей, что и означало бы *на деле* подчеркнутые Ромэном Гафановичем веру и смирение. Человек, способный таким образом «выйти из игры», становится

⁸ Там же. С. 44.

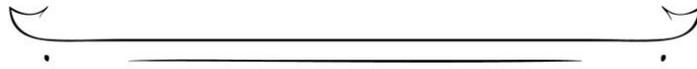
⁹ Там же. С. 50.



«сильнее, чем звезды», потому что Воля Божья выше звезд, потому что такой человек возвращает себе свою истинную природу, какой она была до грехопадения. Эта идея находила свое выражение и в повсеместно распространенной тогда алхимической науке и практике.

Живучесть фабулы «о человеке, воспитанном в изоляции от жизни», которую рассматривает Ромэн Гафанович, конечно, объяснима живучестью интереса к загадке человека, стремлением рассмотреть его природу, так сказать, в чистом виде, не замутненном опытом жизни среди людей и всем, что в такой жизни содержится и ей присуще. И естественно, что через эту конструкцию всякий раз просвечивает понимание этой природы в эпоху автора, обращающегося к ней. Она оказалась настолько притягательной, что кому-то, как мы узнаем из Доклада (я, во всяком случае, только из него), пришло в голову поставить такой эксперимент над живым человеком. Хотя идея именно эксперимента над человеком витает в воздухе романтизма (ср. «Франкенштейн») и должна была, наверное, воплотиться в нечто такое. Видно, как глубоко заинтересовал Ромэна Гафановича случай Каспара Хаузера, действительно чрезвычайно интересный, потрясающий тайной преступления, тоже ведь бросающего свет (?) на природу человека, и обогащающий контекст сопоставлений.

Можно много говорить об антропологии (психологии, этике и пр.) эпохи барокко. А лучше вновь адресовать читателя к цитированной выше работе А. В. Михайлова. Важно, однако, что человек барокко *разнонаправлено и изменчиво процессуален*, не обладает определенной раз и навсегда данной природой, подвержен непредсказуемым переменам навязываемых ему миром ролей и масок, но и свободен в выборе своей природы. Поведение Сехизмундо в момент, когда он узнает о своем монаршем происхождении, не просто проявляет порочную природу человека, — Кальдерон представляет это поведение психологически мотивированным, что заметил и автор Доклада, то есть — оправданным земной логикой человеческого существования. По этой логике далее следуют бунт, освобождение и возвышение героя на гребне смуты. Когда же он изживает это искушение земной природой, его поступки в финале пьесы становятся чужды и непонятны окружающим. Его отказ от скипетра (трона), конечно, должен быть рассмотрен как параллель к словам Ивана Антоновича «я не хочу быть императором», хотя герой Достоевского мотивирует нежелание неприятием неравенства, а герой Кальдерона — сознанием незаконности своего восшествия на престол. В глазах подданных он действует во вред себе, *противно человеческой природе* в ее общепринятом понимании. Другим словом, как... ненормальный, *идиот*, который должен объясниться, что он и делает в длинном финальном монологе. И при всем «споре» Достоевского с Кальдероном, то есть при неизбежном противоречии и разности взгляда на природу человека после Руссо и Канта и презентации этой природы после романтизма и (уже!) реализма,



который диктует свои правила социальной детерминации героев и обстоятельств, тогда как Сехизмундо в большей мере является *назидательным образцом*, — это тот же *идиотизм* в восприятии окружающих, на который, — как это осознанно с античных (языческих) времен, — обречен мудрец, человек, познавший и принявший для себя как откровение и руководство истину, лежащую вне пределов привычной большинству людей жизненной практики. *Идиотизм* Дон Кихота и Гамлета в этом ряду. В христианскую эпоху и в христоцентрической литературе это *идиотизм* и последователей Христа, от Фомы Кемпийского, Якоба Бёме, Георга Гихтеля до Достоевского и дальше, живущих в сознании странности производимого ими впечатления. *Imitatio Christi* это один из ствольных нервов, тянущихся через всю христианскую литературу, включая, естественно, русскую. Это, собственно, и есть вернейшее основание и для типологических сопоставлений.

