

Макаричева Н. А.

АРХЕТИП МАТЕРИ В РОМАНЕ "БЕСЫ" Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/1/2008/2-3/60.html

Статья опубликована в авторской редакции и отражает точку зрения автора(ов) по рассматриваемому вопросу.

Источник

Альманах современной науки и образования

Тамбов: Грамота, 2012. № 2 (9): в 3-х ч. Ч. III. С. 142-144. ISSN 1993-5552.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/1.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/1/2008/2-3/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: almanac@gramota.net

Для русской литературы, особенно XIX в., изображение семьи и семейных отношений было традиционным и одним из наиболее важных приемов характеристики эпохи, общества, личности. Роман «Бесы» Ф. М. Достоевского вполне вписывается в эту традицию. Подобно роману Тургенева «Отцы и дети», в нем можно выделить конфликт «отцов» и «детей» на философском, нравственном, ценностном, социально-политическом уровне (Степан Трофимович - Петр Степанович Верховенские). Как и у Л. Н. Толстого, роман Достоевского можно рассмотреть как «историю семейств» (Ставрогиных, Верховенских, Шатовых...). И помимо социально-политического содержания произведения, которое обычно ставят во главу угла, обращаясь к «Бесам», нетрудно рассмотреть и «мысль семейную», и тонкое психологическое изображение женско-мужских отношений, и отношений «отец сын», «мать - дочь» и т.д.

Представленные в романе женские характеры весьма разнообразны, и каждый по-своему значим в раскрытии концепции романа. Но почти все образы объединяет нечто общее. Анализируя проявление женской активности в художественном мире Достоевского, Е. Г. Постникова обозначила так эту общую черту: «В «Бесах» женщина - прежде всего мать» [Постникова 2004: 152], причем это утверждение верно независимо от того, является ли женщина «физиологически» матерью, и кто ее «ребенок»: мужчина, который рядом с ней по жизни, муж, реальный младенец или воображаемое дитя. И, на наш взгляд, возможно говорить об архетипе Матери, который получил художественное воплощение в женских образах романа.

Мотив материнства Хромоножки рассматривался литературоведами достаточно часто и получил прочную связь с фольклором в частности, с образами Матери-Земли, Богородицы [Михнюкевич 1994] и нечистой силы [Сараскина 1995]. Но архетипические черты Великой Матери можно обнаружить и в других героинях. Например, они ярко выражены в образе Варвары Петровны Ставрогиной. С одной стороны, она - реальная, «физическая» мать Николая Всеволодовича Ставрогина. С другой, ее нереализованный до конца в отношениях с кровным сыном инстинкт материнства переносится на отношения с другими людьми, прежде всего, со Степаном Трофимовичем Верховенским. И дело не только в том, что она представляет собой «активный» женский тип, а его пассивность делает его «женственным» [Постникова 2004], но и в том, что их союз держится на сложном комплексе отношений «мать - сын», «мужчина - женщина», «творец-творение» и т.д. Причем каждая «пара» определений не отменяет, а дополняет другую, не исчерпывая, впрочем, всю сложность характеров и их взаимодействия до конца.

Итак, Степан Трофимович - не просто «женственен» в своей пассивности («Он - баба - но ведь тебе же лучше», - характеризует его Варвара Петровна Даше [Достоевский 1974: 10, 57]). Он - ее «сын»: «...но он одного только не заметил до самого конца, того, что стал для нее сыном, ее созданием, даже, если можно сказать, ее изобретением, стал плоть от плоти ее... <...>. В ней таилась какая-то нестерпимая любовь к нему, среди непрерывной ненависти, ревности и презрения» [Достоевский 1974: 10, 16]. Причем в Варваре Петровне сочетаются черты как «доброжелательной», «светлой» ипостаси Матери («Она охраняла его от каждой пылинки, нянчилась с ним двадцать два года, не спала бы целых ночей от заботы, если бы дело коснулось до его репутации поэта, ученого, гражданского деятеля», так и «темной», «демонической»: «Но она требовала от него за это действительно многого, иногда даже рабства. Злопамятна же была до невероятности» [Достоевский 1974: 10, 16]. Юнг, говоря о негативном аспекте архетипа Матери отмечал, что он может означать «нечто тайное, загадочное, темное: бездну, мир мертвых, все поглощающее, отравляющее, то есть то, что вселяет ужас и что неизбежно, как судьба» [Юнг 1996: 183].

Для Степана Трофимовича Варвара Петровна, действительно, «неизбежна, как судьба»: он не может вырваться из-под ее власти, а она - отпустить его («Есть дружбы странные: оба друга один другого почти съест хотят, всю жизнь так живут, а между тем расстаться не могут» [Достоевский 1974: 10, 12]). Степан Трофимович, не раз «колотивший кулаками в стену» после очередной встречи с Варварой Петровной, не раз порывавшийся уйти, на самом деле боится разрыва с ней в той же степени, что и подчас ее саму. «У него пресекался голос, и он ничего не мог вымолвить, а только смотрел, вытаращив глаза от ужаса» [Достоевский 1974: 10, 500], - так он встречает своего «друга» после бегства из Скворешников. Варвара Петровна - и его «заботливая Мать», и охранительница, и спасительница, и тиранка, владычица, его мучение и ужас. «...Господи, господи! За негодяйку меня считаешь? <...> За негодяйку, за тиранку? Его жизнь сгубившую?» [Достоевский 1974: 10, 500], - обращается Варвара Петровна к Софье Матвеевне, которая вряд ли могла узнать и понять характер непростых многолетних отношений Варвары Петровны со Степаном Трофимовичем. Эти характеристики, скорее, результат самооценки, раздумий самой Варвары Петровны.

Несомненно, такому мягкому, «пассивному» человеку, как Степан Трофимович, действительно, нужна рядом женщина, которая бы о нем заботилась как мать (Софья Матвеевна, Даша или Варвара Петровна). Он - вечный приживальщик при женщине - «матери» и не скрывает этого: «Я не могу не жить подле женщины, но только подле» [Достоевский 1974: 10, 491]. Но не всегда же он «женственен» и всего лишь «баба»: был женат он два раза и даже имел сына - «плод первой, радостной и еще не омраченной любви» [Достоевский 1974: 10, 11].

Временами в нем проявляется чисто «мужское» начало, как и в самой Варваре Петровне - типично «женское», другое дело, насколько этот тип взаимоотношений оказывается «перспективен» для героев. Для Вар-

вары Петровны памятным был один случай после смерти ее мужа: «Май был в полном расцвете; вечера стояли удивительные. Зацвела черемуха. Оба друга сходились каждый вечер в саду и просиживали в беседке, изливая друг перед другом свои чувства и мысли. Минуты бывали поэтические. Варвара Петровна под впечатлением перемены в судьбе своей говорила больше обыкновенного. Она как бы льнула к сердцу своего друга, и так продолжалось несколько вечеров. Одна странная мысль вдруг осенила Степана Трофимовича: «Не рассчитывает ли неутешная вдова на него и не ждет ли, в конце траурного года, предложения с его стороны?» <...>. По вечерам же, то есть в беседке, лицо его как-то невольно стало выражать нечто капризное и насмешливое, нечто кокетливое и в то же время высокомерное» [Достоевский 1974: 10, 18]. Что было на душе у Варвары Петровны, чем объяснялась ее вдруг проступившая женственность и откровенность, вряд ли кто смог бы сказать, даже герой-повествователь делает осторожные замечания на этот счет: «Бог знает, как тут судить, но вероятнее, что ничего и не начиналось в сердце Варвары Петровны такого, что могло бы оправдать вполне подозрения Степана Трофимовича. Да и не променяла бы она своего имени Ставрогиной на его имя, хотя бы и столь славное. Может быть, была всего только одна лишь женская игра с ее стороны, проявление бессознательной женской потребности, столь натуральной в иных чрезвычайных женских случаях. Впрочем, не поручусь; неисследима глубина женского сердца даже и сегодня!» [Достоевский 1974: 10, 18]. Поэтому чего именно не простила Варвара Петровна во всю жизнь потом Степану Трофимовичу - его мужской нерешительности [Постникова 2004], мужского невнимания к ней как к женщине, «презрения» ли к ее женским чувствам или того, что он заподозрил ее в чисто «женской игре» по отношению к нему как к мужчине, оскорбив в ней «мать» - наверное, нельзя определить наверняка.

Как нельзя с абсолютной точностью сказать, чего же больше - «материнской» ли ревности или ревности любящей женщины звучит в ее упреках в другой сцене, уже у постели смертельно больного друга.

«- Je vous aimais! («Я вас любил!») (фр.) - Н.М.) - вырвалось у него наконец. Никогда не слыхала она от него такого слова, так выговоренного.

- Гм, - промычала она в ответ.

- Je vous aimais toute ma vie... vingt ans! («Я вас любил всю жизнь... двадцать лет!») (фр. - Н.М.) <...>.

- А как к Даше готовился, духами опрыскался... - проговорила она вдруг страшным шепотом. Степан Трофимович так и обомлел.

- Новый галстук надел...

Опять молчание минуты на две.

-Сигарку помните?

- Друг мой, - прошамкал было он в ужасе.

- Сигарку, вечером, у окна...месяц светил... после беседки... в Скворешниках?» [Достоевский 1974: 10, 502].

Скорее всего, психология семейной жизни подсказывает, что не только Степану Трофимовичу нужна была рядом сильная «женщина - мать», подобная Варваре Петровне, но и ей необходим был именно такой тип мужчины, только с таким человеком она и могла реализовать себя как женщина. Ведь и первый ее муж, видимо, относился к этому же типу («старец легкомысленный», с которым она в последние четыре года «жила в совершенной разлуке, по несходству характеров, и производила ему пенсию» [Достоевский 1974: 10, 17]. Более того, черты архетипа «Великой Матери» простираются и дальше, на отношения с другими людьми, а не только со Степаном Трофимовичем. Характер сильной, волевой женщины, подавляющей, жесткой, требующей безусловного подчинения сказываются и в отношениях с подругой - Прасковьей Ивановной Дроздовой, и в соперничестве с Юлией Михайловной Лембке за влияние в обществе, и в покровительстве Софье Матвеевне и т.д.

Рядом с Варварой Петровной чертами архетипа Матери, как «положительными», «светлыми», так и «демоническими», «темными» наделена и Юлия Михайловна Лембке. По сути, разные героини романа могут быть рассмотрены как воплощение разных ипостасей архетипа Матери: Девы или Матери-Земли (Хромоножка), Софии (божественной мудрости - Софья-книгоноша), демонической (Варвара Петровна).

Причем почти всех этих героинь связывает еще один мотив - сыноотречения или утраты ребенка. Варвара Петровна утрачивает обоих своих «сыночек» - сначала хоронит Степана Трофимовича, а потом, после его смерти произносит двусмысленную фразу: «Нет у меня теперь никого на свете! <...>. Нет у меня сына!» [Достоевский 1974: 10, 507]. Кого имела она в виду: Степана Трофимовича или Николая Всеволодовича? Так или иначе, но, отрекаясь от сына, она теряет обоих - и кровного, и «приемного». В родовых муках проклиная своего ребенка и Мария Шатова: «Будь он заранее проклят, этот ребенок!» [Достоевский 1974: 10, 443], момент рождения которого почти совпадает со смертью Ивана Шатова. Да и сама мать, и младенец оказываются обречены - сначала умирает от простуды младенец, а потом и сама Мария. Мария Лебядкина тоже тоскует и грезит о своем ребенке, которого якобы «в пруд снесла», и сама умирает страшной смертью - от ножа и огня. Появляется еще один мотив, очень яркий в контексте романа - мотив жертвоприношения. Но он заставляет заново вспомнить не только Новозаветный миф, но и добавляет трагичности в и без того мрачный роман: в жертву приносится и «материнское» начало, которое изначально должно давать жизнь и хранить ее; жертвы «младенцев», «детей» становятся жертвами страшными, неоправданными, обличающими разрушительную силу идей и дел «бесноватых».

1. Достоевский Ф. М. ПСС в 30-ти тт. – Л.: Наука, 1974. - Т. 10.
2. Михнюкевич В. А. Русский фольклор в художественной системе Ф. М. Достоевского. - Челябинск, 1994.
3. Постникова Е. Г. Женская активность в художественном мире Ф. Достоевского // Достоевский и современность: Матер. XVII Междунар. старорусских чтений 2003 г. - Великий Новгород, 2004 г.
4. Сараскина Л. «Противоречия вместе живут...» (Хромоножка в «Бесах» Ф. М. Достоевского) // Вопросы литературы. - 1995. - № 1.
5. Юнг Карл Густав. Душа и миф. Шесть архетипов. - Киев, 1996.

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ЭЛЕМЕНТОВ ДИАДЫ «КОММУНИКАТИВНОЕ ПРОСТРАНСТВО - ТЕКСТ»

Максимова Н. Г.

Ульяновский государственный университет

Традиционно, в рамках лингвистики текста выделяют три основных подхода к рассмотрению проблемы соотношения коммуникативного пространства и текста. В частности, анализируется:

- пространство, возникающее внутри текста;
- пространство самого текста;
- пространство, порождаемое текстом.

С точки зрения исследователей первого направления (Бахтин 1976; Лихачев 1972; Лотман 1970, 1988; Руднев 1996; Папина 2002; Тураева 1986; Успенский 1970, etc.), коммуникативное пространство сопоставимо с пространством художественным и составляет элемент структуры художественного текста. Ю. М. Лотман определяет художественное пространство в литературном произведении как «континуум, в котором размещаются персонажи и совершается действие» [Лотман 1988: 258]. Художественное пространство текста организовано иерархически, как система с подчинением низших уровней высшим; конкретный вид пространства «может быть точечным, линейным, плоскостным или объемным» [Лотман 1988: 253].

По мнению З. Я. Тураевой, художественное пространство «есть форма бытия идеального мира эстетической действительности, форма существования сюжета, пространственно-временной континуум изображаемых явлений, отличный от реального пространственно-временного континуума. Эта пространственно-временная форма присуща только художественному тексту, не как элементу материального мира, который существует в реальном времени, а как образной модели действительности, которая создаётся в произведении» [Тураева 1986: 20]. Содержательная категория художественного пространства представлена двумя типами - *реальное* художественное пространство и *ирреальное* художественное пространство. Первый тип пространства есть объективно описанный предметный мир определённого фрагмента пространства, «растущая во все стороны протяжённость, сквозь которую скользит его [человека] взгляд (пространство) и которая доступна ему при панорамном охвате» [Кубрякова 1997: 26]. Ирреальное пространство отражает несуществующие миры, созданные в воображении художника: астральный мир, inferнальный, волшебный, фантастический, сказочные миры, параллельные, или Зазеркалье [Папина 2002: 224]. Между реальным и ирреальным пространством существует *граница*: туман, мгла, опушка леса, водная гладь, окно, зеркало, горящее пламя камина и т.д. О значимости такого аспекта, как наличие границы между двумя мирами, писал в своё время Ю. М. Лотман: «Граница делит всё пространство текста на два взаимно не пересекающихся подпространства. Основное её свойство - непересекаемость. То, каким образом делится текст границей, составляет одну из существенных его характеристик. <...> Граница, делящая пространство на две части, должна быть непроницаемой, а внутренняя структура каждого из подпространств - различной» [Лотман 1970: 278]. Художественное пространство также обладает и внешними границами. Границы семиотического пространства текста выполняют весьма существенную роль - они отличают текст от нетекстовой реальности. Более того, наличие границ текста есть условие его существования [ib. 1970: 255]. Наряду с наличием границы, художественное пространство может быть *замкнутым* и *открытым*. Замкнутое пространство в процессе описания представляет собой общие очертания всего изнутри изображаемого объекта: дома, театра, бальной залы, прихожей, мужицкой избы, сакли. Любое замкнутое пространство обладает центром, где чаще всего находится наблюдатель или персонаж художественного произведения, из центра обычно ведётся наблюдение за «окружением», которое заполняют люди и «вещный мир». Объекты, составляющие «вещный мир» каждого замкнутого пространства, обусловлены автором, помещающим своего героя в различные «среды», в разнообразное окружение [Папина 2002: 236]. В то же время реальное и ирреальное художественные пространства могут быть представлены как открытые пространства, которые структурируются как по вертикали (верх-низ), так и по горизонтали (впереди - издали). Как элемент структуры текста, художественное пространство выполняет «особую моделирующую роль» - «структура топоса выступает в качестве языка для выражения других, непространственных отношений текста». Таким образом, «... структура пространства текста становится моделью структуры вселенной, а внутренняя синтагматика элементов внутри текста - языком пространственного моделирования» [Лотман 1970: 266].

Другие исследователи (Борисова 2004; Брудный 1998; Налимов 1989; Топоров 1983, etc.) рассматривают коммуникативное пространство как вербальный текст. В частности, В. Н. Топоров отмечает, что