Софья Русакова

Звуковая партитура драмы Кальдерона «Жизнь есть сон»

Ренессанс в искусстве ознаменовал стремление к идеалу (вопреки отнюдь не идеальной реальности). Вера в могущество человека позволяла создать впечатление уверенного владения миром. Барокко же отражает реальность туманную и опасную, бесконечно далекую от идеала: определить истину становится крайне трудно, во всем приходится сомневаться, ибо всюду подстерегает обман. «Жизнь есть сон» своим появлением знаменует этот разрыв между реальным и идеальным[1].

Одна из самых загадочных драм Кальдерона повествует о том, что польскому королю Басилио звезды предрекли рождение сына-деспота, который убьет отца и станет жестоко править страной. Когда жена Басилио умерла родами, король понял – это дурной знак, и не стоит испытывать судьбу более. Он заточил своего сына в башню в безлюдной местности, а народу объявил, что наследник появился на свет мертворожденным. Принц Сехисмундо томился всю свою жизнь в темнице, охраняемый стражниками и преданным подданным Басилио – Клотальдо. Но спустя двадцать лет король решает проверить, верно ли предначертанное: усыпив сына, он велит отнести его во дворец и облачить в царские одежды. Пробудившись в роскошной зале, Сехисмундо приходит в ярость: столько лет заточения позади и лишь теперь – свобода! Он убивает слугу, сбросив несчастного с балкона, и пытается надругаться над прекрасной Росаурой – дочерью Клотальдо, прибывшей из Московии в Польшу за обманувшим ее ожидания герцогом Астольфо. Увидев такие бесчинства, принца снова усыпили и перенесли назад в башню. Очнувшись, Сехисмундо страшно озадачен – неужели это ему приснилось, как уверяют тюремщики? Но, быть может, все наоборот: ему снится темница, а прекрасный дворец – на самом деле не видение, а явь?.. Пытаясь разобраться в том, что подлинно, а что – мнимо, Сехисмундо постепенно начинает меняться. Польские солдаты устроили мятеж, в результате которого он оказался на троне, а Басилио повергнут. Однако, вопреки ожиданиям, Сехисмундо показывает себя как справедливый правитель и благородный сын: он прощает отца и начинает свое мудрое царствование. Пьеса, таким образом, «не говорит о бессмысленности земного бытия, она раскрывает неустанные поиски и обретение его смысла»[2].

Конечно, ни одно утверждение не способно исчерпать многогранность смысла этой драмы Кальдерона – не случайно существует ряд исследований, изучающих самые разнообразные ее аспекты. Данная работа обратится к звукам, которые, наравне с героями пьесы, принимают активное участие в развитии действия: они отражают настроение, анонсируют события, предсказывают характер будущих сцен. Чем они разнообразнее, тем отчетливее на их фоне выделяется тишина, которая становится одним из ключевых инструментов Кальдерона – и как драматурга, и как поэта. Тишина, несомненно, является неотъемлемой частью звуковой партитуры и, одновременно с этим не избавляется от своей философской коннотации. Знаменитое гамлетовское «Дальше –

Хуан де Вальдес Леаль. «Дон Мигель де Маньяра». 1681

тишина…» определяет эту категорию как некий «рубикон» между бытием и небытием. «Жизнь есть сон» балансирует на этой тонкой грани.

Звуковая среда пьесы бесконечно разнообразна. Помимо буквальных звуков (лязг оков, пение, инструментальная музыка, залпы орудий и барабанный бой) здесь существуют звуки метафизические, благодаря которым образуется сложный философский узор драмы. К последним стоит отнести, например, интонационные перемены в речах героев, а также реплики «в сторону», привносящие особую доверительную, почти интимную атмосферу действия. Отсутствие звуков также играет немаловажную смысловую роль: к молчанию герои пьесы прибегают регулярно, и каждый использует его в различных целях.

Одна из пьес Кальдерона носит название «Молчание – золото», а около 1661 г. он пишет трактат в стихах *Psalle et Sile*, что означает «Пой и молчи»[3]. Название повторяет надпись, выгравированную на перилах хоров Толедского собора. В этом трактате Кальдерон определяет тишину как «язык Бога»[4] и в качестве совета праведным католикам использует пословицу: «Или молчи, или скажи то, что будет лучше молчания»[5].

«Тишину считали непременным условием общения с Богом»[6] испокон веков, а немалую смысловую роль в образовании тишины отводили молчанию: эту точку зрения в своих трактатах отстаивал ряд духовных деятелей, в числе которых Игнатий де Лойола, Бальтазар Альварес[7] и Те-

реза Авильская. Причем последняя считала, что «Бог постигается исключительно в тишине “слухом души”, и происходит это ночью»[8]. А аббат де Рансе, настоятель монастыря траппистов в Солиньи, несколько позже отметит, что «молчание неотделимо от одиночества и без него теряет смысл. Безмолвие – своего рода исповедь, пребывание наедине с Богом, и другие люди не должны в него вмешиваться. Речь идет об удалении от общества, разрывании связей с ним. Это непременное условие для отстранения от своего “я”, доказательство того, что человек больше не придает значения телу. Без тишины немыслимы духовный рост и понимание языков, в которых слова отсутствуют, – языка души, языка высших сфер и ангелов»[9].

Итак, практически все, перечисленные выше условия, соблюдены в случае с главным героем драмы «Жизнь есть сон» в момент начала действия: ночь, Сехисмундо один в башне – причем уже много лет, однако, вопреки утверждениям столпов католической церкви, он не жадно упивается уединением с Творцом, а, напротив, произносит яростный монолог о своей незавидной судьбе – это уже не сетование, а страдальческое, но при этом довольно агрессивное и гневное, богоборческое воззвание ко Всевышнему.

«Сехисмундо. …О, небо, я узнать хотел бы,
За что ты мучаешь меня?
Какое зло тебе я сделал,
Впервые свет увидев дня?
……
Чем оскорбил тебя я больше,
Что кары больше нужно мне?
Не рождены ли все другие?
А если рождены, тогда
Зачем даны им предпочтенья,
Которых я лишен всегда?»[10].

Всю свою жизнь Сехисмундо провел практически в полном одиночестве – безмолвные стражники не в счет. Исключение составлял лишь Клотальдо, который по долгу службы был его постоянным гостем. В остальном же заточение оставило ему единственного возможного собеседника – Бога. Однако ввиду того что это уединение не было добровольным, Сехисмундо не мог безропотно сносить страдания, ибо не понимал, **во имя чего** он страдает. Или, по крайней мере, **за что.**

Понятие «свободной воли» было крайне важно для Кальдерона: в его драматургии оно нередко выступает движущей силой в борьбе героев за истину и собственное счастье, а попрание оной в мире драматурга приравнивается к греху и жестоко наказывается. «Тиран моей свободной воли» – так Сехисмундо однажды назовет своего отца, короля Басилио. Французский богослов Жак-Бенинь Боссюэ в своем «Размышлении о молчании» отмечал, что «молчание оберегает человека от гнева, является верным средством одолеть жажду мести и обуздать желания, вызванные любопытством»[11]. Такую рекомендацию, вернее, апологию молчания, французский проповедник адресовал сестрам-урсулинкам. В случае же с Сехисмундо, чья «свободная воля» была заключена в темницу, этот совет оказывается совершенно неэффективным: мы застаем его осуждающим Творца за предначертанный ему рок. Он помещен в башню-тюрьму, отрезанную от мира людей. Единственный звук, который пронзительно разрезает тишину – это лязг цепей, сковывающих обитающего здесь пленника. Поэтому, когда в начале драмы Сехисмундо произносит свой монолог, не подозревая, что невольным свидетелем его страданий на этот раз оказалась Росаура, он ужасается внезапной реплике таинственного незнакомца:

«Росаура. Печаль и страх я ощутила,
Внимая доводам его.
Сехисмундо. Кто здесь слова мои подслушал?
Клотальдо?[12]».

Имя своего тюремного смотрителя пришло узнику на ум первым, как наиболее очевидное и единственно верное. Сетования же Сехисмундо были пространными и ничем не ограниченными – ведь он привык находиться в одиночестве и тишине всю свою жизнь. Поэтому мгновенно зародившееся в его воспаленном и измученном мозгу подозрение, что его исповедь могли подслушать, вызвало изумление и ужас одновременно.

Если говорить о тишине в частности и о звуках вообще не в их метафизическом, а в буквальном смысле, то стоит отметить, что зачастую они уже заявлены драматургом в ремарках. Звуки диктуют публике атмосферу и сообщают место действия. Так лязг цепей, который сопровождает сразу несколько сцен в драме, мгновенно создает впечатление нахождения в темнице. Музыка – непременная участница всех сцен во дворце: выходы придворных неизменно сопровождает ремарка Каль-

дерона «*Suena música*». Петь и танцевать должен был едва ли не каждый актер и актриса: такое обязательное условие подразумевал договор, заключаемый руководителем труппы с артистом[13]. Это строгое требование не случайно. Было принято считать, что «музыка задумана как эхо небесной гармонии»[14], следовательно: «истинная музыка исходит от Бога и должна быть направлена на Него»[15]. В противном случае, если музыка выполняет функцию не духовную, но эстетическую, – она развращает. Как развращает, кстати, музыка в театре: такой точки зрения придерживался Хуан Бермудо, монах-францисканец и теоретик музыки. Однако он же отмечал гуманистическую роль музыки: «желаемые эффекты возникают только тогда, когда они совпадают с соответствующим психологическим расположением слушателя. Таким образом, "если человек радуется, то с музыкой он радуется больше; а если грустит, то с музыкой его печаль возрастает"»[16]. Такое понимание было вполне в духе Ренессанса.

В эпоху барокко эта модель сохранялась, но порою она трансформировалась: музыку сфер сменяла идея всеобщей борьбы, когда все элементы универсума вступали в конфликт друг с другом. Поэтому для барокко не столько характерно понимание музыки как эха небесной гармонии, сколько осознание того, что она, собственно, есть победа над дисгармонией. В драмах Кальдерона музыка может приобретать противоречивый характер: она настолько обворожительна сама по себе, что способна очаровать и увлечь за собой не только в райские кущи, но и в геенну огненную. К примеру, в агиографической драме Кальдерона «Маг-чудодей» Юстина подвергается влиянию прекрасных песен о любви, исполнение которых нарочно подстроил сам дьявол, чтобы девушка поддалась искушению и свернула с истинного, христианского пути. В своих ауто «Священный Парнас» (*El sacro Parnaso,* 1659) и «Истинный Бог Пан» (*El verdadero Dios Pan,* 1670) Кальдерон выводит Музыку аллегорическим действующим лицом, ибо в сочетании с поэзией она способна образовать небесную гармонию и уравновесить все сущее в мире.

С другой же стороны, Кальдерон использует музыку, так сказать, в служебных, чисто театральных целях – «чтобы подчеркнуть происходящее в пьесе, обозначить изменения в месте действия, а также объявить входы и выходы важных персонажей»[17]. Однако предположить, какая именно музыка звучала, скажем, в сценах при дворе, крайне трудно: «при наличии огромного количества косвенных свидетельств того, что музыка была неотъемлемой частью театра, практически не сохранилось

Хосе де Рибера. «Сон Иакова». 1639

упоминаний, что же точно и как исполнялось»[18]. Но определить, в каких моментах Кальдерон предполагал участие музыки, нетрудно – такие авторские указания довольно часто содержатся в тексте пьесы. Например: «С одной стороны выходит Астольфо в сопровождении солдат и с другой стороны – Эстрелья в сопровождении дам. Звучит музыка»[19]. Выходы правителей сопровождались фанфарами и барабанным боем. Вообще, «трубы были исключительным атрибутом власти и силы»[20] – отмечает М.А. Сапонов. Эти же инструменты сопровождали батальные сцены: барабаны (las cajas) могли, к примеру, возвестить о начале наступления – считалось, что ударные в сочетании с трубами наводили страх на противника[21].

Нередко Кальдерон внедряет звуковую партитуру спектакля непосредственно в реплики персонажей, а используемое им сравнение способно достроить образ в сознании зрителя:

«Кларин. Цепочка зазвенела!
Убейте меня, если это –
Не галерный раб, изнывающий от боли.
Что ж, мой страх указывает именно на это»[22].

Так из слов грасьосо[23] мы понимаем, что все время, пока Сехисмундо находится на сцене в первом действии, публика слышит лязг оков.

Начало третьей сцены второго действия – еще один пример использования драматургом звука в служебных целях. В ремарке заявлено: «Музыканты поют и слуги помогают Сехисмундо облачиться в одежды, между тем как он выходит, полный изумления»[24]. Первая реплика сцены, которая следует сразу же за этой ремаркой, – это монолог Сехисмундо, пораженного тем обстоятельством, что ныне он вдруг очутился в прекрасном дворце. После этого следует череда реплик слуг, которые пытаются угадать, чего желает новоиспеченный правитель – из них мы понимаем, что музыка прекратилась в тот момент, когда Сехисмундо только начал говорить:

«Второй слуга. Подойди к нему.
Первый слуга (*к Сехисмундо*). Ты хочешь, чтобы снова пели?
Сехисмундо. Не надо больше песен мне»[25].

Подобное техническое указание «зашито» Кальдероном в реплики действующих лиц в сцене, когда солдаты-мятежники в поисках Сехисмундо ворвались к нему в башню, и один из бойцов обратил внимание пленника на то, что его зовет ликующее войско – значит, вероятнее всего, за сценой слышались многочисленные голоса толпы, которые пронзительно нарушали тишину той безлюдной местности, где обитал Сехисмундо:

«Первый солдат. Так выходи: в пустыне этой
Ждет многочисленное войско.
Перед тобой свобода: **слышишь,**
Как все они зовут тебя?
.....
Голоса за сценой. Мы ждем владыку Сехисмундо!»[26].

Отдельные эпитеты, которые встречаются в репликах персонажей, указывают на интонации и настроение: ориентируясь на эти скрытые ремарки, возможно определить, как была произнесена актером в коррале та или иная реплика. Например, после одного из монологов Сехисмундо Клотальдо обращается к нему со словами – «Чего ж **кричишь**?». А Росаура и Кларин в начале первого действия комментируют слова Сехисмундо, давая им конкретную смысловую оценку:

Сехисмундо (*за сценой*). О, я несчастный! Горе мне!
.....

Росаура. Какой **печальный голос слышу**!
Терзает **жалость** новая и **мука.**
Кларин. **А новый страх – меня**»[27].

Нет ничего удивительного в том, что звуки обнажаются в тишине под покровом ночи – они рельефно выступают на фоне безмолвия, способного породить совершенно иную картину мира, отличную от той, что формируется в шуме дня при свете солнца.

«Приверженность к красоте и к добру, как к непреходящим ценностям, явится основой становления будущего Сехисмундо. Подобно тому как в настоящем коконе червь превращается в бабочку, в коконе сна начинается становление нового человека»[28]… В коконе сна и тишины. Жизнь как таковая подразумевает звуки. Младенец, появляясь на свет, издает пронзительный крик – своего рода синоним зарождения жизни. Тишина же ассоциируется, прежде всего, с небытием и безжизненностью. Клотальдо напоминает своему подопечному:

«Ты, Сехисмундо, знаешь сам:
Так велико твое несчастье,
Что до рождения ты умер»[29].

Сехисмундо, находясь в своей башне-темнице, обречен на вечное пребывание в тишине: получается, что волею судьбы он живет чисто номинально. Но любопытен тот факт, что именно тишина сформировала Сехисмундо таким, каким он предстает перед зрителем: диким, жестоким и неуправляемым, однако, одновременно с этим она сумела заронить в него зерна справедливости, человечности и чуткости, которые, впрочем, могли взрасти лишь в определенных условиях. Сон ознаменовал «становление нового человека», – человека, поистине живущего и остро ощущающего жизнь со всеми ее звуками, запахами и красками. Это обилие – не что иное, как оппозиция тишине, ибо сон становится синонимом жизни:

«Сехисмундо. Так это я? В тюрьме? Пленен?
Окован крепкими цепями?
Заброшен в мертвой тишине?
И башня гроб мой. О, Всевышний,
Что только ни приснилось мне!»[30].

Любовь, отзывчивость, жизнелюбие – такие «цветы» не способны появиться в грубой темнице, среди сырости и холодного камня.

А между тем, Клотальдо однажды упоминает о немногих познаниях Сехисмундо:

«Которые ему преподал
Безгласный лик небес и гор,
В чьей школе, полной неземного,
Риторике он обучился»[31].

Парадоксально, как многое в барокко, но факт: Сехисмундо обучился риторике у безгласных небес и гор. Голос в драмах Кальдерона вообще ненадежен: говорить и верить словам – и то, и другое значит подвергать себя опасности. Сохранить жизнь и достоинство, а также исповедовать лишь правду возможно только в молчании. Так Сехисмундо, опрометчиво поделившись с привычной и знакомой ему тишиной своими страданиями, не учел, что теперь его подслушали, и тайная исповедь стала известна странному ночному гостю. Стало быть, случайного свидетеля надо ликвидировать. Спастись от расправы надеется только Кларин, который, по его собственному утверждению, отродясь ничего не слышит:

«Сехисмундо. …И лишь за то, что **ты услышал**,
Как тосковал я в забытьи,
Тебя могучими руками
Я растерзаю.
Кларин. **Глухоты**
Порок наследственный спасает
Меня от казни»[32].

Итак, глухота – преимущество в мире лживых звуков, своего рода гарантия безопасности. Поэтому находчивость грасьосо, который вовремя прикинулся глухим, пришлась весьма кстати. Умение слышать граничит с соблазном поверить, а уж последнее неминуемо приведет к гибели, ибо произнесенной правды быть не может – Росаура утверждает, что жертвой обманутого доверия стала ее собственная мать:

«Росаура. Так верила она признаньям
И обещанию жениться,
Что и доныне эту глупость
Она оплакивает все»[33].

А Эстрелья в разговоре с Астольфо отметит, что в его случае слова расходятся с делом и, стало быть, верить им – значит себя погубить:

«Эстрелья. …Вся эта воинская пышность,
С которой я борюсь душой,
Твоим словам противоречит;
И раз я вижу пред собой
Такие строгости в поступках,
Как льстивым верить мне речам?
Заметь еще, что это низко
И подобает лишь зверям,
Лишь зверю, матери обмана,
Медоточивым ртом ласкать
И замыслом одновременно
Изменнически убивать»[34].

О том, что преимущество правды за делами и поступками, а отнюдь не за словами, говорит и Сехисмундо, отвечая на просьбу Росауры постоять за ее честь:

«Сехисмундо. Не даст тебе ответа голос,
Ответит честь моя тебе.
Не говорю я, потому что
Хочу, чтобы мои деянья
С тобою громко говорили»[35].

Чувства таятся в глубине души и выплескиваются либо тогда, когда герой, подобно Сехисмундо в начале драмы, думает, что его никто не слышит, либо когда уже нечего терять, а он и без того считает себя поверженным и беспомощным. Формула, озвученная королем Басилио, оказывается эффективной для всех героев драмы Кальдерона: «Что чувствую, о том молчу».

«Росаура. В своем душевном Вавилоне
Я изъяснялась немотой
(Есть огорчения, есть муки
Такие, что, немым оставшись,
Расскажешь лучше ощущенья,
Чем если говорить начнешь);
Я о своих страданьях молча
Повествовала…»[36].

Иными словами, молчание у Кальдерона может сказать очень много – настолько, что в словах не будет нужды, потому как они ненадежны

Хосе де Рибера. «Аполлон и Марсий». 1637

и могут мимикрировать под нечто противоположное своему значению. Молчание же не способно обмануть: оно не извращает смысл, а либо хранит его, как тайну, либо обнажает.

«Росаура. Я ценю вниманье,
Молчу в ответ: когда для своего
Смущения исхода не находишь,
Молчанье – красноречие»[37].

И для чутких людей, в особенности для тех, которых, как Росауру и Клотальдо, связывают родственные узы, молчание и недосказанность оказываются понятнее любых слов:

«Клотальдо. Сказать ты более не можешь,
Чем то, что я подозреваю»[38].

К тому же молчание несет в себе служебную функцию, которая нередко выступает двигателем интриги – оно отвечает за сокрытие тайн. Секреты – частые гости на барочной сцене, ведь открыться – значит подвергнуть себя опасности, которыми кишит мир драм Кальдерона.

«Росаура. Тебе свою вручаю шпагу.
Клотальдо. Как имя?
Росаура. Должен
Я умолчать.

Клотальдо. Откуда знаешь,
Или откуда заключаешь,
Что в этой шпаге **тайна** есть?»[39].

Раскрыть секрет – значит нарушить молчание. Клотальдо не сумел сохранить нахождение Сехисмундо в башне в тайне, и это грозит непутевому надзирателю немилостью государя – ведь его задача состояла в том, чтобы ни одна живая душа не узнала, что сын правителя всю жизнь томится в темнице. Теперь Росауре в обличье юноши стал известен чудовищный секрет, и Клотальдо кается господину – он не сумел исполнить свой долг. Однако, вопреки ожиданиям, Басилио решил помиловать своего подданного:

«Не сокрушайся, друг Клотальдо.
Когда бы это совершилось
Не нынче, а вчера, – признаюсь,
Весьма разгневан был бы я;
А ныне тайну все узнали,
И важности не представляет,
Что он узнал ее, когда я
О ней весь двор оповестил»[40].

Но справедливости ради стоит заметить, что нарушение тишины также способно привести и к благому результату – избавить от безвестности:

«Кларин. И ежели меня молчанье
Своим вниманием оставит,
Тогда мне песню посвятят…»[41].

Кроме того, в драме существует большое количество реплик *aparté* – скрытых монологов «в сторону»: такая поистине театральная условность позволяет создать впечатление, что тайная исповедь того или иного персонажа становится известной только публике, к которой он и обращается со своими откровениями. Для остальных же героев этот монолог равен молчанию, ибо по сюжету он произносит его как бы про себя. Такие монологи «в сторону», как правило, сопровождаются волнением и напряжением героя, их произносящего: ведь эти рассуждения и признания являются самыми сокровенными – именно такие мысли мы обыкновенно не доверяем голосу, а оставляем только в своем сознании. Клотальдо, начиная догадываться

о том, что таинственный незнакомец, которым предстала перед ним Росаура, является его собственным ребенком, рожденным двадцать лет назад, осознал всю серьезность ситуации – ведь теперь его чадо могут казнить. Обезумев от этой мысли, Клотальдо «не может не говорить сам с собой»: <…> он мысленно отворачивается от присутствующих, – и, кто знает, может быть и физически от сцены, чтобы обдумать и сделать выводы из тех серьезных откровений, которые он только что услышал» [42]:

«Клотальдо (*в сторону*). О, небо, помоги! Что слышу?
Я даже не могу решить,
Виденье это или правда.
Я эту шпагу дал когда-то
Давно прекрасной Виоланте,
Как знак того, что если кто
Ко мне придет, ею опоясан,
Где б ни был я, во мне он всюду
Найдет и любящего сына,
И милосердного отца»[43].

Таким образом в драме образуется система реплик по факту озвученных, но по сюжету произнесенных лишь в мыслях: публика оказывалась свидетелем тайной исповеди, содержание которой становилось известным лишь ей одной.

Отдельные реплики в драме позволяют судить о настроении, в котором драматург предполагал застать героя в той или иной сцене. Так, реплики Сехисмундо образуют целую партитуру идей: вместе с самоощущением и грядущим намерением меняются и его интонации – в первой половине пьесы с течением действия они становятся все более взвинченными, бездумно-эмоциональными. Первый монолог в башне – вопль отчаяния и страдания, перетекающих в гнев и ярость: он хочет растерзать Росауру в порыве своих бешеных чувств. Проснувшись во дворце, Сехисмундо по ремарке Кальдерона дико «изумлен»: что за чудесная перемена? Вместо тюрьмы – царские покои?

«Сехисмундо. О, небо, что передо мною?
Какой я новый вижу свет!
Я **восхищаюсь, изумленный**,
Не знаю, верить или нет»[44].

Бартоломе Эстебан Мурильо. «Освобождение апостола Петра из темницы». 1667

Но на смену удивлению довольно скоро приходит более привычное для него агрессивное состояние: он требует, чтобы ему немедленно служили. Определив Клотальдо как главного виновника его многолетнего томления в темнице, новоиспеченный принц собирается его убить. Однако этому мешает приход Эстрельи, чья красота так поражает Сехисмундо, что он мгновенно забывает о расправе. Подобное воздействие позже на него окажет и появление Росауры в роскошном дамском одеянии, в котором она невероятно хороша.

«Сехисмундо. Я все заранее предвидел
И я ничем не восхищен.
Но если чем я в мире **восхитился**,
Так это женской красотой»[45].

Женская красота как бы возводится Кальдероном в абсолют: в драме она выступает единственным сдерживающим фактором для Сехисмундо, способным переключить его внимание с агрессии на созерцание прекрасного и упоение им. Однако страстное желание обладать снова путает все карты: попытки Росауры улизнуть разгневали Сехисмундо, и теперь он грозится честь ее «швырнуть в окно», как прежде швырнул не угодившего ему слугу.

Отец, которого Сехисмундо, по существу, видит впервые в жизни, также моментально вызывает в нем ненависть – его обращение к Басилио похоже на гневные выкрики, которые обыкновенно бросают в лицо обидчику перед тем, как ударить:

«Сехисмундо. Тебя благодарить? За что?
Тиран моей свободной воли,
Раз ты старик и одряхлел,
Что ты даешь мне, умирая,
Как не законный мой удел?»[46].

Клотальдо пытается защитить своего господина, а Астольфо, в свою очередь, Клотальдо. Таким образом, они снова подвертываются под горячую руку Сехисмундо, который теперь пытается расправиться с обоими сразу. Идея отмщения не оставляет принца даже во сне, когда Басилио, окончательно отчаявшись в затеянном предприятии, приказал усыпить сына и вернуть обратно в башню. Но с наступлением пробуждения Сехисмундо охватывают ужас и трепет одновременно: неужели он снова пленен и жалок? Гневные и пылкие речи сменились беспомощными возгласами:

«Сехисмундо (*во сне*). Властитель кроток,
Раз, повинуясь своему
Негодованию, казнит он
Тиранов: пусть от рук моих
Умрет Клотальдо, пусть отец мой,
Мне в ноги пав, целует их[47].
.....
Пускай теперь в театре мира
На пышной сцене предстает
Моя единственная храбрость:
Пусть месть моя свое возьмет,
И Принц великий, Сехисмундо,
Восторжествует над отцом.
(*Просыпается.*)
Но горе мне? Где нахожусь я?»[48].

Ближе к середине драмы Сехисмундо вконец запутался, где ложь, а где правда, где вымысел, а где реальность – события интенсивно сменяли одно другое: одни возводили его на пьедестал, а другие низвергали в небытие. Понимание того, кто он есть на самом деле – властный правитель или беспомощный узник, – Сехисмундо утратил практически абсолютно. Явь оказалась смутной, а ее подлинность совершенно неочевидной. То, что можно потрогать, увидеть или услышать, как будто бы должно быть реальным, а чувства оказываются правдивыми и подавно.

«Лишь женщину одну любил… / И думаю, то было правдой» – произносит Сехисмундо, однако сомнения в подлинности произошедшего его все же не оставляют. Видения прекрасного дворца сменяются образами жуткой башни, а королевское платье – звериными шкурами. Осязание и слух в таком мире нисколько не помогают отличить правду ото лжи, быль от небыли.

«Сехисмундо. Уйдите, тени, вы, что ныне
Для мертвых чувств моих прияли
Телесность с голосом, меж тем как
Безгласны, бестелесны вы»[49].

Обретение истины Сехисмундо произошло лишь в финале драмы. И толчком к этому событию стали его размышления о природе реальности и феномене сновидения. Клотальдо, теперь сменивший роль подданного принца на роль тюремного надзирателя Сехисмундо, обратил внимание подопечного на то, что добро есть само по себе непреходящая ценность, даже если оно совершается во сне. И это замечание оказалось как нельзя кстати зароненным в сознание Сехисмундо, ибо теперь оно дало плоды:

«Сехисмундо. Он прав. Так сдержим же свирепость
И честолюбье укротим,
И обуздаем наше буйство, –
Ведь мы, быть может, только спим»[50].

Превращение польского принца началось: когда мятежники подняли его на щит и стали готовить переворот в стране, Сехисмундо предложил Клотальдо прийти в его объятия и принять сторону восставших. Однако старик был вынужден отклонить предложение – ведь он свято предан Басилио. Полученный отказ по привычке спровоцировал резкую перемену настроения Сехисмундо. Но усвоенный урок сна не прошел даром: он быстро усмирил гнев и на смену разъяренным восклицаниям пришли мудрые, справедливые речи.

«Сехисмундо. Изменник, низкий,
Неблагодарный…
(*В сторону.*) (Но – о, небо –
Прилично мне себя сдержать:
Не знаю, наяву ли это.)

Клотальдо, видя, как ты честен,
Тебя я вдвое уважаю,
Иди же и служи Царю.
Увидимся на поле битвы.
А вы, солдаты, за оружье!»[51].

В дальнейшем подобных перемен в характере Сехисмундо наблюдается все меньше и меньше, до тех пор, пока они не исчезают совсем. Интонационный рисунок преображается: резкие колебания сменяет вполне уравновешенная риторика. Принятие роли принца приводит к настоящим качественным изменениям – вместо агрессивного и неуправляемого чудовища в человечьем обличье перед публикой предстает мудрый правитель Полонии. Сехисмундо, ранее обреченный быть безмолвной тварью, теперь произносит справедливые речи, которые, несомненно, будут «поступкам отвечать». Поиск правды завершается ее обретением, в том числе, в результате избавления от последствий лжи. Слова короля Басилио о том что его сын родился мертвым, были неправдой – вслух произнесенные, они вновь оказываются обманчивыми. Очередная клевета знаменует начало катастрофы, которой, впрочем, не случилось, ибо справедливость была восстановлена вовремя.

Так называемые «служебные» звуки в драме существуют наряду со звуками метафизическими, тишина буквальная – с тишиной поэтической. Музыка во дворце, болтовня придворных резко контрастируют с лязгом цепей и зловещими завываниями дикого пленника в башне: прекрасное и беззаботное соседствуют с несправедливостью и страданием, и это близкое сосуществование порождает бунт. Все перемешалось, и на смену былым, противоречивым звукам пришел батальный шум. «Музыка войны» у Кальдерона как бы начинает мир сызнова – именно трубам и барабанам на поле битвы суждено изменить судьбу целого государства, в котором, впрочем, тоже будет башня-тюрьма. Однако томиться в ней станет не наследный принц, как прежде, а изменник и предатель – таково решение нового, мудрого правителя Полонии. В результате свершившихся перемен иным становится сам порядок вещей: произнесенное слово опасно в том мире, где принято скрывать правду. В этом случае неизбежно доминируют тишина и молчание. В мире же, основанном на правде, произнесенное слово становится ее выражением. Таким образом, звуки в пьесе в какой-то мере являются соучастниками событий: они способствуют формированию идейного поля драмы –

усиливают атмосферу неправды и несправедливости в начале и помогают развеять дурман лжи, восстанавливая торжество истины.

[1] Подробнее об этом: *Силюнас В.Ю.* Театр Золотого века. М.: РГГУ, 2012. С. 210–211.

[2] *Силюнас В.Ю.* Стиль жизни и стиль искусства. СПб.: Издательство «Дмитрий Буланин», 2000. С. 208.

[3] *Sage J.* Calderón y la música teatral // *Bulletin Hispanique*, tome 58, № 3, 1956. P. 283.

[4] *Pedro Calderón de la Barca*. Psalle et Sile // Selección de poemas [Электронный ресурс]. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/seleccion-de-poemas--0/html/ff24af12-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html (дата обращения 15.07.2022)

[5] Там же.

[6] *Корбен А.* История тишины от эпохи Возрождения до наших дней. М.: Текст, 2020. С. 49.

[7] Основатель ордена Иисуса, духовный наставник Терезы Авильской. Автор трактата «О молчаливой молитве».

[8] *Корбен А.* Указ. соч. С. 52–53.

[9] Там же. С. 56–57.

[10] «Жизнь есть сон» (перевод К. Бальмонта) / *Кальдерон П.* Драмы. Т. 2. М.: Наука, 1989. С. 10.

[11] *Корбен А.* Указ. соч. С. 56.

[12] «Жизнь есть сон». Указ. изд. Т. 2. С. 12.

[13] Подробнее об этом см.: *Силюнас В.Ю.* Испанский театр XVI–XVII веков. М.: РИК «Культура», 1995. С. 157.

[14] *Sage J.* Calderón y la música teatral. P. 278.

[15] Ibid. P. 281.

[16] Ibid. P. 282.

[17] *Ruano de La Haza J. M.* La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro. Editorial Castalia, 2000. P. 116.

[18] *Моисеева М.А.* Ударные инструменты в музыкальной культуре испанского Ренессанса // Проблемы ибероамериканского искусства. Вып. 6. Готовится к печати.

[19] *Ruano de La Haza J. M.* Op. cit. P. 116.

[20] *Сапонов М.А.* Менестрели: очерки музыкальной культуры западного Средневековья. М.: Прест, 1995. С. 146

[21] *Моисеева М.А.* Указ.соч.

[22] *Pedro Calderón de la Barca*. La vida es sueño. [Электронный ресурс]. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-vida-es-sueno--0/html/fedc73fa-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_1_ (дата обращения: 04.07.2022)

[23] Шут, слуга Росауры.

[24] «Жизнь есть сон». Указ. изд. Т. 2. С. 48.

[25] Там же. С. 49.

[26] Там же. С. 96

[27] Pedro Calderón de la Barca. *La vida es sueño*. [Электронный ресурс]. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-vida-es-sueno--0/html/fedc73fa-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_1_ (дата обращения: 17.07.2022)

[28] *Силюнас В.Ю.* Театр Золотого века. С. 219.

[29] *Кальдерон П.* Указ. изд. Т. 2. С. 17.

[30] Там же. С. 86.

[31] Там же. С. 42.

[32] Там же. С. 12–13.

[33] Там же. С. 114.

[34] Там же. С. 23–24.

[35] Там же. С. 121.

[36] Там же. С. 115.

[37] Там же. С. 65.

[38] Там же. С. 40.

[39] Там же. С. 19–20.

[40] Там же. С. 36.

[41] Там же. С. 48.

[42] *Déodad-Kessedjian M.-F.* El silencio en el teatro de Calderón de la Barca. Madrid, 1999. P. 73.

[43] *Кальдерон П.* Указ. изд. Т. 2. С. 20.

[44] Там же. С. 63.

[45] Там же.

[46] Там же. С. 61.

[47] Там же. С. 85.

[48] Там же. С. 86.

[49] Там же. С. 96.

[50] Там же. С. 89.

[51] Там же. С. 100.