

ОРЛИЧЕНКО О. В.

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

ВИТОКИ ДРАМИ ПЕДРО КАЛЬДЕРОНА ДЕ ЛА БАРКА “ЖИТТЯ – ЦЕ СОН”

Стаття фокусує увагу на базових елементах (фольклорних, релігійних, філософських, історичних) твору Педро Кальдерона де ла Барка “Життя – це сон”, як на прототемі для подальшого дослідження українського перекладу цього твору.

Ключові слова: мотив, драма, композиційний прийом, поетико-символічна форма, персонажі доби бароко.

Статья фокусирует внимание на базовых элементах (фольклорных, религиозных, философских, исторических) произведения Педро Кальдерона де ла Барка “Жизнь – есть сон” как на прототеме для дальнейшего исследования украинского перевода этого произведения.

Ключевые слова: мотив, драма, композиционный прием, поэтико-символическая форма, персонажи эпохи барокко.

The article is focused on the basic elements (folklore, religious, philosophical, historical) of Pedro Calderon de la Barca's drama “Life is a dream”, as on the prototheme for further analysis of its Ukrainian translation.

Key words: motif, drama, composition method, poetic symbolical form, baroque personages.

Драматургія Педро Кальдерона де ла Барка продовжувала розвивати творчі здобутки Лопе де Вега і визнається вершиною не лише іспанського, але й європейського бароко кінця XVI початку XVII ст. [1:25–26]. Надзвичайна філософська глибина моральних й етичних проблем його драматичних творів як раніше, так і зараз захоплює глядача (читача), причому не менш ніж досконалість стилю, який й досі є майже неперевершеним. При цьому, вершиною його творчості, що концентрує складні й багатовекторні теми, які завжди стояли і стоять перед людиною, є драма “Життя – це сон”.

Актуальність та наукова новизна роботи зумовлені необхідністю дослідити особливості перекладу українською мовою цього шедевр іспанської літератури, для чого попередньо потрібно розкрити передумови створення драми “Життя – це сон” Педро Кальдерона де ла Барка, що і становить мету дослідження.

Специфіка творчості Педро Кальдерона де ла Барка стала предметом лінгвістичного аналізу, а **об’єктом** – передумови написання драми.

Матеріал статті – текст драми “Життя – це сон” Педро Кальдерона де ла Барка.

В цілому мотиви й образи Кальдерона де ла Барка надзвичайно складні, бо поєднують у собі елементи фольклорних тем, древніх

релігійних притч, філософських ідей, конкретних історичних фактів.

Лейтмотивом найбільш відомих творів “поета честі” [2] (серед яких можна назвати “*Inclinacion a la cruz*” (“Вклоніння хресту”), “*El príncipe Resistente*” (“Незламний Принц”), “*La Vida es sueño*” (“Життя – це сон”) та “*El brujo Milagroso*” (“Чаклун Мілагросо”) є твердження, що людина живе задля страждань. Світ жахливий та недоброзичливий до нікчемної наче піщинка людської істоти та, незважаючи на це, переносити страждання вона повинна гідно свого людського статусу і протягом усього життя достойно нести свій важкий хрест. За твердженням драматурга ніхто не отримує під час свого земного існування ані жалості, ані допомоги, ані справжньої симпатії з боку інших. Але одночасно, висуваючи цю тезу, Кальдерон через антитетичне питання “Чому людина мусить страждати? В чому її вина?” дає зрозуміти, що насправді людська істота страждати не повинна, бо її провина полягає лише у моральній, фізичній або і тій і іншій недосконалості, у тому, що, народившись, *homo sapiens* егоїстично живе задля ілюзорної насолоди, прагне здобути особисте щастя, квапиться, шукає чогось примарного (чи, навпаки, лише чогось конкретного), а таке життя – божевілля. Кращі хвилини радості і щастя – це тільки швидкоплинна мить, і тому – жорстока самоомана [3:501]:

... *pues el delito mayor
del hombre es haber nacido* [12:36].

Літературознавці стверджують, що Кальдерон де ла Барка не перевершив метра іспанського театру (Лопе де Вега) – за кількістю творів, але як драматург виявився краще, і довів до досконалості структуру драматичного твору останнього завдяки зменшенню загальної кількості сцен і персонажів, елімінації ліричних, але мало функціональних складових частин, концентрації уваги винятково на головному героєві, додаванню спектаклям особливого відтінку за допомогою сценографії та музики, якими нехтував його геніальний попередник. Вже у своїх перших роботах Кальдерон реорганізує деяку хаотичність творів Лопе де Вега, стилізує його костюмбристський реалізм і повертає в сторону придворного барочного театру. У спектаклях з'являється велика низка персонажів, які узагальнили три провідні теми іспанського театру доби бароко: любов, релігію й честь [4:17–20]. Найбільш виразно їх можна побачити в творі

Кальдерона “El alcalde de Zalamea” (“Саламейський алькальд”), у якому протистоять ідеї індивідуальної і колективній честі [5:85–87].

Причина того, що Кальдерон зменшив кількість сцен, у порівнянні з тими, що зазвичай використовували його попередники, полягає в тому, що драматурга більше ніж форма хвилювала структура, динаміка і розвиток сюжету твору. З цієї ж причини він обмежує попередню надмірну багатометричність віршованих рядків до одинадцяти, восьми, а інколи навіть до семи; свідомо спрощує строфіку, щоб досягти більшої єдності стилю. Замість того, щоб шукати нові теми, він воліє використовувати ті, що розвивалися попередніми драматургами, переробляючи слабкі, зайві або малофункціональні сцени, або щось додаючи до тих. Кальдерон поглиблює механізми комедій Лопе де Вега, додаванням елементів, створених Антоніо Міра де Амескуа, Тірсо де Моліна та Хуаном Рупсом де Аларконом. Його стиль допускає пишномовність, але одночасно він сам її потворить. Для його робіт типова наявність великої кількості символів (як і у деяких сучасних творах, наприклад, Дена Брауна): падіння коня – один з найбільш сталих мотивів у творах Кальдерона – символізує падіння у прірву “тваринних” пристрастей, безчестя або зміну якогось нормального порядку речей; випадковість не є випадковою; світло й темрява несуть більш глибоке навантаження ніж просто фізичні стани матерії (пригадаємо видатні художні досягнення у цьому плані в картинах Рембрандта “Асур, Аман і Есфірь” та “Зняття з хреста”); використання цікавих драматургічних технологій (скажімо, проголошення пророцтва або гороскопу на початку твору, що створює оманні очікування для публіки, як це зроблено у драмі, що аналізується).

Кальдерон добре усвідомлює штучність та механічність тогочасного (доби бароко) театру драми. З цієї причини він дозволяє собі метатеатральні жарти, даючи право своїм акторам висловлювати потішні думки із приводу того, що вони грають, а також щодо розвитку ролі, яку вони репрезентують і тексту, який вони повинні промовляти перед публікою [6:195].

Хоча Кальдерон і створював незабутні чоловічі образи, вони навряд чи можуть служити зразками природних і простих характерів. Навпаки, в них все гіперболічне, високоінтелектуальне, мова сповнена витончених висловів і метафор. Вони (герої) можуть бути історично точними, достатньо правдивими, але ніколи не є прикладами простих

життєвих характерів, як у інших драматургів. Це ж стосується і жіночих образів Кальдерона: вони надмірно маскулізовані, в них мало жіночності і природної жвавості представниць слабкої статі, хоча, коли йдеться про жінок, наділених владою (наприклад, королев), цей недолік перетворюється на чесноту.

Перша відома комедія видатного драматурга була поставлена у 1623 р. З того часу Кальдерон де ла Барка написав сто десять комедій (часто на міфологічні сюжети) і вісімдесят сакраментальних ауто (одноактних алегоричних п'єс на біблійні або алегоричні сюжети), лоа (драматичних поем, що прославляли якогось героя чи його діяння, або похвальне слово, яке читалося перед початком театральної вистави), інтермедії, поеми, а час від часу, і одноактні (часто музичні) п'єси. Все це можна об'єднати у першу групу творів, написаних Кальдерон протягом життя. Роботи, які можна віднести до другого типу, характеризуються новою – раніше невідомою – поетико-символічну формою, що започатковує ліричний театр, персонажі якого піднімаються до значних духовних висот і проникливого символізму. Це глибоко філософські драми.

Але Кальдерон увійшов в історію драматургії не лише як новатор поетико-символічної форми, але ще й як творець особливих – дещо неврівноважених з причини трагічної пристрасті – персонажів доби бароко. Пх можна побачити у багатьох його творах (*La devociyn de la cruz*, *El prncipe constante*, *El mágico prodigioso*), але найвідомішим персонажем – вершиною кальдеронівського театру – став принц Сехізмундо з драми "Життя – це сон".

Ця робота – квінтесенція його філософських драматичних творів. Вона фокусує найбільш важливі питання тієї епохи, якими стали: снага волі або пп здатність протистояти долі, недовіра до зовнішніх проявів характеру, тимчасовість та ненадійність існування, що може розцінюватися лише як сон. І кульмінація цієї теорії – творити добро можливо (хоча б у сні).

Головний мотив цієї драми (шедевра кальдеронівськоп філософської думки) – самотність принца, спричинена тим, що його виховували поза будь-якого впливу зовнішнього світу. Ця тема запозичена (див. вище зауваження з цього приводу) з легенди про Варлаама та Йоасафа [7], оригінальної європейської інтерпретації однієї зі східних легенд про життя Будди (пригадайте відповідні епізоди з

фільму Бертолуччі “Маленький Будда”). Історія про Варлаама та Йоасафа була незвичайно популярна у середньовічній Європі. Слушно відмітити, що з історичних причин Іспанія познайомилася з цим сюжетом через переклади латиною, а на території, заселені східними слов'янами, був розповсюджений грецький варіант тексту.

Про популярність цього сюжету в іспанській літературі свідчили роботи, які з'явилися ще до Кальдерона. Це вистави Лопе де Вега та Хуана де Арсе Солорсано “Варлаам та Йоасаф”, однойменний роман Енріке Суареса. Це були абсолютні аналогії сюжету легенди [8:90–93].

Коли в Іспанії познайомилися з історію про Варлаама та Йоасафа, вона стала взірцем, повчальним прикладом, який часто фігурував у проповідях, а у XII ст. була надрукована у збірці оповідань Педро Альфонсо “Disciplinas clericales” [9:148]. Скоріше за все Кальдерон знав всі існуючі варіанти цієї легенди, тому що був не лише драматургом, але й священником.

Вказаний сюжет найшов розповсюдження у Європі завдяки арабським творам, а туди потрапив через мову пехлеві (літературну мову Ірану епохи Сасанідів) з давньоіндійської. Його шлях з індійської до європейської літератури, а також різні варіанти існування теми в різних національних літературах детально показані в роботі І. Франка “Варлаам і Йоасаф, старохристиянський духовний роман і його літературна історія” [10:314–538].

Основою сюжету драми, що досліджується, стала популярна легенда про Будасафа і Білаухара, узята з тексту на санскриті “Лалітавістара”, саме тому “Легенда про Варлаама та Йоасафа” вважається християнським трактуванням життя Будди. Цей факт свідчить про те, що вже з далекої давнини існували не лише зв'язки, але й взаємовплив міжрегіональних літератур.

Грецький варіант пропонує розповідь про Йоасафа – сина могутнього індійського царя Авеніра, який задля того, щоб запобігти пророцтвам нещасливого гороскопа, замикає сина у башті, в оточенні красивих слуг. Син не повинен був бачити пристрастей та страждань, не міг виходити з палацу, і найголовніше: він не був повинен знати про існуванні християнської релігії:

*¿Quiñ eres? Que aunque yo aqin
tan poco del mundo sñ,
que cuna y sepulcro fue*

*esta torre para mн;
у aunque desde que nasc
– si esto es nacer - sylo advierto
este r̄stico desierto
donde miserable vivo ... [12:39].*

Сюжет легенди здобуває у Кальдерона цілком інший зміст. Повністю загублений релігійний акцент, але підсилюється моральний і дидактичний зміст. І в індійській легенді, і у драмі Кальдерона самотність принца переслідує одну мету – запобігти здійсненню астрологічних пророцтв, тобто зорієнтована на бажання перемогти та змінити долю, послану небом. Але цьому не суджено здійснитися. Якщо в легенді батько якимось демонструє занепокоєння щодо життя свого сина згідно з тогочасними поняттями про щастя, які базувалися на відповідній формі віросповідання, то у драмі - все навпаки. Батько жертвує життям і добробутом сина задля спокою й добробуту своїх підданих. У такому розвитку подій, безсумнівно, простежується вплив розповсюдженого у XVII – XVIII століттях у Західній Європі філософії раціоналізму Рене Декарта, за яким обов'язок перед державою і народом вищий за власні інтереси:

*Si estb de Dios que yo muera,
o si la muerte me aguarda
aquн, hoy la quiero buscar,
esperando cara a cara [12:161].*

Прояв ідей цієї філософії спостерігається й у тому, що принц Сехізмундо силою розуму перемагає свої страсті.

Ще однією суттєвою різницею між витокami джерела та твору Кальдерона, створеного через багато століть, полягає в тому, що легенда стверджує пріоритет тогочасної віри, а іспанський драматург стоїть на засадах християнського гуманізму, тому примат релігії у Кальдерона не настільки важливий.

Поруч з головним мотивом – самотність принца – другим є страждання; воно і визначає загальну силу емоційної виразності драми. Принц Сехізмундо страждає, розмірковуючи про свою загадкову долю, Росаура страждає через зраду, король страждає, усвідомлюючи свою причетність до заворушень у країні і т. д. Так, з одного боку, життєві страждання – це регулярний мотив для літератури бароко, але всі герої Кальдерона переборюють страждання силою власної волі або через

розуміння марності земних поривів людини, що взагалі є традиційним мотивом бароко стосовно уявлення про людину. Шлях Сехізмундо до розуміння життєвої правди та подолання страждань – це художнє втілення так званих чотирьох “благородних істин” (дорога до нірвани), що були представлені у проповідях Будди ще у початковій фазі розвитку його вчення, стадії етичної і практичної доктрини. Подібні мотиви особистого морального підпорядкування імперативу вищого обов'язку (дхармі) легко знаходити у “Махабхараті” та “Рамаяні” (давньоіндійські епічні поеми на санскриті, IV–III ст. до н. е.). Згідно з цими священними книгами вішнуїзму пріоритет індивідуалізму однозначно карається.

Третій постійний мотив п'єси Кальдерона – це філософське осмислення життя як ілюзії, як сну. Засади драми – це метафоризація життя, порівняння його з марами, твердження про розмитість меж між реальністю і сном:

*A rabia me provocas,
cuando la luz del desengaco tocas.
Verü, dando muerte,
si es sueco o si es verdad [12:99].*

Мотив напівсну, тобто стану людини, яка щойно прокинулася і не може відрізнити сон від яви, добре відомий в іспанській літературі. Так, його можна зустріти у написаному в XI ст. творі Хуана Мануеля “Книга про стани”, хоча цілком ймовірно, що він перейнятий – як і багато інших східних сюжетів – із “Казки про сплячого, який прокидається” (з книги “Тисяча і одна ніч”), бо більшість східних сюжетів з'являлися в Європейській літературі саме через іспанську.

Типовий елемент “сон”, що постійно використовується у драмі Кальдерона, – це з одного боку, композиційний прийом, а з другого – категорія й символ, що надає драмі глибокого філософського змісту. Образ сну натякає на сумнівність сприйняття оточуючого світу, на відносність його цінностей, на стрімкість виру життя та його суєтність, тобто на все те, що співзвучно розповсюджено в Іспанію XVII ст. ідеям стоїцизму:

*... pues ası llegue a saber
que toda la dicha humana,
en fin, pasa como sueco,
y quiero hoy aprovecharla*

*el tiempo que me durare,
pidiendo de nuestras faltas perdyn ... [12:168].*

У драмі Кальдерона є складні міфологічні образи, як, наприклад, гіпогриф (*hipugrifo*), в якому поєднуються два поняття *hipo* – початкова частина складних слів грецького походження, що вказує на значення “внизу”, “зменшення чогось проти норми”, “залежність” та *grifo* – вентиль або гриф (фантастична крилата тварина з головою орла і тулубом лева). Останній образ, узятий із античної міфології (грифони запрягалися у колісницю сина Зевса – бога сонця, мудрості, бога-ратника і захисника мистецтв – Аполлона). Поруч з цим міфологічним образом задіяні й інші, такі як: Аврора (богиня вранішньої зорі у давньоримській міфології), Флора (богиня квітів, весни та юності), Паллада (одне з імен Афіни, давньогрецької богині мудрості і військової справи).

Ідіолект драм Кальдерона можна оцінити як урочистий, що досягається завдяки широкому вживанню антитез, метафор і гіпербол; це пишномовний стиль культеранізму (напрямок в іспанській літературі XVI–XVII ст. ст., який характеризується високомовством). Кальдерон прагне до того, щоб метафори могли легко розумітися тогочасною публікою, часто використовуючи систему перехресних посилань та просту симетрію, але одночасно занадто вдається до книжкових слів. Своїми безгрішно логічними персонажами драматург засуджує надмірну розважливість. Коли його персонажі божеволіють від ревності і виправдують свої вчинки за допомогою бездоганних вербальних форм, тоді в їх мовленні з'являється безкінечна черга підрядних речень: причини, наслідку, умови, поступки та мети [11:106–116]:

*Pues que quieres
llevar al fin el engaco,
con ùl quiero responderte,
diròsle, Astrea a la Infanta
que yo la estimo de suerte,
que, pidiendo un retrato,
poca fineza parece
enviòrsele, y asì,
porque le estime y le precie
le envìo el original; [12:110].*

Метафоризація також страждає від цього механістичного процесу логіки, оскільки автор занадто долучає вже згадану систему символів:

*Sylo lo que dirï,
es que estrella – que lo puede
ser de Venus – me mandy
que en esta parte le espere, ... [12:109].*

У своїх творах Кальдерон як правило зосереджується на протиставленні або навіть конфронтації розуму і пристрасті, розуму та інтуїції, розуму та волі.

Життя – паломництво, сон, а світ – театр. Песимізм Кальдерона пом'якшується його вірою в Бога, його сильним раціоналізмом. Почуття тривоги, яке типове для багатьох з його персонажів, зближує їх з екзистенціалізмом сучасних християн:

*... pues es tan cierto en los males,
cuanto dudoso en los bienes [12:103]
... porque todo al fin sucede [Ibid].*

Тож, на основі вищевикладеного можна твердити, що драма Кальдерона “Життя – це сон” – надзвичайно складний синтез філософських ідей, міфологічних сюжетів, легенд, прикладів високої моралі та знань з різних галузей науки і культури, які автор твору застосовує відповідно до ідеології епохи, своїх етичних та естетичних ідеалів.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Словарь литературоведческих терминов.* – М.: Просвещение, 1974. – 509 с.
2. <http://ukrlib.com/8.html>.
3. *Calderyn de la Barca. Tres dramas y una comedia / Calderyn de la Barca.* – М.: Progreso, 1981. – 709 с.
4. *Штейн А. Л.* Литература испанского барокко. – М.: Наука, 1983. – 176 с.
5. *Плавский З. И.* Испанская литература XVII – середины XIX века / З. И. Плавский. – М.: Высшая школа, 1978. – 287 с.
6. *Historia de la literatura Espacola.* – La Habana: Pueblo y Educaciyn, Instituto del libro, 1967. – 452 p.
7. *Библейский словарь к русской канонической Библии Синодального перевода 1816–76.* – CD-версия.
8. *Марнн J. M.* Antologna de la literatura espacola hasta el siglo XIX / Марнн Juan Марна, Rey Nazas Antonio. – Madrid: Sociedad general espacola de libregna, S.A., 1992. – 302 p.
9. *Семенец О. Е.* История перевода: [учеб. пособие] / О. Е. Семенец, А. Н. Панасьев. – К.: Изд-во при Киевск. ун-те, 1989. – 296 с.
10. *Франко I. Я.* Варлаам і Йоасаф, старохристиянський духовний роман і його літературна історія / I. Я. Франко // Зібрання творів: у 50 т. т. / I. Я. Франко. – Т. 30. – К., 1981. – С. 314–538.
11. *Короленко И. А.* Развитие структуры предложения в испанском литературном языке / И. А. Короленко. – Л.: Наука, Ленинградск. отд., 1989. – 199 с.

ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

12. *Calderyn de la Barca. Tres dramas y una comedia / Calderyn de la Barca.* – М.: Progreso, 1981. – 709 с.