

УДК 811.134.2+821.134.2

## КОНЦЕПТ В ДРАМАТУРГИИ КАЛЬДЕРОНА (НА МАТЕРИАЛЕ ДРАМЫ «ЖИЗНЬ ЕСТЬ СОН»)

Шалудько И.А.

*ФГБОУ ВПО «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена», Санкт-Петербург, Россия (191186, Санкт-Петербург, наб. р. Мойки, 48), e-mail: shaludko@gmail.com*

Статья посвящена исследованию феномена концепта в драматургии одного из главных представителей испанского литературного барокко Педро Кальдерона де ла Барка. В статье принимается определение концепта, которое соответствует барочной традиции, восходящей, в свою очередь, к идеям античности и Ренессанса, и состоит в ассоциации семантически далёких, обычно не связываемых друг с другом понятий, и акцентируются языковые особенности его реализации в тексте. В качестве главной из них рассматривается имплицитность. Путем анализа фрагмента драмы «Жизнь есть сон», основанного на оригинальном авторском методе, выявляются основные концепты (метафоры, символы, мифологемы) текста, а также лексико-синтаксические средства их создания. Отмечается также значение принципа экономии в сюжетно-композиционной организации текста драмы Кальдерона. Таким образом, устанавливается ведущая роль языкового принципа имплицитности в выражении авторской концепции: обретения героем своей этической сущности и противопоставления порядка искусства хаосу жизни. Материалы и результаты статьи могут быть использованы как в разработке теоретических основ анализа и интерпретации литературного текста, так и в практике преподавания анализа литературного текста и истории испанской литературы.

Ключевые слова: концепт, литература барокко, анализ текста, имплицитность, концепция.

## CONCEPT IN CALDERÓN'S DRAMATIC WORKS (BASED ON THE PLAY LIFE IS A DREAM)

Shaludko I.A.

*Herzen State Pedagogical University of Russia, St. Petersburg, Russia (Moika emb., 48, St. Petersburg, 191186, Russia), e-mail: shaludko@gmail.com*

The article deals with phenomenon of concept in the dramatic works of one of the main figures of the Spanish baroque literature Pedro Calderón de la Barca. According to the Baroque tradition, going back to Antiquity and Renaissance, we interpret concept as connections between ideas not usually associated with each other and accentuate the linguistic peculiarities of their text realization, considering implicitness as a main one of them. Applying an original author's approach to the analysis of the fragment of the play Life is a Dream, we reveal the principal concepts (metaphors, symbols and mythologems) of the text and the lexical and syntactical means of their creation. Also we demonstrate the role of the principle of economy generating plot and composition of Calderón's play. This way we determine the main role of the linguistic principle of implicitness expressing the author's conception that consists in finding by the protagonist his ethical existence and opposing an order of art to a chaos of life. The materials and results of the article may be useful for elaboration of the theory of analysis and interpretation of literary text, as well as for teaching Analysis of Literary Texts and History of the Spanish Literature.

Keywords: concept, baroque literature, text analysis, implicitness, conception.

Педро Кальдерон де ла Барка (1600–1681) оставил богатое драматургическое наследие, состоящее из религиозных и светских сочинений, разнообразных по своей тематике и жанровой принадлежности. И хотя он далеко не столь плодовит, как его старшие братья по цеху – Лопе де Вега, перу которого принадлежат более 800 комедий, или Тирсо де Молина, создавший вдвое меньше (в общей сложности Кальдерон написал около 180 драм), это ключевая фигура в литературе испанского барокко. Среди наиболее значимых произведений автора важное место занимает пьеса «Жизнь есть сон» (La vida es sueño), в

которой черты барочной стилистики выступают наиболее рельефно.

В этом сочинении, как и в драматургии Кальдерона в целом, явственно ощущается его теологическое образование, приверженность аллегории и особое «концептистское» отношение к языку. Характерное для барочной эстетики определение концепта (исп. *concepto*) как ассоциативной связи далеких, порой противоположных понятий (ср.: «Состоит же это концептуальное мастерство в изящном сочетании, в гармоничном сопоставлении двух или трех крайне далеких понятий, связанных единым актом разума. Следовательно, концепт (концепт) можно определить следующим образом: это акт разума, выражающий соответствие, устанавливаемое между предметами. ... это искусное соединение предметов» [5, р. 55-56]) имеет явное преимущество перед его размытой трактовкой современными отечественными лингвистами-когнитивистами, поскольку оправдано и этимологией (ср. лат. *conspicere*, -ere, – «собирать, вообразать, замышлять, составлять и др.»), и, главным образом, философско-филологической традицией, восходящей к античности (см. [1]).

Важнейшее свойство концепта заключается в его *имплицитности*, необходимости интерпретации. Именно благодаря этому становится возможным создание многопланового в плане содержания произведения, текста с символическим или мифологическим измерением, коим и является драма «Жизнь есть сон». Драма-миф лишена тематических ограничений, диктуемых жанром, она посвящена «сущему», т. е. экзистенции в чистом виде, не отягощенной никакими конкретными пространственно-временными факторами, что не противоречит субъективной мотивированности выбора и, в известной степени, авторской трактовке «вечных тем».

Для определения лингвистической специфики реализации концепта у Кальдерона обратимся к анализу текста. В качестве анализируемого фрагмента приведем начальный монолог драмы, предваряемый авторской ремаркой. Несмотря на то, что он принадлежит второстепенному персонажу – Росауре, в определенном смысле двойнику главного героя (см. ниже), это не лишает его характеристик абсолютного начала, т. е. сильной позиции текста.

(*Sale en lo alto de un monte ROSAURA en hábito de hombre de camino, y en representando los primeros versos va bajando*)

ROSAURA.

Hipogrifo violento

que corriste parejas con el viento,

¿dónde, rayo sin llama,

pájaro sin matiz, pez sin escama,

y bruto sin instinto

5

natural, al confuso laberinto

desas desnudas peñas

te desbocas, te arrastras y despeñas?

Quédate en este monte,

donde tengan los brutos su Faetonte;

10

que yo, sin más camino

que el que me dan las leyes del destino,

ciega y desesperada  
bajaré la cabeza enmarañada  
de este monte eminente 15  
que abrasa al sol el ceño de la frente.

Mal, Polonia, recibes  
a un extranjero, pues con sangre escribes  
su entrada en tus arenas,  
y apenas llega, cuando llega a penas. 20

Bien mi suerte lo dice;  
mas ¿dónde halló piedad un infelice? [2, p. 85-86]

(Росаура, в мужской одежде, появляется на вершине скалы и спускается вниз, за ней идет Кларин.)

*Росаура.*

Бегущий в уровень с ветрами,  
Неукротимый гиппогриф,  
Гроза без ярких молний, птица,  
Что и без крыльев — вся порыв,  
Без чешуи блестящей рыба,  
Без ясного инстинкта зверь,  
Среди запутанных утесов  
Куда стремишься ты теперь?  
Куда влачишься в лабиринте?  
Не покидай скалистый склон,  
Останься здесь, а я низвергнусь,  
Как древле — павший Фэтон.  
Иной не ведая дороги,  
Чем данная моей судьбой,  
В слепом отчаяньи пойду я  
Меж скал запутанной тропой,  
Сойду с возвышенной вершины,  
Меж тем как, вверх подняв чело,  
Она нахмурилась на солнце  
За то, что светит так светло.  
Как неприветно ты встречаешь,  
Полония, приход чужих,  
Ты кровью вписываешь след их  
Среди песков пустынь твоих:  
Едва к тебе приходит странник,  
Приходит к боли он, стена.  
Но где ж несчастный видел жалость? [2, с. 6-7]

Обращает на себя внимание условность *хронотопа* данного пассажа и в целом всего текста. Скалистая местность, пески под палящим солнцем в географии Польши представляют собой мифопоэтическую вольность, которая вместе с тем вполне согласуется с присутствием мифологических существ и героев (иппогрифон, Фэтон). Представляется важным, что это условное пространство является чужим по отношению к персонажу-путнику, именуемому «чужаком» (*un extranjero*). При этом последнего, явившегося в чужих одеждах, по законам жанра ждут испытания — спуск в дольний мир, связанный с поиском самого себя (заметим, что, в отличие от оригинального текста, в переводе К. Бальмонта одновременность монолога Росауры ее спуску с вершины не подчеркивается). Хронотоп этого поиска-обретения *концептуально* обозначен как «запутанный лабиринт» (*el confuso*

laberinto), смутно представляемый самим путником (ср. двойственную трактовку *la cabeza enmarañada*: «спутанные волосы» и «смутные мысли»), так что у этого путешествия лишь одно путеводное начало – «законы судьбы» (*las leyes del destino*). Отметим, что мифологический хронотоп связывает драму Кальдерона с античным авантюрным романом, а также с близким ей во времени рыцарским романом Золотого века. (Подробнее о влиянии последнего и, в частности, «Дон Кихота» на исследуемый текст см. [7, p. 20, 36].)

Еще более суггестивна субъектно-объектная структура пропозиций. Первый субъект и первая же мифологема, «неистовый иппогрифон» (*hipogrifo violento*) (1)<sup>1</sup>, получает исчерпывающую *имплицитную* характеристику благодаря аккумуляции предикативных структур. Во-первых, через сравнение со стихией природного каузатора – ветра (2), далее – метафорически воплощаясь в другие природные явления и существа-концепты, символизирующие четыре стихии, лишённые определяющего свойства, сути (3-6) и, наконец, сочетаясь с глагольным предикатом-трехчленом (8), многозначность которого обнаруживает символично-мифологический характер субъекта и его главного признака. Действительно, «неистовый иппогрифон», материальным воплощением которого является лошадь героини (отсюда предикатный ряд: *te desbocas, te arrastras y despeñas* «несешься, тащишься, срываешься»), благодаря метафоризации предиката-трехчлена («бранишься, унижаешься, предаешься греховной страсти»), получает символическую интерпретацию иррационального, стихийного, плотского, животного начала человеческого существа. Этой ипостаси человека уготовлена участь горделивого, дерзкого Фазтона, сына Солнца, погибшего в огне и едва и не погубившего все живое. Примечательно, что последовательность пропозиций, характеризующих иррациональную сторону человека, не является случайной. Метафорический ряд, воплощающий аналитический образ целого, так называемая *призматическая метафора* (подробнее об этом явлении в творчестве Кальдерона см. [6, p. 159-162]) в стихах 3-6 конструирует физический мир из четырех первоэлементов по принципу сгущения, уплотнения, обездвиживания телесности: огонь, воздух, вода, земля.

«Я» персонажа, отделив от себя стихийное начало иппогрифона, «опускает голову» в знак смирения, лишается субъектной сущности (в экзистенциальном поиске субъектом-каузателем будет судьба), сохраняя «слепоту и отчаяние», сопутствующие иррациональной природе. Показательно, что Росаура в собственном монологе, упоминая себя то в женском роде, соответствующем ее биологической природе, то в мужском, соответствующем ее одежде, предстает *гротесковым* существом – андрогином. (Попутно заметим, что гротесковым является и главный герой драмы Сехисмундо: человек в звериной шкуре, человек-зверь. Более того, именно внутренний конфликт двух противоположных начал и

---

1 Здесь и далее в круглых скобках приведены номера стихов драмы «Жизнь есть сон».

является главной движущей силой сюжетного развития.) Еще один субъект – мифологизированное географическое пространство, Польша с ее суровой природой, выступает антитезой к понятию «родина», готовя чужака к неизбежным страданиям, представляемым автором с помощью изящной игры слов в структуре хиазма: *у arenas llega, cuando llega a penas* (20) – «и лишь прибывает, тотчас прибывает к лишениям». Многозначность последней фразы монолога Росауры (22) связана с тем, что, выражая жалобу героини, она вместе с тем перспективно отсылает к первой реплике Сехисмундо, ср. ¡Ay, mísero de mí, ay, infelice! (80) – «Ой, бедный я, ой, несчастный!». Следует отметить, что в семи десимах первого монолога Сехисмундо (102-172), начальный стих которого метрически примыкает к монологу Росауры (85-101) и полностью дублирует процитированный выше стих 80, получают развитие все основные мотивы, прозвучавшие в первом монологе Росауры. Сехисмундо и Росаура являют собой параллельные, замкнутые в себе субъекты, лишенные экзистенциальной сущности, т. е. не знающие ответа на вопрос: «Кто я таков?», ввиду парадоксальности этого ответа, ср. «принц без воспитания», «девушка без девичьей чести» и общий для них «титул» – «сирота при живом отце». Поиск героями своей истинной сущности определяет синтаксические доминанты речи, поэтому неудивительно, что в их репликах экзистенциальные модели, логическим субъектом которых является пространство, и субъектные структуры, отражающие связь субъекта с собственным признаком, преобладают над объектными, выражающими взаимодействие субъекта и объекта.

Что касается места начального фрагмента в текстовой фабуле, то ввиду мифологического характера текста, данная реплика, маркирующая прибытие Росауры к месту действия, играет роль *концептуального* зачина, композиционного начала, не являясь таковым в событийном плане. Действительно, как справедливо отмечается в критической литературе и как показывает анализ композиционной схемы драмы, в особенности сопоставление данного фрагмента с финальным, композиционная структура отражает борьбу противоположных начал: иррационального и рационального, brutальной силы и благоразумия (*violencia vs. prudencia*) [7, p. 52-53]. Ср. первый стих начального монолога (*Hipogrifo violento*) и последнюю реплику Росауры в драме: ¡*Qué discreto y qué prudente!* (3304).

Композиционный переход от природного, инстинктивного начала к человеческой сущности является внешним, видимым результатом и маркером осознания главным героем собственной экзистенции, *концептуальное* содержание которой находит выражение в понятиях-мифологемах. Дело в том, что в драме Кальдерона человеческая экзистенция проявляет себя не столько в конкретном взаимодействии с другими субъектами или в воздействии на объекты, т. е. в бытовом измерении, сколько в универсальных

характеристиках земного бытия, жизни, иными словами, в философском измерении, что обуславливает неоднозначность интерпретации текста, наличие философских и литературных реминисценций.

Так, ключевая мифологема текста, вынесенная в заголовок, имеет, как минимум, три непротиворечивых толкования. Жизнь есть сон ввиду того, что, во-первых, ее субъект бесчувствен и бессилен перед ее обстоятельствами. Это *концепт жизни-тюрьмы*, ограниченного пространства-времени, образным воплощением которой является место заточения: un palacio tan breve (57), а именно *башня*, каузально связанная с *гороскопом*, т. е. с судьбой, предопределенностью, роком. Во-вторых, предвосхищение того, что предначертано, возможно в двух формах: вещего сна (670-671, 2353-2357) и изучения звезд (624-639, 984-985). Однако и та, и другая проявляются лишь в смутных знаках (703), которые человек берет на себя смелость интерпретировать, силясь избежать неизбежного (ср. тщетные попытки Басилио обмануть судьбу). Это *концепт жизни-лабиринта*. Ложные представления и тщетные действия приводят к тому, что, в-третьих, человеку доподлинно неизвестно, ни что есть мир, ни кто он таков (2148-2187). Это *концепт жизни-иллюзии, жизни-театра*. Показательно, что все концептуальные ипостаси жизни-сна лишают человека субъектной функции, позволяют им манипулировать. Следовательно, онирическое существование человека тесно связано с *концептом свободы (libertad)*.

Именно этот концепт является ключевым в первом монологе Сехисмундо (102-172). При этом важно, что система ценностей человека-зверя, как называет себя сам герой: un compuesto de hombre y fiera (1547), место в ней категории свободы и ее интерпретация, существенно отличаются от тех представлений, которые свойственны благородному человеку, принцу. Так, если для природного естества посягательство на свободу, жизнь и честь достойны мщения (ср. pedirte cuentas puedo\ del tiempo que me has quitado\ *libertad, vida y honor* (1514-1516) – «спросить с тебя могу расплату за время, на которое ты отнял у меня свободу, жизнь и честь»), то обретение истинной экзистенции предполагает добровольное принятие собственной участи и смирение с ней, как проявление благоразумия и сдержанности (3219), признание моральной нормы: obrar bien es lo que importa (2424) и прощение (3319). В этом состоит проявление свободы воли (libre albedrío) благородного, согласно тексту благоразумного, сдержанного, поборовшего в себе грубую силу человека. Сообразно изменению содержания концепта свободы меняется трактовка других базовых понятий: справедливости/ несправедливости, счастья/ несчастья, чести/ бесчестия и др. К примеру, естественное представление о справедливости (justicia), крайним выражением которого служит формула: Nada me parece justo\ en siendo contra mi gusto (1417-1418) – «Мне не кажется справедливым ничто, что противоречит моему желанию», трансформируется в

этическое понятие, связанное с концептами долга, поборовшего желания (3258-3261), верности (*lealtad*) и предательства (*traición*) (3288-3301).

Существенно, что мотив сна имеет в драме не только символическое значение. Сон как бессознательное состояние субъекта играет также важную роль в сюжетном построении драмы: перемещение Сехисмундо из башни во дворец и обратно происходит в состоянии сна. Сюжетная структура драмы, на первый взгляд, кажется избыточной, поскольку к основной фабуле, основанной на конфликте отца-тирана и сына-сироты, примыкает второстепенная, ключевой фигурой которой является дочь-сирота и женщина без чести Росаура. Однако, как показывает анализ, именно наличие двух фабульных линий позволяет *экономным образом выстроить сюжет*. Как отмечает А. А. Паркер, «устранение избыточных элементов сюжета и действия для Кальдерона так же важно, как и краткость в характеристике» [8, р. 35]. Именно в этой связи у протагониста появляется двойник, который, как и он, блуждает в лабиринте в поисках собственного «я» (ср. переключку начальных монологов двух героев), причем пересечение двух линий-судеб является решающим в установлении статуса обоих персонажей. Страсть к Росауре и ее преодоление во имя защиты ее чести – важный мотив эволюции характера Сехисмундо. Встреча с принцем-зверем, пробуждение и укрощение его животной сущности – функция его двойника. *Принципом экономии* объясняется нарративный характер монологов, вмещающих ретроспективный план событий, ср. монологи Басилио (589-843), Росауры (2690-2921). Этот же принцип главенствует в композиции драмы, проявляясь в бинарности и симметричности ее элементов, включая серии взаимодополняющих и антагонистичных персонажей [8, р. 66-68]. Так, середина драмы приходится на момент уяснения Сехисмундо тайны своего происхождения: *sé quien soy* (1538) – «я знаю, кто я таков». Обращает на себя внимание многозначность данной фразы в ее предметном и модальном аспектах. Во-первых, речь идет о традиционном сюжетобразующем мотиве «узнавания», во-вторых, высказывание имеет философское измерение: «я есмь я и никто другой», в-третьих, как отмечает С. Морон Арройо, оно содержит аллюзию на реплику Дон Кихота [7, р. 36], обращенную к пытавшемуся вразумить его крестьянину Педро Алонсо: *Yo sé quién soy –respondió don Quijote–; y sé que puedo ser no sólo los que he dicho, sino todos los doce pares de Francia, y aun todos los nueve de la Fama, pues a todas las hazañas que ellos todos juntos y cada uno por sí hicieron, se aventajarán las mías* [4, р. 60-61] – «Я сам знаю, кто я таков – ответил Дон Кихот, – а еще я знаю, что могу быть не только теми, кем я представился, но всеми двенадцатью пэрами Франции, а также всеми девятью славными мужами, поскольку все их подвиги, совершенные ими вместе и порознь, будут превзойдены моими». Данная реплика, таким образом, подчеркивает не столько само знание (эпистемическую модальность), сколько обусловленный им свободный выбор,

волевое решение быть самим собой (деонтическую модальность). Следовательно, герой-мифологема Сехизмундо связан не только с мифологическими персонажами – жертвами жестокости собственных отцов (Эдип, Даная), но и через Дон Кихота с персонажами национальной литературы. Любопытно, что его двойник, Росаура, в паре с шутлом Клариним составляют реминисценцию к тандему странствующего рыцаря и его оруженосца (ср. общий для романа Сервантеса и драмы Кальдерона мотив *torre encantada* – «заколдованной башни») [7, p. 20].

Итак, многочисленные концепты в драме «Жизнь есть сон», создающие условный хронотоп, лишенных индивидуального своеобразия и субъектного статуса персонажей и полностью оторванное от конкретной реальности действие, требуют символично-мифологической интерпретации, обуславливающей высокую степень типизации героев и философское обобщение содержания драмы. При этом сюжетно-композиционная структура текста, также подчиненная принципу экономии (имплицитности), является отражением порядка (космоса) искусства, противопоставленного хаосу жизни. Иными словами, сами персонажи, все, что с ними происходит, окружающие их обстоятельства – не что иное, как материализованные абстрактные понятия – конструкты, имплицитно решенные лингвистическими средствами. Таким образом, истинным героем драмы является ее концепция, выраженная средствами языка, т. е. сам язык в символично-мифологической многомерности его структур, приспособленных для передачи абстрактного содержания.

### Список литературы

1. Зеликов М.В. Концепт. Философско-филологическая составляющая термина от античности до современности // Герценовские чтения: Иностранные языки: материалы межвуз. научн. конференции, 16-17 мая 2013 г. / Отв. ред. Н. Н. Кириллова. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2013. – С. 10-13.
2. Кальдерон де ла Барка П. Жизнь есть сон / Пер. К. Бальмонта // Кальдерон де ла Барка П. Драммы. В 2 кн. Кн. 2. – М.: Наука, 1989. – С. 5-133.
3. Calderón de la Barca P. La vida es sueño / Ed. de C. Mórón Arroyo. 28ª ed. Madrid: Cátedra, 2004. 207 p.
4. Cervantes Saavedra M. de. El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha / Ed. de F. Sevilla y A. Rey. Alcalá de Henares (Madrid): Centro de Estudios Cervantinos, 1994. 1080 p.
5. Gracián B. Agudeza y Arte de Ingenio / Ed. E. Correa Calderón. T. 1. Madrid: Clásicos Castalia, 1969. 279 p.
6. Hatzfeld H. Estudios sobre el Barroco. 3ª ed. aum. Madrid: Gredos, 1973. – 561 p.

7. Morón Arroyo C. Introducción //Calderón de la Barca, Pedro. La vida es sueño / Ed. de C. Mórón Arroyo. 28ª ed. Madrid: Cátedra, 2004. P. 15-72.
8. Parker A.A. La imaginación y el arte de Calderón. Ensayos sobre las comedias. Madrid: Cátedra, 1991. 446 p.

**Рецензенты:**

Мед Н.Г., д.фил.н., профессор кафедры романской филологии, ФГОУ ВПО «Санкт-Петербургский государственный университет», г. Санкт-Петербург.

Зеликов М.В., д. фил. н., профессор кафедры романской филологии, ФГОУ ВПО «Санкт-Петербургский государственный университет», г. Санкт-Петербург.