

М. Л. Купченко

## Тема рока в мировой литературе

В статье рассматриваются три выдающихся произведения мировой литературы (Софокл «Эдип-царь», Шекспир «Макбет», Гюго «Собор Парижской Богоматери») сквозь призму специфики действия в них силы рока и эволюции осознания особенностей его влияния на человека и его судьбу в разные исторические эпохи.

Ключевые слова: рок, судьба, оракул, неосознанное действие, трагедия рока, трагедия характеров, осознание, индивидуальное сознание, коллективное сознание, общественное сознание

Marina L. Kupchenko

## The theme of fate in the works of world literature

In the article the author analyses three outstanding works of literature (Sophocles «King Oedipus», Shakespeare «Macbeth», Hugo «Notre Dame de Paris») from the point of view of the specific character of influence of Fate in them and the evolution of human realization of specificity of its influence upon a man and his destiny in different periods of history.

Keywords: fate, destiny, oracle, an unconscious action, the tragedy of fate, the tragedy of characters, realization, individual consciousness, collective consciousness, social consciousness

Проблема рока волновала человечество с древнейших времен. В Европе мы сталкиваемся с ней еще в древнегреческой мифологии. Согласно греческим мифологическим представлениям, Роком или Судьбой руководят Мойры, неподвластные никому, даже своему отцу Зевсу. Перед роковыми тайнами скрытого завесой будущего бессильны все, даже боги. Известно, что Зевс никогда не вступал в брак, если узнавал, что от такого брака может родиться бог, который превзойдет его своим могуществом (последствия брака с Метидой, отказ от брака с Фетидой и т. д.), из чего следует, что Зевс сам был бессилён перед Роком (силой судьбы). Таинственное будущее изменить, с точки зрения греков, было невозможно, и Зевс действовал по принципу: «Не искушай судьбу».

Однако в историческую эпоху не все греки мыслили, по-видимому, подобным образом. И самым ярким свидетельством тому было творчество драматурга, которого считают творцом трагедии рока, великого Софокла. Наиболее характерной трагедией рока у Софокла считается «Эдип-царь». Более яркой трагедии рока, действительно, трудно себе представить. Миф об Эдипе относится к так называемому «фиванскому циклу», к этому циклу принадлежат и еще две трагедии Софокла: «Антигона» и «Эдип в Колоне». По мифу, повторенному в трагедии, еще его отцу Лаю и матери Иокасте было предсказано, что сын, который у них должен родиться, убьет отца и женится на матери, из-за чего отец приказал слуге бросить ребенка на съедение

диким зверям, но тот, пожалев мальчика, отдал его на усыновление бездетному царю Коринфа. Подобный оракул получил и выросший у приемных родителей Эдип, не знающий своей подлинной истории. Не желая реализовать страшные предсказания, Эдип покинул Коринф, и ужасное предсказание сбылось. Формально все соответствует мифу: от судьбы не уйдешь. Но если внимательно вчитаться в текст трагедии, выясняется, что Софокл, совместно с Эдипом распутывающий таинственные обстоятельства прошлого своего героя, тщательно исследует причины, благодаря которым реализуется рок, и изучает возможности его избежать. Шаг за шагом на глазах зрителя разматывается запутанный клубок таинственных и роковых событий, при этом Эдип Софокла ни на шаг не отступает перед ужасающей реальностью, до конца вскрывая все тайны, и казнит отцеубийцу, ослепляя себя.

Подобное поведение Эдипа трактуется исследователями творчества Софокла по-разному. Не считая некоторых несущественных нюансов, имеются две наиболее популярные точки зрения на причины трагедии Эдипа. Первая: человек не всегда в силах понять действия богов, направленные, в конечном счете, на его пользу. Если человек разумен, то путем страдания он придет к мудрости примирения<sup>1</sup>. Вторая: Софокл подчеркивает не столько неотвратимость рока, сколько изменчивость счастья и недостаточность человеческой мудрости<sup>2</sup>.

И та, и другая точки зрения не противоречат друг другу, ибо в обоих случаях речь идет об

ограниченности человеческого знания. Эдип совершил свои преступления в силу неведения, но «незнание закона не освобождает от ответственности». Однако, если внимательно вдуматься в пьесу Софокла, в специфику избранного Эдипом собственного наказания и результатов духовного очищения, достигнутых им в трагедии «Эдип в Колоне», станет очевидным, что Софокл наказывает в «Эдипе-царе» неосознанное действие, поспешное решение, гневливость как проявление невежества. Что послужило причиной его бегства из Коринфа? То же, что заставило Лая выбросить ребенка на съедение диким зверям, – оракул. У обоих была возможность либо не вопрошать прорицателей, либо идти навстречу судьбе, но идти осознанно. Они же пытаются узнать будущее, а далее – бежать от неизбежного как можно дальше, тем самым приближая его к себе. Софокл утверждает, что неизбежности нет, но будущее можно изменить, лишь изменившись самому. Зрячие, но неосознанные, – слепы. Слеп старый Лай, ищущий самоутверждения, слеп молодой Эдип, гордый и вспыльчивый. Власть не приносит прозрения, она лишь причает к самоутверждению за счет других, к недоверию ближайшему окружению (Эдип убежден, что слова Тересия внушены тому Креонтом), уверенности в своей силе и могуществе. Но могущество это ложно, ибо базируется на неверном представлении о мире. Зрячий видит мир, но не понимает его. Символическое самоослепление Эдипа – это путь к духовному прозрению, путь к самоочищению и, следовательно, к истине. Духовно прозревший несет благодать своему народу, окружающим его людям. Этого и удостоен в конце жизни Эдип в трагедии «Эдип в Колоне», притом весьма показательно, что Эдип продолжает считать себя великим грешником, хотя давно уже прощен богами. Духовно зрелый человек не позволит себе ни гордыни, ни надменности, ни высокомерия, ибо всегда будет считать, что нет пределов очищению и просветлению.

Трагедии Софокла часто противопоставлялись трагедиям Шекспира. Считалось, что трагедии Софокла – это трагедии рока, а трагедии Шекспира – это трагедии характеров. Однако «Макбет» не укладывается в эту схему, поскольку и Макбет, и Эдип жертвы предсказаний. «Макбет» не в меньшей степени, чем «Эдип-царь», трагедия рока, просто рок здесь действует по-иному. Но и «Эдип-царь» в определенном смысле тоже трагедия характеров, ибо все, что происходит с Эдипом, – результат его характера, его опрометчивого поведения.

Итак, рассмотрим, как действует рок в трагедии Шекспира. В начале трагедии «Макбет» два друга-военачальника возвращаются после

выигранного сражения. Оба они герои, верные сыны Шотландии, преданные своему королю. Это особо подчеркивается изменой Кавдорского тана в самом начале трагедии. Что же заставило Макбета не только изменить своему милостивому государю, но и совершить самые страшные, тем более с точки зрения кодекса рыцарской чести, преступления: собственными руками убить короля, пребывающего в его замке в качестве гостя, подослать убийц к другу и его сыну и превратить свое царствование в цепь последовательных злодеяний? Рок? Предсказания ведьм? Но Банко тоже получил предсказание, что он «меньше, но и более Макбета» и что он станет предком целой династии королей. Однако это предсказание не привело ни к каким трагическим последствиям, не заставило Банко искать способов реализации оракула, тем более после того, как сбылись предсказания ведьм Макбету. Из этого следует, что дело не в самих предсказаниях, а в той нравственно-психологической почве, на которую они упали. Честолюбие Макбета, его стремление к власти, особенно после реализации первого предсказания, усиленное безмерным честолюбием его жены, готовой идти к власти по трупам, приводят к крови, порождающей все новую и новую кровь. Перед нами, таким образом, трагедия гибели личности, обусловленная спецификой ее индивидуальных личностных качеств и, следовательно, трагедия характеров, как это обычно и рассматривается.

Однако в том-то и сила рока, что он действует не сам по себе в безвоздушном пространстве, а через активные действия людей, особым образом истолковывающих его волю. Как и в «Эдипе-царе» Софокла, в «Макбете», о чем уже говорилось, есть предсказания судьбы, оракулы. Но как демонстрируют нам авторы, дело не в самих оракулах, а в том, как люди к ним относятся. Софокл показывает, как люди безуспешно пытаются бежать от судьбы, Шекспир – как люди исполняют то, что считают ее велениями. Путь Макбета навстречу року – это путь преступлений. Приняв вожделенный оракул, он не думает более о морали, точнее, раз преступив опасную черту, он идет до конца, невзирая на муки совести (призрак Банко). Эта линия у Шекспира напоминает идею неотвратимости рока у Софокла. Однако Шекспир идет дальше Софокла: он сопоставляет два возможных варианта поведения героев, предлагая, в том числе и тот, который мог бы спасти героев Софокла – игнорирование оракула. Если Макбет, стремясь к реализации предсказаний, оказывается все глубже и глубже засосанным тем страшным болотом, порождением которого и были ведьмы, названные Банко

«пузырями земли», и принимает их принцип: «Зло есть добро, добро есть зло», и именно этот моральный нигилизм обеспечивает ему временное возвышение и грядущую гибель, то Банко идет навстречу судьбе с открытым забралом. Он не способен на двоедушие. Рок Макбета, разрушающий его личность, над Банко невластен. Во всех трагедиях Шекспира побеждает тот, кто руководствуется в жизни высокими моральными принципами. Банко гибнет, вероломно преданный другом, но принцип чести восторжествует в царствующей династии его потомков. Из этого следует, что трагедия рока реализуется у Шекспира двояко: и через гибель Макбета, и через возвышение рода Банко, утверждая таким образом необходимость руководствоваться в жизни высокими моральными принципами как единственным условием исполнения человеком высоких предначертаний судьбы.

Совершенно иной вариант трагедии рока представлен в романе Виктора Гюго «Собор Парижской Богоматери». Тема рока введена здесь знаменитым предисловием, где автор сообщает своим читателям, как обследуя однажды за несколько лет до написания романа собор, он обнаружил в темном закоулке одной из его башен начертанное на стене слово «ΑΝΑΓΚΗ», показавшееся ему, исходя из начертаний букв, написанным рукой человека средневековья. Рассказывая об этом, Гюго сознательно проводил параллель между своим романом и греческой трагедией рока. Только здесь о роке говорит не человек, получивший страшный оракул и убедившийся в его силе, а тот, кто осознал действие рока в своей судьбе. Подобного рода персонажем мог быть только Клод Фролло. Однако, в чем нетрудно убедиться, все герои романа испытывают на себе волю и неодолимую силу рока, ломающего и калечащего их судьбы. Герои не властны над его неотвратимостью. Что же такое рок, с точки зрения Гюго, и в чем его сила и неизбежность?

При поверхностном взгляде на роман создается впечатление, что рок реализуется через конкретные факторы: celibат Клода Фролло, уродство Квазимодо, красоту Эсмеральды. При более глубоком анализе выявляется, что в роли рока выступает сама история, отраженная не только в законах и закрепленная в обычаях, но и в мрачных и причудливых образах архитектуры, неслучайно этот роман называют романом об архитектуре. Но, если заглянуть еще глубже, выявится то, что и хотел подчеркнуть Гюго, говоря, что над человечеством тяготеет тройная судьба: человеческие предрассудки, стихии природы и социальные предрассудки. «Собор», как известно, был посвящен исследованию челове-

ческих предрассудков, т. е., как обычно считают, религии в ее извращенных средневековым сознанием формах.

Однако смысл понятия «человеческие предрассудки» гораздо шире. Говоря о человеческих предрассудках, Гюго исследует всю совокупность не только средневековой жизни, ее обычаев, обрядов, законов и представлений, отраженных зачастую и в архитектурных формах, но, что значительно важнее, он исследует специфику отражения всего этого в порою извращенных, порою необычных, но порою и особым образом проникающих в суть явлений формах средневекового сознания. При всей кажущейся невероятности судеб главных героев, их истории типичны не только потому, что они объяснены всей совокупностью элементов общественного бытия своей эпохи, как это блестяще показал Б. Г. Рейзов в своей известной статье о романе<sup>3</sup> Гюго, но и тем, что в них отразился уровень развития общественного и индивидуального сознания XV столетия, ибо именно специфика уровня развития общественного, коллективного и индивидуального сознания эпохи и привела, в конечном счете, главных героев к трагическому концу. Уровень развития индивидуального сознания может, как известно, и опережать уровень развития общественного сознания данной эпохи, и отставать от него, и девиировать от основного направления его развития. Все эти варианты нашли свое отражение в судьбах героев романа, получив в нем разностороннее освещение.

Назвав свой роман «Собор Парижской Богоматери», Гюго связал воедино все направления человеческой деятельности и мысли средневековья, показав через последовательное изменение архитектурных стилей при строительстве собора от романского к готике и Возрождению выраженную в ней соответственную эволюцию общественного сознания, провозгласив, однако, устами Жака Копенюля великую и страшную истину о том, что «час народа еще не пробил». Как правило, это воспринимается как развитие мысли Гюго о том, что «Людовик XI начал великое разрушение феодализма, которое продолжили Ришелье и Людовик XIV на благо монархии и закончил Мирабо на благо народа»<sup>4</sup>. Этот аспект, безусловно, присутствует в словах фламандца, тем более что он усилен словами короля: «Ведь ты не так-то легко падешь, моя добрая Бастилия?»<sup>5</sup>. Рок, обрекающий монархии на гибель, здесь предопределен.

Тем не менее главным аспектом этого противостояния (фламандец – король) Гюго видит разный уровень развития сознания и самосознания фламандцев и французов, что подчеркнуто еще в самом начале романа гордым пред-

ставлением Копеноля как члена фламандского посольства королю и толпе в соборе: «Жак Копеноль, чулочник из Гента». Обилие массовых сцен в романе связано не только с влиянием на романтика В. Гюго блистательных образцов исторических романов В. Скотта, среди которых был и роман о Людовике XI «Квентин Дорвард», и исторических хроник У. Шекспира, не только тем, что повествование утрачивает здесь логическую последовательность, характерную для реалистических методов, и приобретает повышенную эмоциональность, что часто бывает характерно для романтизма, что справедливо замечают отдельные исследователи, но и с тем, что именно обилие подобных сцен дает возможность лучше представить себе уровень состояния общественного и коллективного сознания эпохи, отраженного в индивидуальных представлениях о мире и нормах морали. Именно эти сцены, демонстрирующие грубую косность толпы, воспитанной на ужасающей жестокости уголовного и гражданского, королевского и клерикального законодательства, объясняют, почему Гюго необходимо было вырвать Эсмеральду из ее родной среды, если он хотел противопоставить естественную мораль предрассудкам средневековья. Столкнуть их было целью романа, а само столкновение – причиной рока, нависшего над его героями.

Именно искажение нормальных, естественных представлений об окружающей действительности призмой средневекового сознания, формирующего представления о мире и нормах морали в головах людей, и является страшной силой рока, неодолимо влекущего героев к их трагическому концу. Кто гибнет в романе, причем гибнет с роковой неизбежностью? Те, чье сознание по разным причинам оказывается невстроенным в жестко выстроенную систему норм средневековой морали, представлений о мире и, следовательно, поведенческих норм. В строго регламентированном мире этим людям нет места, они не могут найти себя в нем. Это касается Эсмеральды, олицетворяющей в романе красоту и гармонию мира, т. е. то, что должно одушевлять и возвышать людей. Она и действует иногда подобным образом на зачарованную ее танцем толпу, но подобное воздействие на искаженное сознание лишь временно и может повлечь за собою самые страшные и непредсказуемые реакции, ибо все ведущее к гармонии интерпретируется в средневековом сознании как магия и колдовство. Предрешенность ее конца в невозможности гармонизации дисгармоничного коллективного сознания эпохи. В этом смысле именно Эсмеральда оказывается приемницей Гамлета: «Disjointed age». Разница

лишь в том, что Гамлет осознавал свою гипотетическую миссию и невозможность ее реализации, а Эсмеральда в силу своей наивности и невежества даже никогда над этим не задумывалась. Она просто жила и пела, как птичка, и, как птичке, ей свернули шею.

Это касается Клода Фролло, наивно почитавшего себя неким сверхчеловеком, для которого не существует обычных человеческих норм. Это самый яркий и интересный в психологическом отношении персонаж романа, превзошедший всю средневековую науку и презревший мир там, внизу. Его келья под кровлей собора символизирует его безнадежную попытку оторваться при помощи своего могучего интеллекта от жалких страстей мира сего, уйти в бесконечные небеса, но тем страшнее и неизбежнее станет его падение, ибо искаженные представления мира, в котором он вынужден был жить, наложили и на его сознание свой отпечаток, заставив, в конце концов, усомниться в Боге, отречься от всего, чему служил и поклонялся, и своими руками уничтожить то, что, как ему казалось, он любил. Именно ему шекспировские ведьмы могли бы пропеть: «Зло есть добро, добро есть зло», ибо он, подобно Макбету, вступил на этот путь, закономерно приводящий к гибели.

Это касается и Квазимодо. Как Эсмеральда очаровывает людей и притягивает их взоры, так Квазимодо вызывает у людей ненависть и отвращение, ибо, в отличие от Эсмеральды, он урод. Для средневекового сознания физическое уродство есть следствие не просто духовного уродства, а таинственной связи с дьяволом. Отсюда и реакция монахинь на неожиданное появление уродливого младенца в яслях для подкидышей. Порождению дьявола место на костре. Это тоже норма средневекового сознания, и то, что архидиакон собора поступает по-иному, взяв подкидыша к себе на воспитание, вызывает подозрение у прихожан. Священник тоже представляется связанным с нечистой силой. При подобном отношении людей к себе Квазимодо не мог не отвечать миру тем же, что испытывал от него. Его сознание было адекватно сознанию эпохи, будучи его отражением. Правда, были колокола. Будучи глухим и не слыша людей, Квазимодо беседовал с колоколами. Свою нерасстроченную любовь он отдавал им. Разговаривая с колоколами, он говорил с Богом, именно поэтому Гюго называет Квазимодо душой собора. Маленький естественный жест добра в ответ на зло перевернул не только его представления о мире, но и его душу. Эсмеральда совершила главное дело своей маленькой жизни, не задумываясь об этом и сама не понимая того, что

сделала. Она озарила душу Квазимодо светом великой и подлинной любви, любви глубокой и преданной, не рассчитывающей на взаимность. Спасая и защищая Эсмеральду, Квазимодо защищал мир гармонии и красоты, но это символическое противостояние одинокого титана толпе и могучему королю выявляло его собственную роковую обреченность и неизбежность гибели, ибо «час народа еще не пробил».

Гюго построил свой роман таким образом, что четыре главных его художественных персонажа аналогично четырем опорным углам, на которых зиждется храм, и подобно четырем евангелистам, символизировали четыре стихии: огонь, воздух, воду и землю. Они и гибнут символически. Эсмеральда, символизирующая в романе стихию воздуха, разжигает в груди Квазимодо великий огонь любви, носителем которого он был до нее неосознанно и скорее лишь потенциально. Она и гибнет символически: на виселице, в воздухе, уходя ввысь. Клод Фролло, олицетворяющий интеллект, символизируемый стихией воды, низвергается, подобно водопаду, в пропасть, вниз с высоты собора, что символически отражало его духовную гибель. Квазимодо, как огонь, который не может жить без воздуха, умирает у ног Эсмеральды. И только Феб де Шатопер, символизирующий землю, по словам автора, «тоже кончил трагически: он женился». У каждого своя трагедия. Феб, чье сознание полностью отвечало своей эпохе, и не мог пережить истинной трагедии. Он шел со всеми и жил как все. Рок сделал свое дело. Он избрал тех, кто либо пришел слишком рано, либо от-

клонился от осевого пути духовного развития.

Таким образом, рассмотрев несколько произведений разных эпох, посвященных теме рока, можно проследить эволюцию изменения причин вызванных роком событий и специфику его действия. У Софокла это страх человека перед неизбежностью и неосознанность его действий как выражение духовного невежества. У Шекспира рок действует через особенности индивидуальной психологической структуры личности и устойчивость или неустойчивость его нравственной основы. У Гюго рок – это уже действие не только индивидуального, но и сверхиндивидуального коллективного и общественного сознания эпохи. Подобная эволюция осознания причин действия рока в жизни человека демонстрирует все более глубокое проникновение художников слова в тайны человеческого поведения, в исследование индивидуального и массового сознания, в причинно-следственные механизмы исторического процесса, ибо бытие и сознание взаимно определяют друг друга.

#### Примечания

<sup>1</sup> Анпеткова-Шарова Г. Г., Чекалова Е. И. Античная литература. Л., 1989. С. 105.

<sup>2</sup> Тронский И. М. История античной литературы. Л., 1957. С. 133.

<sup>3</sup> Реизов Б. Г. Французский исторический роман эпохи романтизма. М., 1958.

<sup>4</sup> Цит. по: Там же. С. 510.

<sup>5</sup> Гюго В. Собор Парижской Богоматери. М., 1977. С. 460.