

## ЛІТЕРАТУРА У МОРАЛЬНО-ПРАВОВОМУ АСПЕКТІ

Олександр Глотов

Література як сфера соціального життя позиціонує себе, на відміну від інших видів пізнання дійсності, не як інструмент, за допомогою якого індивід щось додає до суми інформації, якою вже володіє, а як виробничий майданчик, де виникає й функціонує паралельна дійсність, занурення до якої дозволяє реципієнту ініціювати у свідомості різні версії власного життя. Тому література може слугувати достовірним ілюстративним тлом для більшості гуманітарних наук: юриспруденції, дидактики, психології, історії, лінгвістики, соціальних комунікацій тощо.

Як розвивалися, наприклад, в історії літератури епос та драма? З точки зору розвитку сюжетів та ролі у них мотивів спостерігаємо цікаву закономірність. Будемо дотримуватися усталених в теорії літератури положень. Г.М.Поспелов визначає «мотив» як «найбільш значимі та, як правило, повторювані у творі (або у всій творчості письменника) «опорні» художні прийоми та засоби... Опис системи мотивів окремих творів (а також їх груп) — необхідна умова їх наукового осягнення»<sup>1</sup>. Натомість лейтмотив визначається як «панівний настрій, образ, іноді художньо виразна деталь, що повторюється у творі»<sup>2</sup>. Звернімося до ключових для розвитку літератури творів, тобто, до таких, які визначили собою певний новий етап розвитку, до таких, що формували свідомість суспільства, у яких з'являлися персонажі, що ставали історично значимими фігурами культури.

Звісно, говорити про те, що уся література розвивалася в одному ключі й що можна хоча б спробувати відшукати якийсь спільний знаменник для літератури, було б дещо передчасно та самовпевнено, тим більш що «найважливіша риса мотиву — його спроможність ставати напівреалізованим у тексті, проявленим у ньому неповно, загадковим»<sup>3</sup>.

Тим не менш, безумовно є та обставина, що досить значна кількість сюжетів у літературі побудовано на мотиві злочину. Цей злочин може бути або порушенням закону, або порушенням діючих норм моралі. Назвемо це правовим прецедентом, розуміючи «прецедент» як «випадок, який мав місце раніше, й служить прикладом або виправданням для наступних випадків подібного роду»<sup>4</sup>, так й «рішення, винесене судом з конкретної справи, обґрунтування якої вважається правилом для інших судів під час розв'язання аналогічних справ»<sup>4</sup>. Перша дефініція є загальноприйнятною та загальнонауковою, друга стосується справ саме юридичного характеру. Обидві вони у цьому випадку мають до нашого дослідження безпосередній стосунок. У будь-якому разі досить часто уся інтрига твору тримається на тому, що хтось з героїв — злочинець або аморальний тип. Ймовірно, що такий погляд не буде повноцінним. Він апріорі обмежений, він очевидно не дозволяє проаналізувати твір та його персонажів у всьому об'ємі психологічних та естетичних засобів.

<sup>1</sup> Література: Справочные материалы. — М.: Просвещение, 1980. — С. 78.

<sup>2</sup> Хализев В.Е. Теория литературы. — М.: «Высшая школа», 1999. — С. 266.

<sup>3</sup> Советский энциклопедический словарь. — М.: «Советская энциклопедия», 1985. — С. 1053.

<sup>4</sup> Там же.

Однак спробуємо підтюпцем позначити свою присутність у хронології світової літератури. Й почнемо з початку. З Гомера. Краще, звісно, з Біблії, але не будемо аж надто революційними. Хоча Біблія починається з прямого порушення Євою одного-однісінького закону, продовжується описом масового геноциду місцевого населення, який проводило військо Мойсея на землі обіцяній, та завершується підступом Іуди та зрадою Петра. Але не будемо вдаватися до герменевтичних кунштюків, не маючи однозначних ознак художнього тексту.

Тож **Гомер** аж розривається від злочинів та підступів. Осип Мандельштам недаремно так зверхньо відрецензував великого сліпого: «Греки сбондили Елену по волнам...». У більшості сучасних культур те, з чого усе в Гомера розпочалося — подружня зрада, перелюби, адюльтер, є чимось на зразок аматорського спорту, однак юриспруденція давніх іудеїв та сучасних мусульман ставиться до цього вкрай серйозно, а саме: це закінчується публічним побиттям камінням як різновидом смертної кари. «*Іліада*» та «*Одіссея*» — це по суті ілюстрований каталог людських гріхів та слабкостей. Важко сказати, що у геніального Гомера є більш мальовничим: підступні злочини Ахілла чи злочинні підступи Одіссея. На цьому тлі аморальна поведінка Гери, Зевса та інших олімпійських вершителей людських доль виглядають сваркою через іграшку у дитячому садочку.

Давні греки полюбили фільми жахів. Наприклад, **Софокл** у хоррорі «*Цар Едіп*» розповідає таку собі побутову побрехеньку, як тато з мамою віднесли своє новонароджене маля у далекі гори, аби ним нагодувати диких звірів. Та малюк вижив і, успадкувавши злочинну генетику батьків, криваво помстився: навіть не помітивши цього, вбиває свого батька та між іншим доводить до самогубства свою матір. От така кумедна історія з життя гуманних давніх греків.

**Еврипід** натомість захотів розповісти історію палкого кохання, але у нього в п'єсі «*Медея*» знову вийшов тріллер. Головна героїня завойовує серце свого принца на білому коні, Ясона, звичним вже для давніх греків способом: вбиває рідного брата, розчленовує його та акуратно розкладає кавалки тіла на березі. Ясон пізніше гідно оцінив жертву коханої: кидає її з двома байстрюками та одружується на іншій. Ах так, каже гідна подиву давньогрецька героїня та зразкова мама, тож хай мої діточки не знатимуть лиха — і вбиває їх. Кінець веселої книжки.

**Данте** провів у своїй «*Божественній комедії*» виїзне засідання середньовічного суду, розподіливши знайомих йому особисто злочинців за мірою тодішніх уявлень про справедливість та своїми актуальними політичними уподобаннями по різних камерах Пекла, Чистилища та Раю. Рай, до речі, з точки зору читача виявився набагато гіршим за Пекло, бо нудним, а це — найбільший злочин письменника.

«*Декамерон*» **Джованні Бокаччо**, гадаю, нема потреби рекламувати у якості енциклопедії людських вад та схиблень. Великий італієць доклав максимальних зусиль, щоби наповнити відповідними прецедентами майбутні кримінальні кодекси, камасутри та лібрето порнофільмів.

Михайло Михайлович Бахтін зробив із забороненої церквою книжки **Франсуа Рабле** «*Гаргантюа і Пантагрюель*» свого роду Святе Письмо для культурологів та літературознавців. А так насправді — то Рабле від душі помстився святим отцям за свою похмуру юність, проведену у стінах францисканського монастиря: на кілька століть наперед образ священика та ченця став синонімом розпусника та ненажери.

Це тільки здається, що книжка **Джонатана Свіфта «Мандри Гулієра»** — дитяча розвага. У дійсності це нищівний вирок тогочасному світові, який англієць, але ірландський патріот, сатирик, але священик англіканської церкви Свіфт знав досконало, тому не шкодував чорної фарби. Апофеозом людинознавчого дослідження дублінського мудреця стає образ йєху — гидких дикунів, носіїв усієї можливої мерзоти, на які тільки й спроможні гомо сапієнси.

Історія про те, до яких аморальних витівок вдаються пересічні люди, коли зустрічають на своєму життєвому шляху особу, яка чомусь, без очевидної для себе вигоди, поводить ся шляхетно й гідно — це власне історія, яку розповів сумний ідальго **Сервантес Сааведра**. А найгірший злочин, жертвою якого стає герой цієї історії **Дон Кіхот**, це людська зрада. Та мудрий раціоналіст Санчо Панса, який віддає на поталу повсякденності рицарські ідеали свого патрона, навіть не усвідомлює, що саме він є головним катом усіх майбутніх донкіхотів.

Трагедії **Шекспіра** — це один суцільний кримінальний кодекс. Його герої кроку не можуть ступити, щоби не вчинити якогось злочину. Хай так поведуться очевидні мерзотники, скажімо, король Клавдій, вбивця свого брата, батька **Гамлета**, чи королева Гертруда, яка після смерті чоловіка бігом виходить заміж за дівера — їм за законами жанру належить бути похмурими негідниками. Але ж як на одній лаві з ними опиняється Гамлет, благородний філософ!? А він так собі між іншим вбиває батька коханої дівчини, не відчуваючи при цьому жодних докорів сумління. А саму дівчину доводить до сказу. Що не вчинок — то готовий вирок. Герої **«Короля Ліра»** чи **«Отелло»** становлять гідну конкуренцію шляхетному злочинцю Гамлету.

**«Фауст» Гете** за сюжетом — дублікат відомої біблійної історії про змову Бога та Сатани на тему випробування такого собі Іова, знаного своїм благочестям. У Книзі Іова старання Сатани пішли намарно. Гете у свою чергу намагається дати відповідь на сакраментальне питання: чи є кращий з кращих серед людей, тобто — Фауст, хоча б не найгіршим з них. І що ж? А нічого особливого, все як і належить людині: блюзнірськи спокушує святу Гретхен, вбиває її брата, після чого задля відпочинку розважається на шабаші відьом, вже традиційно доводить дівчинку до божевілля. Далі ще крутіше: організовує фінансову аферу, яка руйнує цілу державу, вбиває на шляху реалізації своїх жадань благовірних старців Філемона та Бавкіду і таке інше. Гете наслідує Біблію й тим, що в останній момент рятує душу Фауста, хоча той не зробив для цього нічого.

А про що пишуть великі французькі реалісти? Напруга зростає, злочини стають дедалі вишуканішими. Жюльєн Сорель у **«Червоному і чорному» Стендаля** доводить, що виходець з простої селянської родини у прагненні до досконалості не поступиться якістю злочину навіть еліті тогочасного суспільства. **Мадам Боварі Флобера** здійснює гендерний прорив, перебираючи чоловіками практично на очах у місцевого соціуму. Герої **Бальзака** — Растиньяк, Горіо та його дочки, Гобсек — існують у такому горючому кублі пристрастей та ницостей, у якому неможливо відрізнити, що саме у цей момент вчиняє персонаж: героїчну жертвність чи підлу зраду, бо виглядає це практично однаково. На цьому тлі Жорж Дюруа **Мопассана** виглядає при усій своїй внутрішній аморальності невинною жертвою суспільства, яке ну просто вимагає від своїх членів підлості та корисливості.

А є ж ще й француз, якого не вивчають в університетах, але читають усі — Дюма-батько, Дюма-романтик, **Дюма** — співець пафосних пристрастей. От тільки з точки зору моральності та закону вчинки його шляхетних лицарів

плаща і шпаги виглядають не те що сумнівно, а однозначно негативно. Шарль Д'Артаньян, четвертий з *трьох мушкетерів*, на кожному кроці невинно та з ентузіазмом порушує усе, що тільки можна порушити: спокушує заміжню Констанцію, натхненно долучається до антидержавної змови, вчиняє самосуд над леді Вінтер та десятки інших дрібниць, за кожну з яких звичайна людина мала б давно сидіти у буцегарні. Я вже не кажу за графа Монте-Крісто, уся історія якого — суцільний злочин, навіть тоді, а особливо тоді, коли це помста за злочин.

Героїв **Федора Достоєвського** хлібом не годуй — дай порушити якийсь закон чи заповідь. Родіон Раскольников взагалі зробив це життєвим базисом, підвівши під злочинний спосіб мислення та життя теоретичне підґрунтя. А в романі «Біси» герої мають намір зробити злочинцями все населення. **Лев Толстой** у своїй творчості поступово прийшов до висновку про принципову злочинність «цивілізованого суспільства», продемонструвавши в «*Анні Карениній*», «*Воскресінні*», «*Живому трупі*» тощо вимушену необхідність навіть ніби порядних людей вдаватися до ламання самого себе, до трансформації у зловмисника. Навіть тоді, коли Толстой ще не цілком «дійшов» до цієї думки, його герої час від часу із здивуванням виявляли в собі спроможність до різного масштабу злочинів: майже ідеальна Наташа Ростова мало не втекла з відвертим розпусником з-під вінця, поламавши тим самим долю князя Андрія.

А чи є взагалі хтось без гріха? Чи за євангельською концепцією навіть думка про злочин вже є злочином? Візьмімо найневиннішу дитячу книжку — «*Пригоди Гекльбері Фінна*» **Марка Твена**. Вільнолюбивий хлопчисько, тікаючи від кайданів цивілізації, мандрує річкою. У цих мандрах його супроводжує негр Джим, який опікується ним, час від часу рятує його, бо він просто хороша людина. І усю цю подорож Гек мордується тим, що він вчиняє злочин проти Закону, бо не здає владі невільника-утікача, чийсь власність. А так насправді він вчиняє злочин проти Моралі, бо ця власність — жива людина, якій ще й до того він винен своїм життям та своєю свободою. Вільна людина Гек Фінн виявляється більшим рабом, ніж невільник Джим, бо він раб ідеї.

Двадцяте століття, епоха війн та революцій прямо провокувала художників слова на те, що їх герої просто фізично не зможуть слідувати «загальнолюдським цінностям». Було б марним дорікати **шолоховського** Григорія Мелехова у безперервних вбивствах та зрадах, які стали для нього мало не рутиною, як намарне звинувачувати вовка у тому, що він не харчується травою.

Причому логіка аморалізму впевнено охоплювала не тільки літераторів соціалістичного реалізму. Авторів, які явно чи підспудно протистояли добі, теж не обійшла чаша ця. Те, що Маргарита, героїня булгаковського роману, радісно та натхненно пішла на поводу у диявола, в принципі дивувати не повинно, якщо згадати перші сторінки Біблії. Але біблійний Сатана принаймні не був носієм чесноти, як це задекларовано у **Булгакова**.

Герой літературний іноді не хоче ставати героєм як таким — і мимоволі, а точніше — волею автора стає злочинцем. Так сталося з американцем лейтенантом Генрі з роману **Хемінгуея** «*Прощавай, зброс!*», який, потрапивши на землю Горація, приймає від того естафету гонорового, але від цього не менш злочинного дезертирства. Яке, зрештою, може мати вигляд і пародійного глузування, як це робив бравий вояк, але не менш відважний дезертир **Швейк** в романі **Ярослава Гашека**.

Читач, як то належить у детективі, може не помічати головного злочинця, але це не означає, що його нема. Уся напруга роману Етель Ліліан **Войнич**

«Гедзь» («Овод») тримається завдяки трагічній постаті Артура, але джерелом та причиною трагедії став подвійний злочин католицького кардинала Лоренцо Монтанеллі: перший — коли він стає батьком байстрюка Артура, а потім другий — коли він зраджує таємницю сповіді власного сина та видає поліції його друзів-революціонерів. І сама ідея християнського патерналізму, батьківської любові, яка ніби виправдовує не менш трагічну та жертвну постать кардинала, виглядає у цьому контексті принаймні ризиковано. **Колін Маккалоу** пізніше у романі «*Ті, що співають у терні*», продублювала болючу тему католицького целібату.

«*Звіяні вітром*» **Марґарет Мітчелл** і як книга, і як фільм здобули популярність не тільки через досі болісну тему усвідомлення соціальної правоти чи марноти. Скарлетт О'Хара притягує увагу читачів харизмою, а читачок — силою характеру. Та достатньо згадати, що вона у результаті програла все, і стає зрозумілим, що авторка таки не гендерну рекламу створювала, а повчально-дидактичну баєчку розповіла: на чужому горі свого щастя не побудуєш.

Книга може бути, як це сталося з «*Лолітою*» **Набокова**, неймовірно революційно-епатажним викликом буржуазній моральності та геніальним стилістичним вибриком як у англійській, так і у російській версії тексту, але це не спростовує того факту, що у двадцятому столітті не існувало суспільства, яке б толерувало такий зсув норм моралі як інтимні позашлюбні стосунки дорослого чоловіка та дванадцятирічної «німфетки». І американське пуританство у цьому випадку нічим не відрізнялося від святенництва радянського взірця.

«*Гостина старої дами*» **Фрідріха Дюрренматта** робить злочинцями усіх: і саму візитерку Клару Цаханасьян, і її колишнього коханця Альфреда, а потім — і усе місто Гюллен. Тому що потенційно злочинцем є кожен. А у «*Володарі мух*» **Голдінга** вцент спростовується внутрішній гуманізм людини, задекларований **Даніелем Дефо** у «*Робінзоні*»: група підлітків, яка опиняється на острові, маючи шанси стати людським колективом, стає однак зграєю вбивць. І виявляється, як це представлено у «*Парфумері*» **Патріка Зюскинда**, людина взагалі безсила протистояти внутрішній субстанції, притаманній їй як живій істоті, якщо цю субстанцію скерувати на свідоме зло. Немає у людини антидоту на зло.

Вже на цьому етапі аналізу можна відзначити певну закономірність: названі літературні герої далекі від морального ідеалу. Більше того, порушуючи норми моралі, вони час від часу порушують й чинне законодавство. Однак, незважаючи на це, цілком виразно простежується, свідомо чи несвідомо, намагання авторів надати цим героям такі властивості, які викликали б симпатії у читачів. Можна по-різному пояснювати це, наприклад, літературними законами, за якими письменник неминуче вкладає частку себе до кожного, навіть суто негативного персонажу. А можна припустити, що позитивні персонажі взагалі, як правило, погано вдаються, не притягують.

Представлену ситуацію можна трактувати по-різному. Версія перша: дослідник маніпулює свідомістю, нав'язуючи довільний, далеко не завжди адекватний авторському задуму, спосіб аналізу. На це можна сказати: «А покажіть бо-дай одне гуманітарне дослідження, яке ґрунтується на безумовній відповідності з одного боку — явищ суспільного життя, а з другого — їх прочитання».

Версія друга: морально-правовий прецедент є априорі *condicio sine qua non*, необхідною умовою існування літературного твору. Якою мірою ця тенденція є поширеною, чи є вона універсальною — сказати без глобального дослі-

дження важко, але очевидним, на нашу думку, є те, що література завжди була віддзеркаленням життя суспільства, в іншому разі вона просто не знаходила б свого читача.

І версія третя: література як така є достатньо переконливим матеріалом для форматування свідомості правової, соціологічної, психологічної, лінгвістичної, історичної, соціально-комунікативної тощо, тому що вона містить у собі усі названі дискурси, не рахуючи свого власного.