

**МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО СПЕЦИАЛЬНОГО
ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН**

**УЗБЕКСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ МИРОВЫХ
ЯЗЫКОВ**

На правах рукописи

КОВАЛЕНКО РЕГИНА ДМИТРИЕВНА

**СИСТЕМА ЖЕНСКИХ «ПСИХООБРАЗОВ» В ТВОРЧЕСТВЕ
Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО**

**Специальность: 5А 120102
Лингвистика (русский язык)**

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание степени магистра филологии

**Работа рассмотрена и
допускается к защите.**

**Зав. кафедрой русской и зарубежной
литературы _____**

к.ф.н. доц. Н.М. Петрухина

«__» _____ 2013 год

Научный руководитель

кандидат филологических

наук, доцент Петрухина Н.М.

Ташкент – 2013

Содержание:

Введение.....	2
Глава 1. Мироззренческие и эстетические основания художественной природы психологических образов.....	6
1.1. Категориальная парадигма понятия «художественный образ».....	6
1.2. Специфика поэтики интерпретации психологических образов в контексте литературного творчества.....	13
Глава 2. Динамика моделирования женских «психообразов» в творчестве Ф.М. Достоевского.....	27
2.1. Инвариативная типологизация женских образов и стереотипов их поведения.....	27
2.2. Инфернальный психообраз в системе образных моделей в романах Достоевского.....	32
Глава 3. Бинарная полярность как принцип системы женских образов в творчестве Достоевского.....	54
3.1. Характерология образов «смирениц» в романах Достоевского.....	54
3.2. Типизация «юродства» в системе женских образов Достоевского....	66
Заключение.....	74
Список использованной литературы.....	77

Введение

Изучение творчества Ф.М. Достоевского имеет свою историю в литературоведении. Интерес к творчеству писателя не только не ослабевает, но с годами увеличивается. Свидетельство тому – все новые и новые монографии и статьи, посвященные различным проблемам и аспектам творчества Достоевского. Одна из таких малоизученных проблемных зон в творчестве Достоевского - классификация женских образов, соотносимая с основными вопросами в творчестве писателя, такими как проблема выбора героями собственного пути, мировоззренческом аспекте мировосприятия бытийных составляющих писателем и отражение в его художественных произведениях. В этом контексте наиболее интересна концепция писателя в постановке вопроса о специфике женских судеб в обществе XIX века, как в социальном, так и нравственном аспектах.. Галерея женских образов в романах Достоевского обширна и богата яркими характерами. Биографическая основа многих женских характеров не раз становилась предметом исследования ученых, утверждавших, что Ф. М. Достоевский на основе жизненного опыта и материала своего времени сумел воплотить свое представление о женщине, особенностях ее характера, определить место в обществе.

Контекст русской литературы при обращении Ф.М. Достоевского к женской теме, его эволюционный характер очевиден: в его творчестве присутствует и, обусловленный библейскими канонами, классический женский тип – смиренные; и отдана дань новомодным феминистическим тенденциям конца 19 века – инфернальная женщина, и представлена галерея характеров - занимающих промежуточное положение между двумя вышеозначенными типами. Результатом творческих исканий писателя стали женские образы, воплощающие и ярко выраженный конкретный женский тип, и философское и социальное осмысление природы женского характера Интерес к изучению

художественного своеобразия женских образов Достоевского означен в работах Л.П. Гроссмана¹, А.А. Белкина², Н.М. Чиркова.³ Сложность и противоречивость, отсутствие однозначной трактовки при анализе женских образов в творчестве Достоевского обусловили принцип поверхностного обращения к ним критиков и литературоведов. В частности, одни рецензенты видели в них заимствования из европейской и русской литературы (А.В. Дружинин), другие отмечали их невыразительность (В.Г. Белинский, К.С. Аксаков), третьи просто констатировали, что эти образы удачны (В.Н. Майков, П.А. Плетнев).

В творчестве Достоевского, каждым из исследователей выделяется определенный женский тип.

В данной магистерской диссертации предпринята попытка дифференциации женских типов в творчестве Ф.Достоевского, их систематизации, в результате которой можно выделить следующие: «кротких», «смиранных», «слабых сердцем», «мечтательниц», «поруганных девушек» правомерно объединить в тип «смиранных», а «ожесточенных», «гордых», «страстных» женских героинь объединить в тип «инфернальных» женщин».

Образы «юродивых» женщин Достоевского представляют особый женский «психотип» и потому являют собой особый женский ряд.

Подобная систематизация обусловлена тем, что типологический ряд предполагает выделение повторяющихся черт характера в женских образах в романах писателя. Таким образом, выделенные типы обладают наибольшей степенью обобщенности.

Актуальность темы данного исследования обусловлена значимостью осмысления в критической литературе гендерного принципа классификации с выделением специфики женской индивидуальности, изучением генезиса и эволюции этого вопроса в творчестве писателя.

¹ Гроссман Л.П. Достоевский – художник//Творчество Достоевского. – М., 1959.

² Белкин А.А. Достоевский//Философская энциклопедия. – М., 1962.

³ Чирков Н.М. О стиле Достоевского. – М., 1967.

Научная новизна исследования в том, что, несмотря на многочисленные исследования по творчеству Ф.М. Достоевского, отмеченные нами выше, вместе с тем, вопрос о типологии женских характеров в художественной системе Достоевского именно как литературоведческая проблема оставался в тени, хотя системно-типологический подход представляется весьма перспективным и результативным. В нашей работе мы делаем попытку впервые провести типологический анализ женских персонажей в романах Ф.М. Достоевского.

Цель работы – классифицировать женские образы в романах Ф.М. Достоевского, определить их типологическую общность, выявить специфику психологизма женских образов.

Для достижения поставленной цели в работе поставлены следующие **задачи**:

1. систематизировать воплощения особенностей женского характера в творчестве Достоевского;
2. объединить повторяющиеся особенности воплощения женского характера в женские типы;
3. дать обоснование правомерности определения типов женских образов в творчестве Достоевского.

Объектом исследования в данной работе является творчество Ф.М. Достоевского.

Предметом исследования – женские образы в романах Достоевского.

Практическая значимость состоит в том, что данный теоретический материал может быть использован для лекций по русской литературе 19 века.

Основным методом исследования стал метод филологической интерпретации художественного текста, а также системно-типологический метод.

Апробация работы. Отдельные положения работы обсуждались на молодежной научно-практической конференции «Проблемы мировой

филологии: история, теория, практика» в УзГУМЯ 25.12. 2010 г. (статья «Образ инфернальной женщины Достоевского»), а также на конференции в НУУз «Молодая филология Узбекистана» (статья «Инфернальная женщина Достоевского - Настасья Филипповна»).

Работа была обсуждена и рекомендована к защите на кафедре русской и зарубежной литературы УзГУМЯ.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, двух глав, заключения и списка использованной литературы.

Глава 1. Мировоззренческие и эстетические основания художественной природы психологических образов

1.1. Категориальная парадигма понятия «художественный образ»

Категория художественного творчества как особый результат и способ освоения жизни в искусстве определяется понятием художественный образ.

Художественный образ – одна из основных категорий эстетики, которая характеризует присущий только искусству способ отображения и преобразования действительности. Образом также называется любое явление, творчески воссозданное автором в художественном произведении.

Художественный образ не только отражает, но прежде всего обобщает действительность, раскрывает в единичном, преходящем сущностное, вечное. Специфика художественного образа определяется не только тем, что он осмысливает действительность, но и тем, что он создает новый, вымышленный мир. При помощи своей фантазии, вымысла автор преобразует реальный материал: пользуясь точными словами, красками, звуками, художник создает единичное произведение.

Образ может принимать формы чувственные и рациональные, может быть основан на вымысле человека, может быть фактографичным. Художественный образ выступает в форме как целого, так и его отдельных частей и может экспрессивно воздействовать на чувства и разум, а потому связан не только с умственным, но и с чувственным постижением реальности. Он дает максимальную емкость содержания, способен выражать бесконечное через конечное, он воспроизводится и оценивается как некое целостное, даже если создан с помощью нескольких деталей. Образ может быть эскизным, недоговоренным.

В семиотическом аспекте образ - это знак, средство смысловой коммуникации в культуре. «Искусство как средство передачи информации подчиняется законам семиотических систем, а произведение, взятое в этом аспекте, может рассматриваться в связи с такими понятиями, как «знак» и «сигнал»».⁴

В гносеологическом плане образ объясняет устройство мироздания, его законы. И в тоже время он факт идеального бытия, некий схематический объект. Он вымысел и стоит ближе всего к такому виду познающей мысли, как допущение.

В онтологическом (относящемся к бытию человека) смысле образ – это изображение идеальных подобий мира, явление онтологических портретов. Он не только воплощает черты людей, преобразуя их в литературные персонажи. Образ исследует сознание человека, его психологию, менталитет, мир души.

В литературе художественный образ, с одной стороны, – ответ художника на интересующие его вопросы, с другой стороны порождение новых вопросов, порождает недосказанность образа его субъективной природой. Это сложный феномен, который включает в себя индивидуальное и общее, характерное и типичное. По характеру обобщённые художественные образы можно разделить на индивидуальные, общечеловеческие, характерные, типические, образ-мотив, топос и архетип.

Под индивидуальными понимаются образы, созданные талантом автора.

Общечеловеческие - образы, передающиеся из поколения в поколение. Эти образы проявляются как в мифологии, так и на всех стадиях развития искусства.

Характерные образы включают в себя общие черты характеров и нравов, которые присущи людям какой-то конкретной эпохи.

Типичные - это характерные образы, свойственные данной эпохе, данной среде.

⁴ Лотман Ю. М. Лекции по структуральной поэтике. //Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. С. 59-65.

Образы-мотивы - устойчивые смысловые элементы литературного текста, повторяющиеся в пределах ряда фольклорных и литературно-художественных произведений. Мотив может быть рассмотрен в контексте всего творчества одного или нескольких писателей, какого-либо литературного направления также отдельного произведения.

Топос (общее место) обозначает общие и типичные образы, созданные литературой целой эпохи, нации.

Образы-архетипы - это образы, перерастающие границы своей эпохи и получающие общечеловеческое значение.

Обобщающей и в то же самое время достаточно полной нам кажется классификация образов Л. А. Шестак⁵.

«Микрообраз» - мельчайшая единица художественного произведения. Говоря о «микрообразе», мы должны обратиться к поэтичности, как особой экспрессивности, которая не совпадает с обычной функцией языка как средства повседневного общения [1]. Эти образы основаны на изобразительно-выразительных свойствах национального языка: тропы, сравнения, красочные выражения и т. п.

Под «макрообразом» мы понимаем образ литературного героя. Под термином «литературный герой» понимается целостный образ человека — в совокупности его облика, образа мыслей, поведения и душевного мира; это внутренний, психологический разрез личности, ее природные свойства, натура.

«Мегаобраз» - всё творчество художника в целом. Это образ мира и человека в этом мире. К мегаобразу можно отнести мотив, как повторяющийся комплекс образов, в рамках всего творчества автора или даже целого литературного направления; топос, как образы, создаваемые в литературе целой эпохи, характерные для национальной культуры; а также образ-архетип, который составляет основу общечеловеческой символики.

⁵ Шестак, Л.А. Основы общей теории и образности проблематика и метод. М., 2000.

Образ в литературе – это форма воспроизведения, истолкования и освоения жизни путем создания эстетически воздействующих объектов. Под образом часто понимается часть художественного целого, обладающая как бы самостоятельной жизнью и содержанием: образы людей, образы природы, образы вещей, образы чувств, словесно-речевые образы, образы-детали. Самые незначительные и случайные детали, вещи, явления, поступки, черты характера в художественном мире подчинены главной идее произведения. В этом смысле любая случайность внутри художественного мира предусмотрена. В художественном мире нет ничего лишнего.

Современные ученые по-разному характеризуют образ как понятие. Например, М.Л. Гаспаров, полагает, что образ – это всякий чувственно вообразимый предмет или лицо, т.е. в тексте это потенциально каждое существительное⁶. Теоретик литературы И.Ф. Волков дает несколько другое определение: «Художественный образ – это система конкретно-чувственных средств, воплощающая собой собственно художественное содержание, то есть художественно освоенную характерность реальной действительности»⁷. А. Мясников в своем «Словаре литературоведческих терминов» приводит следующее определение: «Художественный образ — форма отражения действительности искусством, конкретная и вместе с тем обобщенная картина человеческой жизни, преображаемой в свете эстетического идеала художника, созданная при помощи творческой фантазии»⁸.

Таким образом, художественный образ представляет собой неразрывное, взаимопроникающее единство объективного и субъективного, логического и чувственного, рационального и эмоционального, опосредствованного и непосредственного, абстрактного и конкретного, общего и индивидуального, необходимого и случайного, внутреннего (закономерного) и внешнего, целого и части, сущности и явления, содержания и формы. Благодаря слиянию в ходе

⁶Гаспаров М.Л. . Избранные труды. О стихах. М., 1997. Т.2. С. 9-20.

⁷ Волков И.Ф. Теория литературы. М., 1995.

⁸ Мясников А. Образ // Словарь литературоведческих терминов. М., 1974. С. 241-248.

творческого процесса этих противоположных сторон в единый, целостный, живой образ искусства художник получает возможность достигнуть яркого, эмоционально насыщенного, поэтически проникновенного и в то же время глубоко одухотворенного, драматически напряженного воспроизведения жизни человека, его деятельности и борьбы, радостей и поражений, поисков и надежд. На основе этого слияния, воплощаемого при помощи специфических, для каждого вида искусства, материальных средств (слово, ритм, звукоинтонация, рисунок, цвет, свет и тень, линейные соотношения, пластика, пропорциональность, масштабность, мизансцена, мимика, киномонтаж, крупный план, ракурс и т. д.), создаются образы-характеры, образы-события, образы-обстоятельства, образы-конфликты, образы-детали, выражающие определенные эстетические идеи и чувства.

В литературоведении можно отметить отсутствие строгой дифференциации понятий художественный образ, психологический образ, “литературный герой”, “характер”, “человек”, “личность”. Близость этих понятий обусловила частое употребление их в одном синонимическом ряду.

В сумме значений герой – это действующее лицо литературного произведения, а также носитель точки зрения на действительность, на самого себя и других персонажей. Герои подразделяются на главных, второстепенных (их как раз чаще всего и называют персонажами), на вымышленных и невымышленных, на идеальных, положительных, отрицательных, амбивалентных. Если при создании того или иного героя писатель ориентируется на какое-то реальное лицо, то это лицо называют прототипом. Личность Марии Дмитриевны Исаевой, первой жены Достоевского, как и обстоятельства их “несчастной” любви, нашли свое отражение во многих произведениях Достоевского. Н. Чирков в своей работе считает Аполлинарию Суслову, вторую любовь писателя, прототипом ряда ключевых женских образов в романах Достоевского — прежде всего, Полины (так все называли и

Сулову) в «Игроке».⁹ В целом ряде случаев (Полина, Настасья Филипповна, Аглая, Дуня Раскольников) Достоевский строит образ на парадоксальном сочетании реального прототипа и житейской ситуации с литературным или легендарным образом-символом, с большим идейным содержанием и в то же время с оценочной нагрузкой (Мария Магдалина, св.Агата).

По типу литературных героев разделяют на автобиографического героя, лирического, героя-рассказчика и антигероя.

Стоит отметить, что современная литература несколько утратила то значение героя, которое было присуще русской классике. Значение целостного образа человека в совокупности его облика, мыслей, поведения и душевного мира. Доказательство этому в том, что нынешняя литература не создала ни одного запоминающегося образа героя нашего времени.

В эпическом и драматическом произведениях читатель или зритель встречается с действующими лицами, которых называют также героями, или персонажами. В рассказе их может быть всего несколько, а в романе несколько сотен. Литературный персонаж - это серия последовательных появлений или упоминаний одного лица.¹⁰ Изображение его слов, действий, внешних черт, внутренних состояний, повествование о связанных с ним событиях, авторский анализ - все это постепенно наращивается, образуя определенное единство, функционирующее в многообразных сюжетных ситуациях. Формальным признаком этого единства является уже самое имя действующего лица. Структурное единство, принцип связи отдельных, последовательных проявлений персонажа закладывается его экспозицией, той типологической моделью, которая нужна для первоначальной ориентации читателя. Однако понятие «персонаж» шире понятия «образ». Персонаж – это любое действующее лицо произведения, поэтому данным понятием было бы неправильно заменять понятия «образ» или «литературный герой». Персонажами называют лиц, принимающих участие в действии, пусть даже

⁹ Чирков Н.М. О стиле Достоевского. – М., 1967, С. 34.

¹⁰ Гинзбург Лидия. О литературном герое. Л., 1979.

эпизодически. Существуют еще и так называемые внесценические персонажи, которые лишь упоминаются в высказываниях героев или повествователя.

От персонажа, или героя, отличают рассказчика, который одновременно может быть действующим лицом, главным или второстепенным, то есть участником действия. Например, Ф. М. Достоевский через образ рассказчика в «Бесах» высказал столько эмоциональных авторских оценок, сколько не встретишь ни в каком другом его произведении. Если рассказывающий не является персонажем и не принимает участия в действии, как, например, в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание», его называют повествователем.

В эпосе и лирике часто создается образ автора – носитель авторской речи в художественном произведении, наделенный миропониманием писателя, но в то же время передающий и долю авторского вымысла.

Создавая литературного героя, писатель обычно наделяет его тем или иным характером: односторонним или многосторонним, цельным или противоречивым, статичным или развивающимся, вызывающим уважение или презрение и т. д. Характер – это определенность образа, его социальное, национальное, психологическое своеобразие. Термин ввел Аристотель в «Поэтике», где сказано, что «лицо имеет характер, если обнаруживает в речах или поступках какой-либо выбор». Следственно, персонаж и характер – понятия не тождественные. В одном и том же персонаже критики видят разные характеры.

Таким образом, персонаж предстает, с одной стороны, как характер, с другой – как художественный образ, воплощающий данный характер с той или иной степенью эстетического, совершенства.

Критерии выделения характеров должны быть иными, нежели название психологических или социальных черт и, тем более, составление своего рода “портретов” героев и антигероев времени по этическим признакам (добрые и злые, хитрые и простодушные, эгоисты и альтруисты и проч.).

Более всего проблема характера в литературе середины XIX века обнаружила себя в связи с понятиями типа и типизации. Тип – образ, в индивидуальных чертах которого воплощены наиболее характерные признаки лиц определенной категории. Понятия характер и тип близки друг к другу и часто используются как синонимы. Однако разница все же есть: с типом ассоциируется значительность художественного обобщения, высокая мера общечеловеческого в характере. Диапазон толкований термина “тип” варьируется ныне от воплощенной в персонаже черты, какого-либо повторяющегося свойства до любого воплощения общего в индивидуальном. Если в характере преобладает внутреннее движение, то в типе – устойчивые, сформировавшиеся признаки. Характеры, в особенности в творчестве одного писателя, нередко суть вариации, развитие одного типа. Персонаж как характер или тип, с одной стороны, и как художественный образ – с другой, имеют разные критерии оценки. В отличие от характеров и типов, подлежащих «суду» в свете тех или иных этических идеалов, персонажи как образы оцениваются прежде всего с эстетической точки зрения, т. е. в зависимости от того, насколько ярко, полно выражена творческая концепция.

1.2. Специфика поэтики интерпретации психологических образов в контексте литературного творчества

Слово "образ" используется в качестве термина в разных областях знания. В сущности, перед нами омонимы: в философии (в теории познания) под образом понимается любое отражение действительности (и понятийное, и чувственное); в психологии образ – синоним представления, т.е. мысленного созерцания предмета в его целостности (его "воображения"); в эстетике – воспроизведение целостности предмета в определенной системе знаков. Материальным носителем образности в художественной литературе является слово, речь.

Основы, так называемой теории образа можно обнаружить еще в учении Аристотеля о «мимесисе». Греческий мыслитель выделял несколько способов, с помощью которых искусство достигает подобия (мимесиса) жизни. В эстетике Аристотеля для теории художественного образа важное значение имела дифференциация типов духовного опыта. Но развернутое обоснование понятия, близкое к современному, дано в немецкой классической эстетике. Более всего эту теорию развил немецкий философ Гегель. Художественный образ он четко противопоставил логическим моделям. По Гегелю, результатом понятийного мышления являются умозаключения, силлогизмы, формулы. Гегель уподобляет художественное произведение глазам как зеркалу души: "...Об искусстве можно утверждать, что оно выявляет дух и превращает любой образ во всех точках его видимой поверхности в глаз, образующий вместилище души. Оно превращает в глаз не только телесную форму, выражение лица, жесты и манеру держаться, но точно так же поступки и события, модуляции голоса, речи и звука на всем протяжении и всех условиях их проявления..."¹¹. Художественный образ, по Гегелю, – результат "очищения" явления от всего случайного, затемняющего сущность, результат его "идеализации". Так, не только рафаэлевские мадонны, но все матери испытывают "благоговейную и смиренную" любовь к своему ребенку, "однако не всякая форма женского лица способна полностью выразить такую глубину души". В теории художественно-образного мышления Г. Гегеля есть ряд положений, которые не утратили своей ценности и сегодня. Согласно гегелевской эстетической концепции художественный образ рассматривается с точки зрения его отношения к творческому субъекту, подчеркивая продуктивно-созидательные возможности художника. Выделяя искусство среди других видов сознания и деятельности, Гегель акцентировал внимание на чувственно-понятийной стороне художественного образа.

¹¹ Гегель Г. В. Ф. Эстетика, т. 1,4. М., 1968. С.44.

Определение искусства как "мышления в образах" стало общепринятым в западноевропейской и отечественной эстетике XIX века. Различные эстетические школы и их видные представители сходились на мысли, что в процессе создания художественного образа достигается творческое преобразование реального материала, то есть слов, звуков, красок, что в свою очередь позволяет создать произведение искусства: картину, роман, спектакль, кинофильм и т.д. Таким образом, объективируясь, художественный образ возвращается к той действительности, которую он отразил, но уже не просто как пассивное воспроизведение, а как активное преобразование ее.

Между тем, к началу XX века в европейской эстетике выдвигаются так называемые "антиобразные" теории искусства, отвергающие категорию "художественный образ" как таковую. Пафос борьбы против художественного образа не только стал основой многочисленных эстетических деклараций начала века, но и широко поддерживался искусством того времени.

Господствовавшие в тот период в Европе художественные направления и течения - символизм, футуризм, экспрессионизм - воспринимали художественную образность как пережиток реалистического подхода к действительности. Для символистов художественный образ был слишком похож на действительность, "натурален", для футуристов - наоборот, слишком далек от нее и "фиктивен".

Следует отметить, что в отечественном литературоведении с 20-х годов прошлого века и по настоящее время существуют два разных подхода к исследованию природы художественного образа. Одни ученые трактуют художественный образ в литературе как чисто речевое явление, как свойство языка художественных произведений. Другие видят в художественном образе более сложное явление - систему конкретно-чувственных деталей, воплощающих содержание художественного произведения, причем не только деталей внешней, речевой формы, но и внутренней, предметно-изобразительной и ритмически выразительной.

Некоторые качества образа, сформулированные одними мыслителями, вызывали неприятие у других.

Так, например, А. И. Ефимов в статье «Образная речь художественного произведения» пишет о двух разновидностях образов. Одну разновидность он называет литературными образами, под которыми имеются в виду образы персонажей литературных произведений, например образ Настасьи Филипповны, образ Сони Мармеладовой.

Другую разновидность, с его точки зрения, составляют речевые образы, то есть изобразительно-выразительные свойства национального языка: красочные выражения, сравнения, тропы и другое. При этом А. И. Ефимов утверждает, что собственно художественное значение литературного произведения достигается, прежде всего, благодаря речевой образности¹².

Однако этот исследователь не учитывает, что речевые образы сами по себе не являются признаком художественного текста. Кроме того, художественный текст не всегда изобилует речевыми образами. Речевые образы, как и вообще речь, приобретают художественную значимость только тогда, когда они становятся средством воплощения собственно художественного содержания, в частности характеров героев эпических произведений как результата художественно-творческого освоения реальных характеристик жизни.

Статья А. И. Ефимова вызвала принципиальные возражения со стороны многих известных литературоведов, в частности П. В. Палиевского. По мнению П. В. Палиевского, художественный образ не сводится к образности языка, он представляет собой более сложное и более емкое явление, включающее в себя наряду с языком и другие средства и выполняющее особую, собственно художественную функцию. Так, П. В. Палиевский рассматривает художественный образ как сложную взаимосвязь деталей конкретно-чувственной формы, как систему образных деталей, находящихся в сложном

¹² Ефимов, А. И. Стилистика художественной речи. М., 1959. С. 93.

взаимоотражении, благодаря чему создается нечто существенно новое, обладающее колоссальной содержательной емкостью¹³.

Специфика художественной образности обусловлена в конечном счете спецификой художественного содержания. Поэтому художественный образ определяется нередко, прежде всего, по общим особенностям художественного содержания. Например, в книге М. Б. Храпченко «Горизонты художественного образа» дано следующее определение: «художественный образ – это творческий синтез общезначимых, характерных свойств жизни, духовного “я” человека, обобщение его представлений о существенном, важном в мире, воплощение совершенного идеала красоты. В структуре образа в тесном единстве находятся синтетическое освоение окружающего мира, эмоциональное отношение к объекту творчества, установка на внутреннее совершенство художественного обобщения, его потенциальная впечатляющая сила»¹⁴.

Творчески освоенная характерность реальной действительности, о которой пишет И. Ф. Волков¹⁵, предстает в произведении искусства как нечто конкретное, прежде всего, как характер человеческого индивида. Художественная форма, в свою очередь, приобретает определенность в том, что система конкретно-чувственных форм (речевых и воображаемых) образует нечто индивидуальное, в данном случае образ героя эпического произведения. Итак, в центре литературного изображения стоит человек в жизненном процессе, показанный в сложности и многомерности его отношений к действительности.

Однако отдельные исследователи рассматривают художественные образы только как образы персонажей. Например, В.П. Мещеряков отмечает, что «с полным основанием в понятие “художественный образ” могут быть включены лишь изображения персонажей-людей. В иных же случаях

¹³ Палиевский, П. В. Литература и теория. М., 1979.

¹⁴ Храпченко, М. Б. Горизонты художественного образа. М., 1982. С. 79.

¹⁵ Волков, И. Ф. Теория литературы. М., 1995. С. 75.

употребление этого термина предполагает некоторую долю условности, хотя и “расширительное” его использование вполне допустимо»¹⁶.

По нашему мнению, такое понимание художественного образа несколько узко и не отражает всей специфики литературы как формы отражения жизни в образах.

Рассмотрев существующие в литературоведении точки зрения на понятие ‘образ’ и используя в качестве основы определение, предложенное И. Ф. Волковым, мы предлагаем следующее общее определение понятия ‘художественный образ’: «Художественный образ – это основная единица художественной формы, система конкретно-чувственных средств, воплощающая собой особое, собственно художественное содержание, то есть художественно освоенную характерность реальной действительности, которая предстает в произведении искусства как нечто конкретное и создается с помощью словесно-речевых и художественно-композиционных приемов».

Следует отметить, что изучение образа велось по многим другим направлениям, соотносящимся с разными традициями и проблемами эстетической мысли: связь образа с мифом и ритуалом (О. М. Фрейдберг, А. Ф. Лосев), образ и художественная речь (Г. О. Винокур, А. В. Чичерин, В. В. Кожин), историческое развитие и национальная специфика образов (Г. Д. Гачев, П. В. Палиевский), образ как особая модель освоения действительности (М. Б. Храпченко), условность и знаковость образа (Ю. М. Лотман, Б. А. Успенский), пространственно-временная форма образов (М. М. Бахтин), образ автора и героя (В. В. Виноградов, Л. Я. Гинзбург). Для современной эстетики характерен подход к образу как к живому и целостному организму, в наибольшей степени способному к постижению полной истины бытия. В сравнении с западной наукой понятие ‘образ’ в русском и советском литературоведении само является более «образным», многозначным, имея менее дифференцированную сферу употребления.

¹⁶ Мещеряков В. П. Словарь литературных персонажей. М., 2000. С. 18.

Образы предметного мира составляют специальный предмет филологических исследований. Как отмечает Е. Р. Коточигова в статье «Вещь в художественном изображении», для обозначения данных образов единого термина нет: их называют «вещами», «деталью житейской обстановки», «интерьером»¹⁷. Говоря о понятии ‘образ’, мы, в известной мере, абстрагируем его от конкретной ткани художественного произведения. Бесспорно, что самые незначительные и самые случайные детали, вещи, явления в художественном мире подчинены главной идее произведения, изображения человека во всех его ипостасях. Антропоцентричность любого художественного образа неопровержима. Но мы не должны преуменьшать значимость предметного мира. Самые незначительные и случайные детали, вещи, явления в художественном мире являются способом характеристики человека, выражением его индивидуальности.

В связи с этим А. Б. Есин называет образом изображённый в художественном произведении мир, то есть «ту условно подобную реальному миру картину действительности, которую рисует писатель: люди, вещи, природа, поступки, переживания и т. п.». Этот ученый вводит в обиход понятие ‘мир вещей’ и выделяет такие виды образов, как портрет, пейзаж, мир вещей. Все эти образы автор объединяет одним названием – художественная деталь. А. Б. Есин также пишет о том, что эти образы носят подчинённый характер, так как художественная деталь – это мельчайшая изобразительная и выразительная подробность, которая складывается в «блок» более крупного образа, который в свою очередь вливается в ещё более крупный образ – целостный образ человека¹⁸.

Рассмотрев содержание понятия ‘художественный образ’ в трактовках литературоведов и языковедов становится ясно, что образ – это конкретная и в то же время обобщенная картина бытия, созданная при помощи вербальных

¹⁷ Коточигова, Е. Р. Вещь в художественном изображении // Введение в литературоведение. М., 1999. С. 45.

¹⁸ Есин, А. Б. Принципы анализа литературного произведения. М., 1998. С. 75.

средств и художественно-композиционных приемов, и имеющая эстетическое значение.

Каждый писатель — по сути, психолог, задача которого раскрыть душу человека, понять мотивы поступков героя. В творчестве Достоевского каждый персонаж это как бы макет, на котором изучаются сложные человеческие взаимоотношения. Ф.М. Достоевский один из выдающихся мастеров в изучении психологии и человеческой души. “Самый страстный и крайний защитник свободы человека, какого только знает история человеческой мысли”, — говорит о Достоевском известный философ Бердяев.¹⁹ Действительно. Ф. М. Достоевский исследует душевную свободу человека, и психологизм писателя проистекает, как нам кажется, из его утверждения свободы и возможности воскрешения человеческой души, “восстановления погибшего человека”. Но чтобы увидеть душу человеческую в развитии, необходимо глубоко проникнуть в этот сложный и непонятный мир.

В творчестве Достоевского мы выделяем несколько женских психотипов, соотнесенных с авторской концепцией, основанной на познании тайны, на сложности постижения внутреннего мира человека. Писатель исследует своего героя, оставляя при этом ему некоторую свободу действий. Чтобы не “стеснить” ни в чем своих героев, в каждом произведении писателем используется ряд психологических приемов, позволяющих проникнуть во внутренний мир героя. Это, прежде всего, портрет героя, его речь, поступки, взаимоотношения героев и прямые авторские характеристики, а также пейзаж и интерьер.

Если обратиться к опыту предшественников Ф. М. Достоевского, можно выделить следующие приемы, которые затем использует и сам Ф. М. Достоевский. Помимо традиционных приемов раскрытия внутреннего мира героя писатель прибегает к новым способам описания душевного состояния

¹⁹ Н. А. Бердяев. Судьба России (сборник). – М., 1990, С. 231.

героев. Прежде всего, это выработанный Достоевским метод "двукратного портретирования", своеобразная манера портретной характеристики героев.

Впервые этот термин был употреблен В.Я. Кирпотиним в работе "Разочарование и крушение Родиона Раскольникова". Исследователь отмечает, что "у Достоевского преобладает видение внутреннего человека над видением его внешности, и тем не менее Достоевский выработал очень своеобразный и совершенный способ портретирования, отличающийся от гоголевского гротескного изображения человека, и от информационной описательности у реалистов середины 19 века, и от функциональной пластики Толстого, изображающего портреты постепенно в нарастающих эпизодах, в зависимости от эпического и психологического развертывания повествования"²⁰.

Портреты Достоевского создаются иными, чем у других художников слова, способами. Конкретность художественного образа для писателя не является конечной целью, а служит выражению самосознания героя в определенный момент его духовной истории.

Изображая портрет героя, автор стремится раскрыть его внутренний мир, показать свое отношение к персонажу, к его характеру и поступкам. Именно с этой целью автор прибегает к такому приему, как двойное портретирование (например, описание портрета Раскольникова до преступления и после). Нередко уточнением, введением новых деталей в описание своих героев автор добивается более глубокого раскрытия своего замысла.

У Достоевского основной художественной деталью являются глаза. Глаза у его героев - зеркало души. Изображение глаз Настасьи Филипповны, меняющееся по ходу развития действия, показывают изменения, происходящие в ее душе. Спокойный взгляд сменяется "воспаленным". Глаза идущей на венчание с Мышкиным Настасьи Филипповны "лихорадочно блестят".

²⁰ Кирпотин В. Я. Разочарование и крушение Родиона Раскольникова. – М: Современный писатель, 1974, С.337.

В работе А.В. Чичерина "Сила поэтического слова" дается общая характеристика специфики портретирования Достоевского. Исследователь делает очень интересное замечание: "В портрете, прежде всего, даже, может быть, исключительно важное - мысль. Мысль так выбирается из всякого изображенного в романе лица, что автор постоянно забегает вперед, по одному внешнему виду обнаруживает в человеке всю его подноготную"²¹.

Таким образом, автор подчеркивает, что ведущей, характерной чертой портрета Достоевского является мысль, которая пронизывает каждую портретную деталь.

Исследователь Кашина Н. В книге "Человек в творчестве Ф.М. Достоевского" отмечает, что "описание наружности героев, так же как и их предметного окружения, тяготеет у Достоевского не к индивидуальности, а к общим определениям—красота, безобразие, неуклюжесть, ничтожность"²².

А.Б. Есин в книге "Психологизм в русской классической литературе" подчеркивает своеобразие психологизма Достоевского, останавливается на том, как создается психологическая атмосфера, как строится портрет героев. Есин рассматривает портрет как бы под микроскопом, т.е. анализирует каждую деталь (словесные особенности, лексику).

На наш взгляд, художественной манере Ф.М. Достоевского присуща индивидуализация, что проявляется в портретной характеристике.

Помогают проникнуть во внутренний мир героев и такие приемы, как письма, дневники. Читая их, мы как бы находимся наедине с героем, а проникновение в святая святых, в личные дневники и вовсе не оставляет причин сомневаться в искренности персонажей. И все же для такого художника, как Ф. М. Достоевский, этого не достаточно, поэтому он вводит в свои произведения целый ряд новых литературных приемов извлечения на свет бессознательного. Его герои постоянно находятся в состоянии глубочайшего морального потрясения, надрыва; не случайно для произведений Достоевского

²¹ Чичерин А. В. Сила поэтического слова. – М.: Современный писатель, 1985, С.136.

²² Кашина Н. В. Человек в творчестве Ф. М. Достоевского. – М., 1980, С.46.

особенно характерны сны, бред, истерика и так называемое состояние аффекта, близкое к истерике. Самосознание героев Достоевского сплошь диалогизовано: в каждом своем моменте оно напряженно обращается к себе, к другому, к третьему. Психология персонажа раскрывается через внутренний диалог, когда в герое борются два противоречивых сознания. Внешне он имеет форму монолога. Речь героев у Ф. М. Достоевского приобретает новое значение: они не говорят, а “проговариваются”, или же между героями происходит напряженная игра словами, благодаря чему откровения приобретают двойной смысл, вызывая ряд ассоциаций. И наконец, постижением самого глубинного пласта, одним из способов проникновения во внутренний мир героя является сама композиция произведения: сближение по сходству и контрасту отдельных эпизодов, сцен, дублирование сюжетных ситуаций (на уровне сюжета или с привлечением вне фабульных элементов сюжета, например библейских легенд, притч и других вставных эпизодов).

Следующим приемом раскрытия психологического состояния литературных героев Достоевского является пейзаж. Хрестоматийным стало высказывание о том, что пейзаж раскрывает внутренний мир героя. И. А. Бунин ставил Ф. М. Достоевскому в вину то, что в произведениях Достоевского нет пейзажа. Писатель действительно мало описывает природу, но в его произведениях “фантастический реализм” (как он сам называл свой метод) проявляется в сверхпейзаже, в слиянии пейзажа мира и пейзажа души.

В книге С.М. Соловьева "Изобразительные средства в творчестве Ф.М. Достоевского"²³ исследуются художественные особенности творчества Достоевского. Автор раскрывает своеобразие, самобытную и целостную систему изобразительных средств Достоевского, вытекающую из логики рисуемых им характеров. В работе прослеживается роль пейзажа, цвета, света, звука как существенных компонентов художественной формы.

²³ Соловьев С.М. Изобразительные средства в творчестве Ф.М. Достоевского. – М., 1979.

Для описания интерьера у Достоевского характерна статичность. Описания мест действия произведений Достоевского напоминает живописные картины. Весьма показательным здесь является описание комнаты старухи-процентщицы из «Преступления и наказания» — одного из основных мест действия романа. Это как бы застывшая, неподвижная картина дома. Статичность описания Достоевским достигается благодаря использованию определенных синтаксических форм. Детали интерьера даются в перечислении, здесь отсутствуют глаголы действия, а отдельные фразы напоминают сухой канцелярский перечень вещей. И даже упоминание о том, что лампада горела, не придает картине живости, а, напротив, подчеркивает мертвенность обстановки. Такое описание дома Алены Ивановны указывает на черствость и мертвенность души самой хозяйки.

Жилище Сони автор описывает подробно, потому что оно не только несет на себе "отпечаток" ее греховности, ее искаленной души и страданий, но еще и часть души Раскольникова, судьба которого теперь в Сониных руках.

Описывая комнату этой героини, Достоевский подчеркивает мерзость запустения. Все это отражает Сонину душу, зашедшую в тупик. К мрачному фону Сониной комнаты притягивается и душа Раскольникова: у главного героя тоже нет выхода. Для греховной жертвенности Сони и преступной гордыни Раскольникова такая среда естественна.

Таким образом, подобное описание помещений во многом отражает внутреннее состояние героев. Внешний мир становится неотъемлемой частью души персонажей: передает их волнения, переживания, а также ощущение болезненности и затхлости всей жизни. Он как бы становится оболочкой, внутри которой формируется мировоззрение героев.

Проблему двойничества в романе также следует выделить среди приемов проникновения во внутренний мир героя. Феномен двойничества в творчестве Достоевского проявляется, пожалуй, наиболее ярко, отчетливо, что связано с обращением писателя ко внутреннему миру своего героя, к глубокому

познанию его психики. Достоевский в своих произведениях со всеми подробностями показывает, как под влиянием бездушного общества, дисгармонической действительности сознание человека не выдерживает, и вследствие этого раздваивается, порождая на свет своего двойника, собственную противоположность себе самому. Ф. М. Достоевский, поставил двойников на службу идее романа и сделал их своеобразным способом понимания одного человека через другого. Такая система персонажей позволяет толковать поступки главных действующих лиц через других героев, причем ни один из героев не лишний, и все они являются, по сути, разными гранями души главного героя.

Выводы по главе.

1.1. Образ в литературе – это форма воспроизведения, истолкования и освоения жизни путем создания эстетически воздействующих объектов. Под образом часто понимается часть художественного целого, обладающая как бы самостоятельной жизнью и содержанием. Литературоведами неоднократно отмечалось отсутствие строгой дифференциации понятий художественный образ, психологический образ, “литературный герой”, “характер”, “человек”, “личность”. Близость этих понятий обусловила частое употребление их в одном синонимическом ряду”.

Рассмотрев существующие в литературоведении точки зрения на понятие ‘образ’ и используя в качестве основы определение, предложенное И. Ф. Волковым, мы предлагаем следующее общее определение понятия ‘художественный образ’: «Художественный образ – это основная единица художественной формы, система конкретно-чувственных средств, воплощающая собой особое, собственно художественное содержание, то есть

художественно освоенную характерность реальной действительности, которая предстает в произведении искусства как нечто конкретное и создается с помощью словесно-речевых и художественно-композиционных приемов».

1.2. Слово "образ" используется в качестве термина в разных областях знания. В философии (в теории познания) под образом понимается любое отражение действительности (и понятийное, и чувственное); в психологии образ – синоним представления, т.е. мысленного созерцания предмета в его целостности (его "воображения"); в эстетике – воспроизведение целостности предмета в определенной системе знаков. Материальным носителем образности в художественной литературе является слово, речь.

В каждом произведении писателем используется ряд психологических приемов, позволяющих проникнуть во внутренний мир героя. Это, прежде всего, портрет героя, его речь, поступки, взаимохарактеристики героев и прямые авторские характеристики, а также пейзаж и интерьер. Помимо традиционных приемов раскрытия внутреннего мира героя писатель прибегает к новым способам описания душевного состояния героев. Прежде всего, это выработанный Достоевским метод "двукратного портретирования" и феномен «двойничества».

Глава 2. Динамика моделирования женских «психообразов» в творчестве Ф.М. Достоевского

2.1. Инвариативная типологизация женских образов и стереотипов их поведения

В классической русской литературе женские образы всегда определяли лучшие черты и качества национального характера – ум, нравственность, способность беззаветно любить и доброта.

Крупнейшие русские писатели в своих произведениях воплотили целую галерею замечательных образов русских женщин: Матрена Тимофеевна «Кому на Руси жить хорошо», Лиза Калитина «Дворянское гнездо», Вера Павловна «Что делать», У каждого писателя есть свой идеал женского характера, однако эволюция женских образов в литературе напрямую соотнесена с изменениями, происходящими в развитии литературного процесса. Проблеме воплощения женских образов уделялось большое внимания, писатели стремились к углублению психологизма при раскрытии женских характеров. Если в литературе восемнадцатого века женский идеал соотнесен с определяющим качеством характера времени - благородством, добродетельной красотой, то реализм 19 века усложняет структуру художественного образа и значительную роль приобретает внутренний мир женщины. По мнению С. Н. Булгакова²⁴, «всякий подлинный художник есть воистину рыцарь Прекрасной Дамы». По мнению Бердяева²⁵, именно женщина вдохновляет мужчину к творчеству и через творчество тот стремится к целостности, хотя не достигает ее в земной жизни; «мужчина всегда творит во имя Прекрасной Дамы».

²⁴ С. Булгаков. «Групп красоты». По поводу картин Пикассо (1914). <http://www.picasso-pablo.ru/library/trup-krasoti.html>

²⁵ Н. А. Бердяев. Судьба России (сборник). – М., 1990, С. 174.

Образ женщины реальной и созданной воображением творца можно обнаружить во всех жанрах и видах художественного творчества: от фольклора до самых современных проявлений культурной мысли. Однако, как бы ни были многолики и неповторимы женские образы, представленные кистью художника, словом писателя или поэта, как бы утонченно они ни были воссозданы рукой мастера-ваятеля, чарующими звуками композитора, из всего бесчисленного арсенала звуков, тонов, полутонов, красок, слов можно выделить вполне определенные типы женских образов и стереотипы их поведения.

На наш взгляд правомерно выделить три основных психотипа женских образов в русской литературе, в которые «вошли в девичьи идеалы и реальные женские биографии». Первый - это образ "нежно любящей женщины, жизнь, чувства которой разбиты", второй - "демонический характер, смело разрушающий все условности созданного мужчинами мира", третий типический литературно-бытовой образ - "женщина-героиня". Характерная черта - "включенность в ситуацию противопоставления героизма женщины и духовной слабости мужчины". Эти три стереотипа мы берем за отправную точку в обнаружении различных типов женщин разных исторических периодов, сыгравших ту или иную роль в развитии культуры.

Один из типов вполне можно назвать традиционным. К нему относятся нежно любящие женщины, способные на самопожертвование ради других, у которых "всегда готов и стол и дом", которые свято хранят традиции прошлого. В понятие "традиционный" включается вовсе не традиционность, заурядность, обычность женщин этого типа, сколько привычный подход в определении женщины вообще: сострадательность, способность к сочувствию, сопереживанию, самопожертвованию. К этому типу, как нам кажется, в первую очередь можно отнести "женщину-хозяйку" и неотрадиционалисток, а также "крестовых сестер" (по определению Ремизова), "смирениц".

Следующий тип представляет женщина-героиня. Это, как правило, женщины, постоянно преодолевающие какие-либо трудности, препятствия. Близка к этому типу и женщина-воин, неуёмная активистка, для которой основной формой деятельности является общественная работа. Домашняя работа, семья - далеко не главное в её жизни. К этому типу также причисляются советизированные женщины, руссофеминистки, феминистки по западному типу. В этот тип включены также "горячие сердца" (термин впервые употребил А.Н. Островский) и так называемые "пифагоры в юбках", "учёные дамы".

Третий тип женщин, как нам кажется, наиболее многообразный, неоднородный и в какой-то степени полярный, поистине совмещающий как смиренные, так и inferнальные начала - демонический, "смело нарушающий все условности, созданные мужчинами". Сюда можно отнести и женщину-музу, женщину-приз, а также эскаписток. На наш взгляд, интерес также представляют женщины, отличающиеся "демоническим характером", так называемые "роковые женщины". Этот "литературно-бытовой образ" наименее исследован в научной литературе по сравнению с типом женщины-героини (во всяком случае, в отечественной), если не считать отдельных журнально-газетных вариантов. В этом типе женщин, в свою очередь, можно обнаружить и другие подтипы, рассматривая стереотипы женских образов более позднего периода. Это, по терминологии русских классиков, "бесстыжие" (А. М. Ремизов) и "попрыгуньи" (А. П. Чехов). Этой точки зрения придерживается и Ю.М.Лотман, рассматривающий русскую культуру XIII - начала XIX века в аспекте трех основных стереотипов, вполне отражающих особенности женских типов и в культуре предыдущих, следующих национальной традиции, и последующих отрезков времени.

Л.П. Гроссман выделяет типы «гордых» и «поруганных девушек», «мечтательниц»; Н.А. Добролюбов, определяет такие типы, как «кроткий» и «ожесточенный»; А.А. Григорьев рассматривает «тип страстный» и «тип

смиранный»; Т.Ф. Двойнишникова представляет целую галерею типов: среди которых выделяет «гордых», «слабые сердца», «смиранных», «юродивых».²⁶

Для некоторых русских мыслителей характерно утверждение, что выраженная Ф. М. Достоевским идея о сочетании в женщине смиренности и инфернальности обуславливает специфику воплощения женских образов в творчестве писателя. Анализ женских образов в творчестве Ф.М. Достоевского свидетельствует о спорности этого утверждения.

Мы провели дифференциацию женских типов в творчестве Ф.Достоевского, в результате которой правомерно провести следующую систематизацию: выделенные исследователями типы «кротких», «смиранных», «слабых сердцем», «мечтательниц», «поруганных девушек», логически оправдано на основании общего типологического ряда номинировать в тип «смиранных», типологический ряд «ожесточенных», «гордых», «страстных» объединить в единый тип «инфернальных» женщин. И в особый типологический ряд мы выделяем «юродивых» женщин.

Подобная систематизация обусловлена принципом повторяемости определенных черт характера в женских образах в романах писателя, позволяющих объединить в типологические ряды, с наибольшей степени обобщенности.

Термин «инфернальность» в современном русском языке синонимичен слову «демоничность». В «Словаре иностранных слов, вошедших в состав русского языка» Чудинова Н.Г. от 1910 года значение термина «инфернальность» имеет несколько иное значение – «дьявольское беззаконие, нечестие».

«Инфернальные», «гордые» героини Достоевского это совершенно особый тип, определяющий женщин не просто с высоким чувством собственного достоинства, но и обладающих характерными личностными

²⁶ Двойнишникова Т.Ф. Женские образы Ф.М. Достоевского: итоги и перспективы изучения. - Улан-Удэ, 2006. С.15.

особенностями: эгоцентричность, видимую надменность, некоторое властолюбие. «Инфернальная» женщина в романах Достоевского - это женщина со сложной судьбой, испытавшая страдание и живущая с оставшейся в душе обидой. Однако, Аглая, Лиза Тушина, Катерина Ивановна из «Братьев Карамазовых» горды и высокомерны необъяснимо, ничего кроме разрушительных страстей, поднимающихся из глубин их существа, ничто — никакая социальная несправедливость или одиночество, как в случае с Катериной Ивановной из «Преступления и наказания», Настасьей Филипповной и Грушенькой — не может объяснить их высокомерного, заносчивого характера «гордой барышни».

Понятие «смирение», применительно к женским образам в творчестве Достоевского также расходятся с общепринятым содержанием. Основной акцент в его трактовке делается на полное отсутствие такого качества как эгоизм. Определяющим вектором мироощущения смиренных становится чувство страданий других людей. Они могут смириться со всеми тяжелыми обстоятельствами собственной судьбы, но не могут смириться с несчастьем окружающих. Женщины этого типа отражают взгляды самого писателя, его веру в добро, справедливость, всепрощение и смирение и прежде всего, любовь к человеку, каким бы он ни был. Соня Мармеладова, которая в своей недолгой жизни уже перенесла все мыслимые и немыслимые страдания и унижения, сумела сохранить нравственную чистоту, незамутненность разума и сердца. Именно Соня, заключавшая в себе, по мысли писателя, христианский идеал добра, могла выстоять и победить в противоборстве с античеловеческой идеей Родиона Раскольникова. София Андреевна Долгорукая все свои силы отдает заботам о муже, Версилове, и о детях. Ей и в голову не приходит защищать себя от требовательности мужа и детей, от их несправедливости, неблагодарного невнимания к ее заботам об их удобствах.

Основные черты «юродства», значимые для Достоевского: это наивность, простота, прямота, смирение, приниженность, всепрощение,

обращенность к Богу и умственная неполноценность. «Юродивость» женских образов у Достоевского подразумевает сумасшествие в психиатрическом смысле. Юродивые у Достоевского умственно неполноценные персонажи, способные говорить и реагировать на чужую речь, хотя и неадекватно с точки зрения нормальных людей. Они безответны, кротки и как следствие своей незащитности являются жертвами насилия.

2.2. Инфернальный психообраз в системе образных моделей в романах Достоевского

В повести «Хозяйка» Достоевский вывел новый тип героини – красивой, «неистойвой» женщины («хлыстовской богородицы») с «слабым сердцем». При этом большинство исследователей отмечают, что это ещё не гордая инфернальница, а её предтеча. У Катерины в отличие от инфернальниц нет своей воли, она не бунтует, не принимает самостоятельных решений относительно своей судьбы, а перекладывает ответственность за это на плечи мужчин-соперников и беспрекословно подчиняется «сильнейшему». Вместе с тем Катерина глубоко понимает меру своего падения, мучается и страдает, ненавидит своего «невольника», ищет спасения и не находит его.

В послесибирском творчестве Ф.М. Достоевский продолжил поиски новых женских типов. На их создание теперь оказывают влияние не только литературные и биографические источники, но и материалы современной писателю прессы, рассказы очевидцев, библейские и мифологические образы и сюжеты, произведения живописи.

Впервые женщину «инфернального» типа Достоевский изображает в «Игроке». «Высокая и стройная. Очень тонкая только. Мне кажется, ее можно всю в узел завязать или перегнуть надвое. Следок ноги у нее узенький и длинный — мучительный. Волосы с рыжим оттенком. Глаза настоящие

кошачьи, но как она гордо и высокомерно умеет ими смотреть»²⁷. Такими словами Достоевский описывает Полину. Полина – тип властной до жестокости, взбалмошной, но обаятельной женщины. Этот женский тип очень занимал Достоевского и в дальнейшем своем творчестве черты Полины повторялись и в Настасье Филипповне и в Грушеньке.

Как утверждает Двойнишникова в своей работе, «ко времени создания «великих романов» в творчестве Ф.М. Достоевского уже сложилась система женских персонажей»²⁸. Среди наиболее важных женских персонажей мы можем выделить образы «инфернальных» («своевольных гордых красавиц»), «смирненных», «юродивых» женщин.

В романе «Преступление и наказание», как считает Двойнишникова²⁹, Ф.М. Достоевский стремился к соблюдению баланса в изображении главных героинь: «смирненная», «инфернальная» и совмещающая в себе черты названных типов. Кроме того отмечается развитие типа «женщины-святой», «юродивой», который Достоевский в дальнейшем будет использовать без изменений. Из романа «Преступление и наказание» нами выбраны для исследования образы Катерины Ивановны, Сони Мармеладовой и Лизаветы Ивановны. Система женских персонажей романа «Преступление и наказание», по мнению Двойнишниковой, представляет собой переходный этап в творчестве писателя: в нем получили свое развитие уже известные женские типы и в то же время разрабатывались новые.

В системе женских персонажей романа «Идиот» нами выделяются образы Настасьи Филипповны Барашковой и Аглаи Ивановны Епанчиной.

Вобрав в себя все ранее созданные женские образы «униженных и оскорбленных», образ Настасьи Филипповны в восприятии литературоведов последних десятилетий представляет один из самых сложных и противоречивых характеров. Образ героини трактуется многозначно. Героиня -

²⁷ Достоевский Ф.М. Игрок. СПб., 2008. С. 52.

²⁸ Двойнишникова Т.Ф. Женские образы Ф.М. Достоевского: итоги и перспективы изучения. Улан-Удэ, 2006. С.80.

²⁹ Там же. С.91.

«гордая бедная мечтательница», «хлыстовская богородица», «инфернальница». Настасья Филипповна – роковая, гордая, инфернальная женщина. Образ этой героини взят с первой жены Достоевского Марьи Дмитриевны, он как будто перенес её на бумагу, отобразив все её черты характера, поведения, внешность. История любви Достоевского с Марьей Дмитриевной похожа на историю Рогожина и Настасьи Филипповны, такая же тяжелая, неравная, любовь со страданиями и мучениями. «Он в нее влюбился без памяти – ее сострадание, участие и легкую игру от скуки и безнадежности принял за взаимное чувство. Достоевский овеял ее всеми чарами неудовлетворенных желаний, эротических фантазий и романтических иллюзий, накопленных за годы вынужденного воздержания. Кроме того, она страдала, а чувствительность к чужому горю всегда подогревала его страсть. Очень скоро их связь переросла в сильную привязанность. Тут бы и пожениться, но экзальтированная Марья Дмитриевна начала испытывать чувства «на прочность». Она писала Достоевскому то истерически ненавидящие письма, то страстно любовные. Его эта игра убивала, ведь он любил со всей силой и страстью запоздалой первой настоящей любви. Достоевский был на грани безумия. Мучился он, мучилась она»³⁰.

Изучение записных тетрадей писателя показывает, что Достоевский при создании многих характеров в своих романах отталкивается от действительных событий и реально существовавших лиц. Возводить все творчество Достоевского только к обстоятельствам его жизни и социальной принадлежности, конечно же, нельзя, однако не учитывать роль и значение женщин в жизни Достоевского было бы ошибкой.

Настасья Филипповна – это весьма сложный образ. «Ею движет «бесовская гордость», не дающая принять сострадание Мышкина. Поэтому и не может состояться гуманистическое «воскресение» Настасьи Филипповны, ее «возвращение» к «образу чистой красоты» (каковым она, по-видимому, никогда

³⁰ Кожин В.В. «Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского // В.В. Кожин. Победы и беды России [электронный ресурс] /<http://lib.rus.ec/b/103725/read>.

и не являлась)»³¹. В одной из последних сцен романа, перед несостоявшимся венчанием героини с князем, собравшуюся дома толпу поражает ее «инфернальная», демоническая красота: она вышла «бледная, как платок; но большие черные глаза ее сверкали..., как раскаленные угли». При завязке романного действия, глядя на портрет Настасьи Филипповны и дивуясь ее ослепительной красоте, князь Мышкин восклицает: «Ах, кабы добра! Все было бы спасено!». Ведь «сладостная мечта», о которой говорил Пушкин в своем «Рыцаре бедном», в представлении героев романа, той же Аглаи, – это «восстановить и воскресить человека».

Именно с такой целью Мышкин предлагает свою руку Настасье Филипповне в первый же день знакомства. Гуманистическая «истина», соединяясь с прекрасной внешностью и добром, воссоздаст в бывшей куртизанке «образ чистой красоты».

Красота телесная в сочетании с красотой нравственной «спасет мир», потому что, как писал Достоевский еще в статье 1861 года, она «присуща всему здоровому», является «необходимой потребностью организма человеческого». Но все складывается не так, как первоначально задумывал автор «Идиота». В романе появляется «гениальная фигура» Лебедева, мелкого дельца мошенника, интригана и в то же время глубочайшего философа парадоксалиста, толкователя Апокалипсиса. Именно он высказывает ключевые для дальнейшего понимания главных образов «Идиота» мысли: «...закон саморазрушения и закон самосохранения одинаково сильны в человечестве», «дьявол... властвует человечеством до предела времен, еще нам неизвестного», «ослабели,... помутились источники жизни» в «наш век пароходов и железных дорог»³².

Из сюжета становится очевидным, что в судьбе Настасьи Филипповны действует «закон саморазрушения»; в её лице красота не спешит сочетаться с

³¹ Смирнова, Л. Н. "Мир красотой спасётся": Категория красоты в творчестве Ф. М. Достоевского // Литература в школе. – 2004. – № 1.

³² Достоевский Ф.М. Идиот. Л., 1990. С. 278-294.

истиной и добром, хотя имеет все возможности для этого. Все «демонические женщины» Достоевского трагически страстны и прекрасны, но не способны дать счастье тем, с кем они соприкасаются.

У женщин «инфернального» типа есть много характерных черт: они самоуверенны, властны, горды, надменны и красивы.

Эти героини отличаются не только красотой, но и своим поведением, часто эксцентричным, вызывающим, находящимся на грани сознания и подсознания, вызванным диссонансом внутреннего мира с внешним и своим стремлением обрести любовь и гармонию.

Галерея гордых, инфернальных женщин в произведениях Достоевского обширна и многогранна. Одним из числа сильнейших трагических женских образов инфернального типа Достоевского, созданных русской и мировой литературой, является образ Настасьи Филипповны Барашковой из романа «Идиот».

Настасья Филипповна – это весьма сложная и непростая натура. Она очень несчастна, много страдала с раннего детства, никогда никого не любила, она эгоистичная, сильная, ее роковая красота и поразительный ум, и хитрость – гибельны для мужчин знавших её, да и для женщин тоже. В её присутствии в обществе ни одна женщина не была столь же ярка, величественна, ни одна не могла заставить молчать говорившего, только взглянув своим испепеляющим взглядом.

Повествователь в романе дает ей такую характеристику: «Жила она больше уединено, читала, даже училась, любила музыку. Знакомств имела мало: она всё зналась с какими-то бедными и смешными чиновницами, знала двух каких-то актрис, каких-то старух, очень любила многочисленное семейство одного почтенного учителя, и в семействе этом и её очень любили и с удовольствием принимали. Кончилось тем, что про Настасью Филипповну установилась странная слава: о красоте её знали все, но и только; никто не мог

ничем похвастаться, никто не мог ничего рассказать»³³. Тем не менее, в петербургском обществе романа за ней установилась слава падшей женщины, распущенной и вульгарной. Она тяготится этим общественным мнением и чувствуя всю социальную несправедливость подобного отношения и бессилие что-либо исправить впадает в гордыню и жаждет себе еще худшей участи. «Ею движет «бесовская гордость», не дающая принять сострадание Мышкина. Поэтому и не может состояться гуманистическое «воскресение» Настасьи Филипповны, ее «возвращение» к «образу чистой красоты»³⁴.

Красота Настасьи Филипповны – не просто внешняя, физическая красота. Из разговора Рогожина и Лебедева, генерала Епанчина и Гани Иволгина читатель узнает лишь то, что Настасья Филипповна – блестящая петербургская содержанка, хотя и необычная, «неинтересантка», по определению генерала. В семилетнем возрасте героиня осиротела и воспитывалась в деревне богатого помещика Тоцкого, который, когда ей минуло шестнадцать лет, сделал ее своей любовницей. Переехав в Петербург, робкая и задумчивая девочка превращается в ослепительную красавицу, в “необыкновенное и неожиданное существо”, одержимое гордостью, мстительностью и презрительной ненавистью к своему “благодетелю”. Портрет героини как бы опрокидывает эту внешнюю характеристику, раскрывает глубину и трагическую значительность, заключенные в ее образе. Князя Мышкина, рассматривающего портрет Настасьи Филипповны, в ее красоте поражает отпечаток благородной, прекрасной и в то же время больной страдающей души. Гордость Настасьи Филипповны видит князь Мышкин в ее портрете: «это гордое лицо, ужасно гордое». “Вы горды, Настасья Филипповна”, — говорит князь Мышкин, — “но, может быть, вы уже до того несчастны, что и действительно виновною себя считаете... Я давеча ваш

³³ Достоевский Ф. М. Идиот. - Л., 1990. с.39.

³⁴ Смирнова Л.Н. «Мир красотой спасётся»: Категория красоты в творчестве Ф.М. Достоевского//Литература в школе. – М., 2004. №1. с.14–17.

портрет увидел и точно знакомое лицо узнал”.³⁵ Настасья Филипповна действительно считает себя виноватой, недостойной простого человеческого счастья, считает себя грязной и распущенной. И свои ощущения она воплощает в жизнь. Она кутит с Рогожиным, водит дружбу с мужчинами с сомнительной репутацией и бежит спасаться к Мышкину. Князь видит в ней то, что другим не дано – раненную гордость, а не гордыню.

При первом взгляде князь видит только красоту, а при втором замечает ее муку и печаль. “Удивительное лицо”, — говорит он, — “лицо веселое, а она ведь ужасно страдала, а? Об этом глаза говорят, вот эти две косточки, две точки под глазами, в начале щек. Это гордое лицо, ужасно гордое...”³⁶. И именно ее страдания притягивают его душу, как мотылька к огню. «Генеральша несколько времени, молча и с некоторым оттенком пренебрежения, рассматривала портрет Настасьи Филипповны, который она держала перед собой в протянутой руке, чрезвычайно и эффектно отдалив от глаз.

— Да, хороша, — проговорила она, наконец, — очень даже. Я два раза ее видела, только издали. Так вы такую-то красоту цените? — обратилась она вдруг к князю.

— Да... такую... — отвечал князь с некоторым усилием.

— То есть именно такую?

— Именно такую.

— За что?

— В этом лице... страдания много... — проговорил князь, как бы невольно, как бы сам с собою говоря, а не на вопрос отвечая.

— Вы, впрочем, может быть, бредите, — решила генеральша и надменным жестом откинула о себя портрет на стол». ³⁷

Сама Настасья Филипповна проявляет гордость в отношениях с Афанасием Ивановичем Тоцким: «Настасья Филипповна в состоянии была

³⁵ Достоевский Ф. М. Идиот. - Л., 1990. С.95.

³⁶ Достоевский Ф. М. Идиот. - Л., 1990. С.19.

³⁷ Достоевский Ф. М. Идиот. - Л., 1990. С. 45.

самое себя погубить, безвозвратно и безобразно, Сибирью и каторгой, лишь бы надругаться над человеком, к которому она питала такое бесчеловечное отвращение».

В необыкновенно красивой Настасье Филипповне окружающие могут разглядеть сильную натуру. Аделаида так характеризует эту роковую красавицу: «Экая сила, с такою красотой можно мир перевернуть»³⁸.

Достоевский смотрел на самостоятельность женщины как на естественный процесс экономического освобождения, то есть труда. Настасья Филипповна же рассматривает этот путь как невозможный для себя, вернее, она даже его не рассматривает, ибо привыкла к роскоши, привыкла быть содержанкой. Именно поэтому ее бунт не имеет иного выхода, чем тот, который дает Достоевский - смерть от ножа Рогожина. Настасья Филипповна не приходит к осознанию своих ошибок, очищению и покаянию, а срывается в рогожинскую беспредельность. Несчастье Настасьи Филипповны заключается в том, что она «горда» - эту мысль Достоевский подсказывает читателю, уже описывая впечатление князя от ее портрета. Именно «гордость» мешает Настасье Филипповне переступить свое прошлое, доверится Мышкину, найти путь к тому лучшему человеку. Она всегда смеётся над тем, когда князь Мышкин говорит ей о том, что она как чистый ангел, как ребенок, что она женщина, которая очень страдает, но никому это не показывает и скрывается под маской, ни с чем несравнимой красоты. Она тянется и одновременно боится Мышкина, который ее так угадывает. Когда она приходит в квартиру Гани, где ее, как она знает, осуждают, она назло разыгрывает роль кокетки, и только голос Мышкина, пересекающийся с ее внутренним диалогом в другом направлении, заставляет ее резко изменить этот тон и почтительно поцеловать руку матери Гани, над которой она только что издевалась. Место Мышкина и его реального голоса в жизни Настасьи Филипповны и определяется этой связью его с одной из реплик ее внутреннего диалога. "Разве я сама о тебе не

³⁸ Достоевский Ф. М. Идиот. - Л., 1990. С. 69.

мечтала? Это ты прав, давно мечтала, еще в деревне у него, пять лет прожила одна-одинехонька; думаешь, бывало-то, мечтаешь-мечтаешь, - и вот все такого, как ты, воображала, доброго, честного, хорошего и такого же глупенького, что вдруг придет, да и скажет: "Вы не виноваты, Настасья Филипповна, а я вас обожаю!". Да так бывало размечтаешься, что с ума сойдешь... ".³⁹ Эту предвосхищаемую реплику другого человека она и услышала в реальном голосе Мышкина, который почти буквально повторяет ее на роковом вечере у Настасьи Филипповны.

"А вам и не стыдно! Разве вы такая, какую теперь представлялись. Да может ли это быть!" - вскрикнул вдруг князь с глубоким сердечным укором.

Настасья Филипповна удивилась, усмехнулась, но как будто" что-то пряча под свою улыбку, несколько смешавшись, взглянула на Ганю и пошла из гостиной. Но не дойдя еще до прихожей, вдруг воротилась, быстро подошла к Нине Александровне, взяла ее руку и поднесла ее к губам своим.

- Я ведь и в самом деле не такая, он угадал, - прошептала она быстро, горячо, вся вдруг вспыхнув и покрасневшись, и, повернувшись, вышла на этот раз так быстро, что никто и сообразить не успел, зачем это она возвращалась".⁴⁰ Тем не менее, тот факт, что она «на самом деле не такая» со слов Настасьи Филипповны ничего не меняет, оно продолжает себя вести скандально и вызывающе. И Гане она отплачивает в полной мере, бросив вожделенные им семьдесят пять тысяч в огонь, отчего он падает в обморок. Никто кроме Мышкина не берет её замуж, никто даже и подумать об этом не может, все её друзья видят в ней лишь предмет забавы, они не воспринимают её как сильную и решительную женщину.

В некоторых сценах она похожа на безумную, она внушает даже страх, панику, особенно в первой части книги, когда Рогожин предложил ей сто тысяч рублей и сбежать с ним в Екатерингоф, она как безумная бросает деньги в огонь и сбегает с ним. Поведение этой независимой женщины отражает ее

³⁹ Достоевский Ф.М. Идиот. - М.: АСТ, 2010. - 96 с.

⁴⁰ Достоевский Ф.М. Идиот. - М.: АСТ, 2010. - 66 с.

внутреннее состояние. В молодости она была совращена своим опекуном, Тоцким, и поэтому ненавидит мужчин, с одной стороны, но, с другой, не может существовать без них. Сама Настасья Филипповна находится во власти собственных слабостей, собственной неопределённости и своей страсти. Она очень неуравновешенная, и её за странные, импульсивные поступки общество считает чуть ли не сумасшедшей. «— Как вы думаете, Афанасий Иванович, не сошла ли она с ума? То-есть, без аллегии, а настоящим медицинским манером, — а?» говорит генерал Епанчин Тоцкому. Иногда это мерещится даже князю. Он самому себе боится сказать, отчего такой гипнотической силой повлекла его за собой женщина. «Она помешанная», — не один раз повторяет князь, то отводя от нее суждения толпы, то ужасаясь своей мысли.

Нам видится, что Настасья Филипповна жаждет не спасения, а гибели. Она упивается позором и сжигает себя гордостью. Из церкви, в подвенечном платье, убегает от Мышкина и покорно подставляет себя под нож Рогожина. Достоевский создал из своей героини “образ чистой красоты”, плененный “князем мира сего” и в глубине души ждущий избавителя. Однако героиня так и не дождалась его. Злой дух разжигает в изгнаннице гордость и сознание виновности, тем самым толкая ее на гибель. Мышкин же пытается спасти ее, но не знает как. Он думает, что словами вроде “вы не виноваты” разобьет оковы опутавшего ее зла. Но Настасья Филипповна сознает свое падение и жаждет искупления греха, а князь постоянно ей, падшей, говорит о ее же безгрешности. И назло ему красавица уезжает с Рогожиным. “А теперь я гулять хочу, я ведь уличная”.⁴¹

Судьба Настасьи Филипповны чрезвычайно трагична. Она “осквернена”, унижена, возбуждает у большинства окружающих нечистые и злые чувства: тщеславие у Гани, сладострастие у Тоцкого и Епанчина, чувственную страсть у Рогожина. Любовь князя не спасает, а только губит ее. Полубив его, Настасья Филипповна казнит себя, “уличную”, и сознательно

⁴¹ Достоевский Ф.М. Идиот. - М.: АСТ, 2010. - 96 с.

идет на смерть. Мышкин знает, что она гибнет из-за него, но старается убедить себя, что это не так, что, “может, Бог и устроит их вместе”.⁴² Он жалеет ее, как “несчастную помешанную”, но любит другую — Аглаю. Однако, когда соперница оскорбляет Настасью Филипповну, князь не может вынести ее “отчаянного безумного лица” и с мольбой говорит Аглае: “Разве это возможно! Ведь она... такая несчастная!”.

Теперь Настасья Филипповна не может больше заблуждаться. Жалость князя — не любовь и любовью никогда не была. Вот почему Рогожин в финальной сцене приводит Мышкина к ее смертному ложу. Вдвоем бодрствуют они над телом убитой, они — сообщники: они оба убили ее своею “любовью”. Но и она погубила их обоих.

Катерину Ивановну из романа «Преступление и наказание» мы относим к типу «инфернальных» женщин. Всю свою жизнь Катерина Ивановна ищет, чем и как прокормить своих детей, она терпит нужду и лишения. Гордая, горячая, непреклонная, оставшись вдовой с тремя детьми, она под угрозой голода и нищеты была вынуждена, “плача и рыдая, и руки ломая, выйти замуж за невзрачного чиновника, вдовца с четырнадцатилетней дочерью Соней, который, в свою очередь, женится на Катерине Ивановне из чувства жалости и сострадания.

Ей кажется настоящим адом окружающая обстановка, а людская подлость, с которой она сталкивается на каждом шагу, больно ранит ее. гордая, горячая, непреклонная Катерина Ивановна, не умеющая терпеть и молчать, как Соня Мармеладова, обладает всеми признаками инфернальности. Сам Достоевский говорит о ней: «А Катерина Ивановна была сверх того и не из забитых, ее можно было совсем убить обстоятельствами, но забить нравственно, то есть подчинить себе ее волю нельзя было».⁴³

⁴² Достоевский Ф.М. Идиот. - М.: АСТ, 2010. - 112 с.

⁴³ Достоевский Ф.М. Преступление и наказание. – Л., 1990. С.187

Сильно развитое в ней чувство справедливости побуждает ее к решительным действиям, что ведет к непониманию ее поведения окружающими.

Она благородного происхождения, из разорившейся дворянской семьи, поэтому ей приходится во много раз тяжелее, чем падчерице и мужу. Дело даже не в житейских трудностях, а в том, что у Катерины Ивановны нет отдушины в жизни, как у Сони и Семена Захарыча. Соня находит утешение в молитвах, в Библии, а ее отец хоть ненадолго забывается в кабаке. Катерина Ивановна же натура страстная, дерзкая, бунтарская и нетерпеливая.

Поведение Катерины Ивановны в день смерти Мармеладова показывает, что любовь к ближнему глубоко заложена в человеческой душе, что она естественна для человека, даже если он этого не сознает. "И слава богу, что умирает! Убытку меньше!" - восклицает Катерина Ивановна у постели умирающего мужа, но в то же время она суетится около больного, даст ему пить, оправляет подушки.

Узы любви и сострадания связывают Катерину Ивановну и Соню. Соня не осуждает мачеху, которая когда-то толкнула падчерицу на панель. Напротив, девушка защищает Катерину Ивановну перед Раскольниковым, "волнуясь и страдая и ломая руки". А немного позднее, когда Лужин публично обвиняет Соню в краже денег, Раскольников видит, с каким ожесточением бросается Катерина Ивановна на защиту Сони.

Нужда, нищета давят семью Мармеладова, доводят Катерину Ивановну до чахотки, но в ней живет чувство собственного достоинства. Стремление почувствовать себя полноценным человеком и заставило Катерину Ивановну устроить шикарные поминки. Достоевский постоянно подчеркивает это стремление словами "гордо и с достоинством осмотрела своих гостей", "не удостоила ответом", "громко заметила через стол". Рядом с чувством самоуважения в душе Катерины Ивановны живет другое большое чувство — доброта. Она старается оправдать своего мужа, говоря: "Вообразите, Родион

Романович, в кармане у него пряничного петушка нашла: мертво-пьяный идет, а про детей помнит". Она, крепко прижимая Соню, как будто грудью хочет защитить ее от обвинений Лужина, говорит: "Соня! Соня! Я не верю!" В поисках справедливости Катерина Ивановна выбегает на улицу. Она понимает, что после смерти мужа дети обречены на голодную смерть, что судьба немилостива к ним. Трагичен конец Катерины Ивановны. В беспамятстве бежит она к генералу, чтобы просить о помощи, но их сиятельство обедают, и перед ней закрывают двери. Больше нет надежды на спасение, и Катерина Ивановна решается на последний шаг: она идет просить милостыню. Очень впечатляет сцена смерти бедной женщины, слова, с которыми она умирает: "уездили клячу", "надорвалась". Катерина Ивановна отвергает утешение священника, в приступе inferнальной гордости бросает вызов богу: «Бог и без того должен простить... Сам знает, как я страдала! А не простит, так и не надо!...». В лице Катерины Ивановны запечатлен трагический образ женщины не умеющей смиряться. Этот образ включает в себе огромную силу протеста гордой женщины против несправедливости судьбы.

Еще одна героиня «гордого» типа это Аглая из романа «Идиот». Аглая Епанчина в романе, казалось бы, противопоставлена Настасье Филипповне. У них разное происхождение (отец Аглаи – генерал, мать – из княжеского рода Мышкиных). Мнение общества о них тоже совершенно противоположное, про Аглаю и её сестер «говорилось чрезвычайно много похвального. Но были и недоброжелатели». Отношение к обществу этих героинь сходно: Аглая и ее сестры «известным кругом общества хотя и дорожили, но все же не очень». Настасья Филипповна «знакомств имела мало. Она все знала каких-то актрис, каких-то старух, очень любила многочисленное семейство одного почтенного учителя, и в семействе этом и ее очень любили и с удовольствием принимали». Сходны отношения Настасьи Филипповны и Аглаи к поступку Гани Иволгина. Вот что говорит Аглая князю Мышкину, получив от Гани записку: «Он... знает, что если б он разорвал все, но сам, один, не ожидая моего слова и даже не

говоря мне об этом, без всякой надежды на меня, то я бы тогда переменяла мои чувства к нему и, может быть, стала бы его другом». То же самое утверждает и Настасья Филипповна: «А Аглаю-то Епанчину ты, Ганечка, просмотрел.... Не торговался бы ты с ней, она непременно бы за тебя вышла!»

Обе героини очень горды. Об Аглае и ее сестрах «знали, что они горды и цену себе понимают, по словам Коли Аглая – «известная гордая девица», на гордость Аглаи указывают и авторские ремарки: «почти беспредельная гордость засверкала в ее взгляде». На протяжении романа Аглаю и Настасью Филипповну не раз называют безумными и сумасшедшими. Князь Мышкин говорит о Настасье Филипповне: «Она безумная», а Лизавета Прокофьевна об Аглае восклицает: «Девка самовластная, сумасшедшая, избалованная». Генерал Епанчин говорит о Настасье Филипповне: «Женщина сумасшедшая!». Когда Аглая решает идти на свидание с Настасьей Филипповной, князь Мышкин говорит: «Я в силах, но... разве это возможно?». Это была единственная попытка его остановить «безумную». Аглая – Настасье Филипповне: «Вы себялюбивы до... сумасшествия».

Как и Настасья Филипповна, Аглая необычайно красива. Автор описывая Аглаю сообщает нам: «О красоте ее знали все» и что Аглая была «бесспорною красавицей в семействе». Князь Мышкин восклицает при встрече: «Вы чрезвычайная красавица, Аглая Ивановна. Вы так хороши, что на вас боишься смотреть!»

По мере развития сюжета, сближаясь с младшей Епанчиной, Мышкин замечает в ней все больше «мрачного», «нетерпеливого», «капризного». Пораженный ее ревнивой ненавистью к Настасье Филипповне, он бормочет, с болью теряя в Аглае свой идеал: «Вы не можете так чувствовать...». Когда же героиня проявляет светлые черты характера, он радуется: «Ах, как вы прекрасны можете быть...». К концу романа князь относится к Аглае почти так же, как и к ее сопернице, называя «безумной» и «ужасаясь иным взглядам ее в последнее время, иным словам». В сцене свидания двух женщин, в которой

также участвовали Мышкин и Рогожин, Аглая проявляет «почти беспредельную гордость», «ужасное наслаждение мщения», «невыразимое высокомерие».

«И я ее за ангела почитала!» — могли бы посетовать вместе с Настасьей Филипповной все остальные персонажи. «Образ чистой красоты» был в Аглае иллюзией; кроме разрушительных страстей, поднимающихся из глубин ее существа, ничто — никакая социальная несправедливость или одиночество, как в случае с Настасьей Филипповной, — не может объяснить «бесовского характера» «гордой барышни». «Положительно прекрасный человек» и здесь оказался бессильным спасти красоту из демонического плена. Свадьба с Аглаей не состоялась, как и свадьба с Настасьей Филипповной. Красавица Аглая, исходя из авторской системы ценностей, погибла духовно, оторвавшись от России и став марионеткой в руках польского авантюриста-католика. Достоевский резко отрицательно относится к этому поступку.

Лиза Тушина из романа «Бесы» также аттестуется как красавица. Однако описание ее внешности значительно уступает внешности Настасьи Филипповны. «Теперь, вспоминая прошедшее, я уже не скажу, что она была красавица, какую казалась мне тогда. Может быть, она была даже и совсем нехороша собой. Высокая, тоненькая, но гибкая и сильная, она даже поражала неправильностью линий своего лица. Глаза ее были поставлены как-то по-калмыцки, криво; была бледна, скулиста, смугла и худа лицом; но было же нечто в этом лице побеждающее и привлекающее!»⁴⁴. В своей работе Н.М. Чирков говорит, что «вопреки этой неправильности, а может благодаря ей, становится еще выразительнее обаяние Лизы. Красота внешнего облика человека у Достоевского измеряется и оценивается степенью отклонения от правильного и спокойного»⁴⁵. У Достоевского есть свои критерии красоты, особое представление о ней. Для нас в этом вопросе важно то, что женщины относящиеся к «гордому» типу красавицы в понимании Достоевского. Судьба

⁴⁴ Достоевский Ф.М. Бесы. - Л., 1990, С. 91.

⁴⁵ Н.М. Чирков. О стиле Достоевского. – М., 1963, С.10.

Лизы, как и всех женщин этого типа, трагична. Она безоглядно идет за Ставругиным, публично объявившем о своем браке с Хромоножкой. Она проводит в обществе Ставругина одну ночь и понимает, что он ее не любит и никогда не любил. Она разочаровывается в своем герое и говорит ему: «Я вам должна признаться, у меня тогда, еще с самой Швейцарии, укрепилась мысль, что у вас что-то есть га душе ужасное, грязное, кровавое, и... и в то же время такое, что ставит вас в ужасно смешном виде. Берегитесь мне открывать, если правда: я вас засмею. Я буду хохотать над вами всю вашу жизнь»⁴⁶. Этот смех, хохот, когда ситуация совсем не смешна, характерен женщинам этого типа. Хохочет Настасья Филипповна, хохочет Грушенька в ситуациях, когда в душе у них inferнальный пожар и в этом смехе есть что-то надрывное, трагическое.

Создавая образы Настасьи Филипповны и Грушеньки Достоевский продолжает тему поруганных и оттого озлобленно гордых женщин, составляющих основу именно inferнального типа.

Достоевский поднимает вопрос о том, какими путями может быть достигнуто нравственное возрождение женщины, оказавшейся жертвой обмана и общественного зла, «восстановление» в ней «погибшего человека». Именно этот вопрос волнует Достоевского в «Преступлении и наказании», «Идиоте», «Братьях Карамазовых»

Образ грешницы, стоящей на распутье между нравственными угрызениями, связывающими ее с прошлым, и настоящим, к которому призывает новая, чистая любовь, возник у Достоевского еще в повести «Хозяйка» (Катерина). Но в отличие от Катерины и Настасьи Филипповны Грушенька из романа «Братья Карамазовы» находит в себе силы, чтобы порвать с прошлым и соединиться с Митей в любви и страдании. Исследователями творчества Достоевского замечено, что Грушенька претерпевает в романе метаморфозу, ведущую ее «многогрешную» душу на путь покаяния и нравственного обновления. В этой связи упоминается Мария Египетская,

⁴⁶ Достоевский Ф.М. Бесы. - Л., 1990, С.427.

великая грешница и «блудница», долгим искусом и страданием снискавшая себе венец святости.

Грушенька Светлова, как и все женщины у Достоевского важная составляющая часть биографии и судеб других героев. Грушенька соединяет в своей любви практически всех героев романа: Дмитрия и Алешу, Дмитрия и Федора Павловича. Митя говорит о Грушеньке: «Это царица всех inferнальниц, каких можно только вообразить на свете! В своем роде восторг». Вспомним сцену Грушеньки и Катерины Ивановны. Вкрадчивая, ласковая Грушенька берет ручку барышни для поцелуя и вдруг: «А знаете, что, ангел-барышня... знаете что, возьму я да вашу ручку и не поцелую... так и оставайтесь с тем на память, что вы то у меня ручку поцеловали. А я у вас нет». Невероятная по силе inferнальная сцена. Слова соперницы, Катерины Ивановны, дополняют созданный образ: «Это тигр. Ее нужно плетью, на эшафоте, через палача, при народе».

Грушенька в отличие от Настасьи Филипповны, обретает полную независимость и самостоятельность. Встреча и разговор Грушеньки с Алешей Карамазовым, который потрясен смертью старца Зосимы, заставляют ее духовно прозреть, помогают ей также обрести точку опоры. Она находит силы отказаться от статуса содержанки. Писатель дает ей шанс к духовному возрождению и она использует этот шанс, приняв решение сопровождать Дмитрия Карамазова на каторгу. Её переживания лишены истерического надрыва, в сравнении с переживаниями Настасьи Филипповны, внешность не имеет черт романтического типа. Грушенька во многом изображена как женщина обыкновенная, красивая русской красотой. Убедившись в бесплотности своей горячечной мечты о «мести» обществу и своему прежнему соблазнителю, она решает посвятить свою жизнь Мите, который под влиянием вести об убийстве Федора Павловича и о тяготеющем над ним самим страшном обвинении в отцеубийстве, также переживает нравственный переворот.

Невеста Мити Карамазова Екатерина Ивановна — гордая себялюбивая натура, живущая своей мечтой, своей идеей, любящая свою “добродетель”, свой подвиг, когда-то совершенный ею ради спасения чести отца, готовая все простить Дмитрию из одного лишь сознания того, что она осуществляет свою идею, что она стоит выше его и всех. Достоевский устами Мити Карамазова говорит о ней: «Катя... ..тоже inferнальная душа и великого гнева женщина»⁴⁷. Она любит Дмитрия “надрывом”, к Ивану же питает как-будто более определенное романтическое чувство, которое и выразилось на суде неожиданным выступлением против Дмитрия и в защиту Ивана — выступлением, закончившимся истерическим припадком. В действительности же она ни того, ни другого в сущности не любила настоящей цельной и искренней любовью, выступление же это вызвано было скорее порывом чувства мести за свой позор и за измену Дмитрия. Насколько личное самоудовлетворение для Катерины Ивановны дороже всего другого — это особенно ярко сказалось при первом свидании ее с Грушенькой, где она под впечатлением неожиданной обиды, когда Грушенька из вкрадчиво-ласковой простушки в начале свидания в конце его превращается в торжествующую, издевающуюся соперницу, дала полную волю своему злобному чувству, inferнальной истерике. Разочаровавшись в Мите, Катерина Ивановна предает его на суде, причиняет несомненное, реальное зло. После суда Катерина Ивановна раскаивается и даже просит у Грушеньки прощения.

В трактовке образа Аглаи Епанчиной актуализирована тема ее «двойственности»: «ребенок» и «бешеная женщина»⁴⁸. Мы относим образ Аглаи к типу inferнальных женщин. Она красива, жестока, очень эгоистична и в определенной степени, также как и Настасья Филипповна, является виновной в развившейся до идиотизма болезни князя Мышкина. Являясь инициатором роковой встречи с Настасьей Филипповной она движима злым желанием поставить ее на место, уязвленной гордыней от вмешательства Настасьи

⁴⁷ Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы. - Л., 1990. С.280.

⁴⁸ Щенников Г.К. Целостность Достоевского. - Екатеринбург, 2001. с.13.

Филипповны в ее отношения с Мышкиным и наконец эгоистичным желанием заставить князя сделать окончательный и бесповоротный выбор между ними.

Женские образы романов «Преступление и наказание» и «Идиот», с одной стороны, по мнению достоевсковедов, развивают типы, заложенные в раннем творчестве писателя, с другой – каждая героиня своеобразна, она проявляет новые качества, не свойственные ее «предшественницам».

После романа «Преступление и наказание» в творчестве Достоевского происходит кардинальная перестановка женских персонажей: матери отходят на второй план, их место занимают женщины как сексуальные объекты. Это связано с тем, что последние, обладая сложными и противоречивыми характерами, задают широкий диапазон эмоций, необходимый автору для создания атмосферы напряжения в сюжете и актуализации поднимаемых в романах проблем.

В романе «Бесы» Достоевский создал несколько женских типов. Наиболее интересными для исследователей являются образы Марии Лебядкиной и Лизы Тушиной, о чем свидетельствует повышенная активность в их изучении. Мария Тимофеевна, она же Хромоножка, представляет собой юродивый тип женского образа. Она умалишенная, живет в своем иррациональном, идеальном мире, где у нее есть любимый, ее Князь с соколиным взором. Как и все героини этого типа она унижена и не понимает своего унижения. На ней женился Николай Ставрогин на пари за вино и теперь скрывающий этот факт женитьбы как страшную тайну, позорный поступок. Она гибнет вместе с братом, убитая Федькой Каторжным с попустительства того же Николая Ставрогина. Образ Лизы Тушиной нами отнесен к infernalному типу. По нашему мнению, она обладает всеми чертами infernalности – красива, чрезмерно горда, эгоистична и жестока. В трудную минуту для Николая Ставрогина она играет роковую роль, посмеявшись над ним и отталкивая его.

Женские образы романа «Подросток», повторяют типы «смиреной» («кроткой»), «инфернальной» героинь, уже разработанных Достоевским в раннем творчестве. Противопоставление бедной соперницы богатой типично для всех романов Достоевского 1860-1870-х гг. Единственной отличительной особенностью героинь-женщин в сравнении с предшественницами, по мнению исследователей, является внутренняя эволюция: «смиренная» (Софья Долгорукова) становится более жизненно правдоподобной, «инфернальная» (Катерина Николаевна Ахмакова) – в отличие от Аглаи и Лизы Тушиной – более сдержанной и рассудительной. В результате изменений в характерах героинь конфликт между соперницами в сюжете романа утрачивает остроту.

В романе «Братья Карамазовы» система женских персонажей включает в себя большинство женских характеров, созданных Достоевским в разные периоды творчества. В этом романе в образах матерей воплощены разные типы героинь («смиреной» («кроткой»), «юродивой», «гордой»), в образах возлюбленных братьев Карамазовых – тип «инфернальной». В сюжете произведения главную оппозицию составляют Катерина Ивановна и Грушенька и именно их образы находятся в центре нашего исследования. Таким образом, всех героинь данного типа, т.е. инфернальниц объединяет принцип наличия не только физической красоты, но и постоянного поиска себя в мире, отсутствие душевного спокойствия. Внешняя надменность, своеволие, инфернальность, гордость и высокомерие (Аглая, Лиза Тушина, Катерина Ивановна из «Братьев Карамазовых») обусловлены психологическим состоянием, базирующимся на мировоззренческих и социальных основах как глубинных определителей сущности данного типа.

Эволюция данного образа в романном пространстве Ф.М.Достоевского определена не только личным, «биографическим» интересом писателя, но и авторским интересом, позволяющим говорить о создании уникального психотипа «инфернальницы», в котором соединены проблемные вопросы постижения специфики личностного, характерологического плана и

типические аспекты в соотнесенности с социальными-психологическими, онтологическими и аксиологическими составляющими этого женского воплощения.

Выводы по главе

2.1. В первом параграфе данной главы нами была проведена дифференциация женских типов в творчестве Ф.Достоевского, в результате которой можно сделать следующие выводы: выделенные исследователями типы «кротких», «смиранных», «слабых сердцем», «мечтательниц», «поруганных девушек», правомерно на основании общего типологического ряда обозначить, как тип «кротких», а следующий типологический ряд позволяет обозначить в единый принцип тип «инфернальных» женщин - «ожесточенных», «гордых», «страстных» женских героинь Достоевского. Тип «юродивых» женщин Достоевского представляет собой особый типологический ряд. Подобная систематизация обусловлена тем, что типологический ряд предполагает выделение повторяющихся черт характера в женских образах в романах писателя. Таким образом, выделенные типы обладают наибольшей степенью обобщенности.

На основании этих трех типов мы выделили следующие психологические образы женщин: психообразы инфернального типа - Настасья Филипповна, Лиза Тушина, Катерина Ивановна и Грушенька; смиренного типа - Соня Мармеладова, Софья Долгорукая, Даша Шатова; образы юродивого типа: Лизка Смердящая, Лизавета Ивановна, Марья Тимофеевна.

2.2. Как утверждает Двойнишникова в своей работе, «ко времени создания «великих романов» в творчестве Ф.М. Достоевского уже сложилась

система женских персонажей»⁴⁹. Среди наиболее важных типов героинь мы можем выделить «инфернальных» («своевольных гордых красавиц»), «смиранных», «юродивых».

«Инфернальные», «гордые» героини Достоевского это совершенно особый тип, определяющий женщин не просто с высоким чувством собственного достоинства, но и обладающих характерными личностными особенностями: эгоцентричность, видимую надменность, некоторое властолюбие. «Инфернальная» женщина в романах Достоевского - это женщина со сложной судьбой, испытавшая страдание и живущая с оставшейся в душе обидой. Однако, Аглая, Лиза Тушина, Катерина Ивановна из «Братьев Карамазовых» горды и высокомерны необъяснимо, ничего кроме разрушительных страстей, поднимающихся из глубин их существа, ничто — никакая социальная несправедливость или одиночество, как в случае с Катериной Ивановной из «Преступления и наказания», Настасьей Филипповной и Грушенькой - не может объяснить их высокомерного, заносчивого характера «гордой барышни».

⁴⁹ Двойнишникова Т.Ф. Женские образы Ф.М. Достоевского: итоги и перспективы изучения. Улан-Удэ, 2006. С.80.

Глава 3. Бинарная полярность как принцип системы женских образов в творчестве Достоевского

3.1. Характерология образов «смирениц» в романах Достоевского «Преступление и наказание» и «Подросток»

При создании образов своих героинь Ф.М. Достоевский руководствовался принципом жизненного правдоподобия, создавал не «идею», а героиню; во-вторых, писатель постоянно находился в процессе поиска нового типа героини, нового женского характера.

Образы, созданные писателем до сибирской ссылки являются основой будущей системы женских персонажей Достоевского. Это образы Варвары Доброселовой («Бедные люди»), Катерины («Хозяйка»), Неточки и Кати («Неточка Незванова»).

В ранних произведениях Достоевского преобладают образы «мечтательниц» и «кротких» женщин.

Вареньку Доброселову - героиню «Бедных людей» стремились подвести к таким определённым типам и категориям как «кроткая», «слабое сердце», «мечтательница», «гордая», - упуская из виду, что в ней это всё соединено, но находится лишь в зачаточном состоянии. Возможно, из-за смысловой перенасыщенности этот женский образ и не получил у Достоевского окончательную цельность и оформленность. Обращение к произведениям Достоевского 1840-х гг. показывает, что в творчестве молодого писателя образом Вареньки были одухотворены дальнейшие искания и открытия будущего классика в области женской психологии. Об этом, в частности, свидетельствует появление в зрелом творчестве художника образа молодой мечтательницы, которая при столкновении с трудностями реальной жизни страдает, грешит, бунтует, терпит и подчиняется жизненным обстоятельствам.

Система женских персонажей романа «Преступление и наказание» представляет собой переходный период в творчестве писателя: в нём получили своё развитие уже известные женские типы и в то же время разрабатывались новые. Отечественные и зарубежные исследователи наиболее часто обращаются к образам «крестных сестер»: Софьи Семёновны Мармеладовой и Лизаветы Ивановны.

Основной женский образ в романе, соотнесённый с Раскольниковым, - Софья Семёновна Мармеладова. В системе женских персонажей Достоевского Соня развивает линию Лизы («Записки из подполья»), «смиренной грешницы»: она такая же кроткая, безответная, смирившаяся со своим положением и вместе с тем равнодушная к чужой беде, наделённая христианской отзывчивостью. В то же время современные исследователи выделяют ряд отличий в её облике. Так, американский учёный Н. Моравцевич отмечает, что в «Преступлении и наказании» Достоевский ещё более идеализирует женщину, «принёсшую себя в жертву улице».⁵⁰ Она предстаёт в романе как застенчивая, невинная и доверчивая душа. По его наблюдениям, Достоевский до такой степени идеализировал героиню, что один только намёк на телесную испорченность ещё больше усиливает её нравственную непорочность. В этом преднамеренном контрасте между столь крайними полюсами, как «богохульство тела и безгрешность души» Моравцевич усматривает влияние романтической традиции.

Российский литературовед Ф.В.Макаричев, сравнив двух героинь Достоевского, принадлежащих одному типу, выделил два существенных отличия. Во-первых, образ Сони Мармеладовой прорисован более глубоко и полно, чем образ Лизы: жизнь и судьба Сони представляется ему более сложной, а не такой схематичной, как у героини «Записок из подполья». Во-вторых, идея смирения и христианского самопожертвования у Сони положена в основу сознательно выбранной ею позиции. Христианская же подоплёка образа

⁵⁰ Moravcevic N. The romantization of the prostitute in Dostoevskij's fiction. – Ibid., 1976. - Vol. 4, № 1. - P. 299-307.

Лизы лишь угадывается, она не столь очевидна, как у Сони.⁵¹ Девушка из публичного дома, представленная в «Записках из подполья», не несёт ещё той «глубокой философско-эстетической нагрузки», которая заложена в образ дочери Мармеладова.

В ходе работы над повестью, а затем и над романом «Преступление и наказание» образ Софьи Семеновны Мармеладовой претерпел значительные изменения. Сначала это был характер-схема: «Дочь чиновника мимоходом, чуть-чуть и оригинальнее вывести. Простое и забитое существо. А лучше грязную и пьяную с рыбой. Ноги целует»⁵². Её жертва вызывает возмущение: «Она пожертвовала себя семье. Господи! Даже и в жертве-то, самой великой – безобразие и пакость. До того унижает судьба униженных, что даже в благороднейшей жертве их – позор и безобразие!». ⁵³ Л.М. Розенблюм считает, что эволюция образа Сони, превратившейся в идеальную, смиренную проповедницу христианства из героини, обладающей способностью любить и активно проявлять свою любовь, начинается после появления в черновиках новой записи под названием «Идея романа»: «...Нет счастья в комфорте, покупается счастье страданием».⁵⁴ Заметим, что образ смиренной христианки был намечен несколько раньше, в «Подготовительных материалах». Писатель постоянно акцентирует внимание на том, что Соня считает себя «великой грешницей», «глубокой грешницей, павшей развратницей, которой не замолить спасения». А отказ от активной любви автор обозначил только в третьей (окончательной) редакции, в «Подготовительных материалов» под заголовком «Капитальное и главное»: «Никогда ни одного слова не было произнесено о любви между ними...».⁵⁵ Именно с этого момента образ Сони разрабатывается Достоевским неразрывно с образами Евангелия. Тогда же в подготовительных

⁵¹ Макаричев Ф.В. Динамичная типология героев Ф.М. Достоевского: Дис...канд. филол. наук. 10.01.01. – Магнитогорск, 2002. С-156.

⁵² Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений. - Л.: Наука, 1972-1990. Т. VII.- С.92.

⁵³ Там же. –С.91

⁵⁴ Розенблюм Л.М. «Творческие дневники Достоевского». - М., 1981.-С.226.

⁵⁵ Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений. - Л.: Наука, 1972-1990. Т. VII. - С.-180.

материалах появляется упоминание притчи о Лазаре («Лазарь, гряди вон, и вышел умерший (за несколько)», «Я сама была Лазарь умерший, и Христос воскресил меня»), которая впоследствии будет положена в основу кульминационной главы романа. В результате автор приходит к мысли, что «Соня – надежда, самая неосуществимая».⁵⁶ Несмотря на серьёзные изменения в разработке характера героини одно оставалось неизменным с самого начала работы над произведением – все варианты финала, краткие и более подробные, связывались с дочерью Мармеладова. И если фамилия героини появляется и закрепляется сразу, то её имя появится только в конспективных заметках в конце первой рабочей тетради.

В романном Пятикнижии Достоевского образ Сони Мармеладовой открывает плеяду смиренных Софий, героинь из народа, которые являются носительницами идеи альтруизма и действенной любви. Таковы в дальнейшем и Софья Матвеевна Улитина («Бесы»), и Софья Андреевна Долгорукая («Подросток»), и Софья Ивановна Карамазова («Братья Карамазовы»). Все названные героини носят одно и то же собственное имя – Софья, им присущи одни и те же общие черты характера: безответность, приниженность, незащищённость.

Современное литературоведение в восприятие образа Сони Мармеладовой внесло новые акценты, значительно расширяющие наши представления об этой героине. Рассмотрим наиболее репрезентативные тенденции в изучении образа Сони.

Систематический анализ имени Софья в творчестве Достоевского был проведён М.С.Альтманом. По его мнению, мудрость Софий у писателя означает «смиренномудрие».⁵⁷ Героини, носящие это имя, являются в творчестве писателя воплощением типа женщины-святой. Являясь носительницами моральной чистоты и благородства, объектом поклонения, в основе которого лежит культ Богородицы, эти героини нередко оказываются

⁵⁶ Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений. - Л.: Наука, 1972-1990. Т. VII. - С.204.

⁵⁷ Альтман М.С. Достоевский. По вехам имен. - Саратов, 1975.-С.176.

«книжными», а их образы вступают в конфликт с требованиями художественности. Объяснение этому факту состоит в том, что изображение женских характеров тяготеет к схематичности, связанной с традициями житийной литературы. При их создании Достоевский пользовался одними и теми же приемами: описанием внешности с использованием христианской символики, показом поступков, авторскими характеристиками, высказываниями героинь, наконец, психологическим анализом. Все это приводит к той удивительной гармонии, результатом которой становится «спокойно-ровный» по эмоциональному тону и «светлый» по цветовой гамме образ героини. В.В. Ерофеев по этому поводу писал, что героиня имеет «куда больше черт ангела-спасителя, нежели невольной петербургской проститутки... Соня младенчески чиста и ангельски бесплотна; во всяком случае, мы не ощущаем её плоти, как ощущаем плоть и жгучую женственность Грушеньки и Настасьи Филипповны».⁵⁸ Американский компаративист Д.Фангер назвал её наименее реалистичным персонажем в творчестве Достоевского: «...её с трудом можно назвать существом из плоти и крови».⁵⁹ Л.Брегер в книге «Достоевский. Автор как психоаналитик» также отмечает, что «Соня настолько святая, насколько односторонняя», потому что именно в такой женщине нуждается Раскольников. Она для него - идеальный врач. Он видит в ней обиженного ребенка, себя».⁶⁰ Похожая мысль встречается у зарубежной исследовательницы Г.Мурав: «писатель отводит Соне статическую роль, потому что она - выражение страдания, которое помогает продвигать Раскольникова к признанию».⁶¹ А.В.Попова иначе объясняет отмеченную «односторонность»: идеализация героини обусловлена, во-первых, принципиальным соображением Достоевского о том, что идеалом красоты

⁵⁸ Ерофеев В.В. Найти в человеке человека. - CHALI DZE PUBLICATION, 1991.-С.122.

⁵⁹ Fanger D. Dostoevsky and romantic realism: A study of Dostoevsky in Relation to Balzac, Dickens, and Gogol. - Evanston, 1998. -P.167.

⁶⁰ Breger L. Dostoevsky: The Author as psychoanalyst. - N.Y., 1989. - С.234

⁶¹ Murav H. Holy Foolishness: Dostoevskys novels & The Poetics of cultural critique. - Stanford, 1992. -P.233.

человеческой является русский народ; во-вторых, образ героини вынесен на острие идейного конфликта (противостояния православного и индивидуалистического мировоззрения) и демонстрирует свою «реальность» и право на существование⁶².

Важным для понимания глубинного смысла данного образа является его соотнесенность с пластом культурных ассоциаций. В частности, с учением о Мировой Душе – Софии, Премудрости Божией. Так, у Вл. Соловьёва в его «Идее человечества у Августа Конта» (1898), раскрываются народные представления образа Софии. Взяв за основу образ Софии, в Новгородском соборе, он представляет его таким образом: «Это великое, царственное и женственное существо, которое не будучи ни Богом, ни Вечным сыном Божиим, ни ангелом, ни святым человеком, принимает почитание и от завершителя Ветхого Завета и от родоначальницы Нового, кто же оно, как не само истинное, чистое и полное человечество, высшая и всеобъемлющая форма и живая душа природы и вселенной, вечно соединенная и во временном процессе соединяющаяся с Божеством и соединяющая с ним всё, что есть... София есть Богородица, или Богочеловечество».⁶³ В русской христианской традиции с течением времени личный облик Софии с образом Девы Марии как царицы Небесной и матью Землей, как атавизмом дохристианских взглядов. Таким образом, София сочетает в себе дохристианское и христианское видение мира, «ангельское» и человеческое смирение. В связи с этим убедительным представляется замечание В.Я.Кирпотина о том, что христианство Сони Мармеладовой аналогично христианству первых веков, еще не превратившемуся в господствующую государственную церковь имущих, - «это бездогматическое, неофициальное христианство бедных, нищих, больных,

⁶² Попова А.В. Женский вопрос в романном Пятикнижии Ф.М. Достоевского («Преступление и наказание», «Идиот», «Бесы», «Подросток», «Братья Карамазовы»). Дис... канд. филол. наук. 10.01.01. – М., 1993.-С.210.

⁶³ Цит. по работе: Мочульский К.В. Владимир Соловьёв. Жизнь и учение // Мочульский К. Гоголь. Соловьёв. Достоевский. - М., 1995. - С. 119.

несчастных, женщин и детей. В ее христианстве преобладают социальная направленность, скорбь и забота о придавленных имущественным неравенством и нищетой. Ее вера в бога – это ее последнее самоутверждение, дающее ей возможность делать добро во имя тех, кому она себя приносит в жертву».⁶⁴

Исследовательница Е.Г.Новикова, анализируя образ Сони в свете установок софиологии, выводит мысль о том, что она успешно выполняет миссию «преодоления разрыва и восстановления связи между человеком и христианским текстом», в частности в сцене чтения Евангелия⁶⁵. Новикова, указывает на оригинальную функцию образа Сони в романе – она выступает посредником между людьми (персонажами романа) и Богом, христианством. Родственный смысл имеют и слова Н.Ф. Фёдорова, который, размышляя о роли женщины в человеческом обществе, писал, что «в женщине нужно воспитывать главным образом дочь человеческую, внуку, правнуку, и потом лишь мать».⁶⁶ Как Сын Божий нисходит в тварный человеческий мир, чтобы обожить и спасти его, так, возможно, София, Премудрость Божия, нисходит для просветления и возвышения женского начала в человечестве, для снятия в нём изначальной животной-страстной составляющей, порождающей в мужской части человечества влечение ожесточённого, насильственного характера. Как раз в образе Сони Мармеладовой можно увидеть это сочетание: вынужденное силами обстоятельств и жертвенными чертами характера Сони («насильное») служение животной составляющей мужской природы, с одной стороны, и добровольное духовное служение мужчине, такому представителю мужской культуры, каков Родион Романович Раскольников, - с другой. В связи с этими интерпретациями уместно привести цитату из «Третьей окончательной

⁶⁴ Кирпотин В.Я. Разочарование и крушение Родиона Раскольникова. // Кирпотин В.Я. Избранные работы в 3-х тт. - М., 1978. - Т. 3.-С.167.

⁶⁵ Новикова Е.Г. Софийность русской прозы второй половины XIX века: евангельский текст и художественный контекст. - Томск, 1999.-С.92.

⁶⁶ Фёдоров Н.Ф. Сочинения. - М., 1994.-С.119.

редакции» под заголовком «Идея романа главная»: «К Мармеладовой он ходил вовсе не по любви, а как к Провидению»⁶⁷

Исследуя данный образ сквозь призму аспектов христианской религии, интересными являются исследования, авторы которых изучают связь образа Сони Мармеладовой с традициями житийной литературы. Так, по наблюдению О.А.Державиной, на решение образа Сони Мармеладовой повлияла проложная история о девице, ставшей блудницей из-за того, что она отдала свои деньги нуждающемуся в них ближнему. Соня становится проституткой, для того чтобы, получив тридцать целковых, накормить родных. При этом в поле ассоциаций с упомянутой проложной историей попадает мотив падения, воплощенный в особом варианте. Преступившая Соня не разрывает отношений с родными, как, например, это делает Раскольников, и прощает мачеху, допустившую её падение. Её сострадательная любовь к ближним сродни любви неземной. Более того, с образом Сони соединяется характеристика «божий человек». Так назвал её отец начальника, который из сострадания определил Мармеладова «к месту» на службе. Мотив падения в романе связывается с образом «праведной грешницы», Сони, которая в отличие от героини канонического жития, не утратила духовной чистоты в момент совершения преступления.⁶⁸ Более того, героиня нарушила Христову заповедь из сострадания, а не из соблазнов и преступных помыслов. Исследователь Е.В.Натарзан считает, что образ Сони Мармеладовой связан с кризисным житием. В кризисных житиях говорится о герое (или героине), который не выдержал дьявольского искушения и пал, но затем нашёл в себе силы раскаяться и вернуться к Богу. Соня Мармеладова твердо следует по пути искупительного страдания, предначертанному ей Богом: сопровождает Раскольникова до конторы, отправляется с ним на каторгу. Особенность

⁶⁷ Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений. - Л.: Наука, 1972-1990. Т. VII. - С. 46

⁶⁸ См.: Пигин А.В. К вопросу о древнерусских источниках романа Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» // Новые аспекты в изучении Достоевского. - Петрозаводск, 1994. - С. 193-198.

творческой переработки кризисного жития Достоевским Натарзан видит в следующем: грешница Соня в момент искупления былых преступлений стремится к наибольшему духовному единению с другими людьми, в то время, как в традиционных житиях грешники скрываются от суетного мира.

Интересным становится исследование Т.А.Касаткиной, которая вычленяет отдельные сцены романа и соотносит их со сценами священных книг. Так, земной поклон Раскольников Соня на берегу Иртыша она предлагает интерпретировать как «житийное» поклонение раскаявшегося грешника перед иконой, в качестве которой нередко выступает икона Богородицы. Например, святая Мария Египетская, намёк на житие которой содержит житийный контекст романа «Преступление и наказание», молилась и плакала именно перед иконой Божьей Матери. Таким образом, по мнению исследовательницы, героиня в указанной сцене замещает Богоматерь, представляет её земную ипостась. По наблюдению Т.А.Касаткиной, Достоевский предложил аллюзию на образ Богородицы и в сцене, когда Катерина Ивановна накрывает Соню, пришедшую с панели, старинным драдедамовым платком, и сама засыпает у ног падчерицы, обняв их и плача. Старинный семейный платок, на взгляд учёной, выполняет здесь функцию мистического предмета-заместителя полотна покрова Богородицы.⁶⁹ Рассмотренные выше трактовки образа героини, несомненно, расширяют идейный смысл данного образа. Общеизвестно, что «концепция личности у Достоевского, по сути, христианская православная концепция, и те произведения, в которых он размышляет о природе личности, выстраиваются таким образом, что и развитие действия в целом, и какие-то частные его детали и компоненты могут быть поняты и объяснены исключительно в рамках этой концепции».⁷⁰

⁶⁹ См.: Касаткина Т.А. Об одном свойстве эпилогов пяти великих романов Достоевского // Достоевский в конце XX века. - М., 1996.-С.228.

⁷⁰ Буянова Е.Г. Романы Ф.М. Достоевского. В помощь преподавателям, старшеклассникам и абитуриентам. – М., 1997.-С. 33.

В трактовке образа Сони литературоведы обращаются и к другим аспектам. Так, рассмотрение героини в системе персонажей «Преступления и наказания» показывает, что, Соня Мармеладова - это своего рода антипод Раскольникова. Ее «решение» состоит в самопожертвовании, в том, что она «переступила» себя, и основная ее идея - это идея «непреступаемости» другого человека. Преступить другого - значит для нее погубить себя. В этом она и противостоит Раскольникову, который все время, с самого начала романа (когда он только еще узнал о существовании Сони из исповеди ее отца) меряет свое преступление ее «преступлением», стараясь оправдать себя. Он постоянно стремится доказать, что поскольку «решение» Сони не есть подлинное решение, значит, он, Раскольников, прав. Именно перед Соней он с самого начала хочет сознаться в убийстве, именно ее судьбу берет он как аргумент в пользу своей теории преступаемости всего. С отношением Раскольникова к Соне переплетаются его отношения к матери и сестре, которым также близка идея самопожертвования. Достоевский сам не приравнивает Соню к Раскольникову. Он ставит их в противоречивое отношение сочувствия, любви и борьбы, которая, по его замыслу, должна закончиться утверждением правоты Сони, победой Сони. Ее образ знаменует не только страдательное начало жертвенности, но и активное начало практической любви - к погибающим, к близким, к себе подобным. Соня жертвует собой не ради сладости жертвы, не ради благости страдания, даже не для загробного блаженства своей души, а для того, чтобы избавить от роли жертвы родных, близких, оскорбленных, обездоленных и угнетенных. Подосновой жертвенности Сони оказывается начало бескорыстной преданности, социальной солидарности, человеческой взаимопомощи, человеколюбивой активности.

Героиня противопоставлена не только главному герою, но и его «двойникам» (Лужину и Свидригайлову). Эти персонажи составляют в романе внутренне замкнутую систему.⁷¹

В системе персонажей Соня контрастирует с Порфирием Петровичем. В доказательство своей гипотезы она ссылается на три встречи Раскольникова с Порфирием Петровичем и три посещения Сони в сюжете романа, а также записные книжки писателя к роману, в которых слова «следователь» и «Соня» часто находятся рядом друг с другом. Как указывают отдельные исследователи творчества Достоевского, эти два персонажа являются представителями двух культур: официальной и неофициальной. В финале побеждает культура неофициальная.⁷²

Проведенный нами анализ исследований, посвященных образу Сони Мармеладовой, показывает, что абсолютное большинство авторов рассматривает героиню Достоевского как воплощение доктрины христианской любви, веры, жертвы и духовного здоровья. В восприятии образа Сони Мармеладовой исследователями не наблюдается принципиальных разногласий. На сегодняшний день в научном мире существуют несколько точек зрения на функциональную роль героини в романе, но так или иначе, все вышеизложенное дает основание рассматривать данный образ, как тип смиренной грешницы.

Эволюция типа «смирненной» предстает в романе «Подросток» образом Софьи Андреевны Долгорукой. Основное свойство ее характера — женственная кротость и абсолютная «незащищенность» в социуме, как в собственной семье, так и в обществе. В семье она все силы свои отдает заботам о близких людях. София Андреевна — воплощенное смирение, в противоположность гордым, самолюбивым inferнальницам Настасье Филипповне, Грушеньке, Екатерине Ивановне, Аглае. Версилов определяя

⁷¹ См : Одинокое В.Г. Типология образов в художественной системе Ф.М. Достоевского. - Новосибирск, 1981.

⁷² Одинокое В.Г. Там же. С.67.

ее, считает что свойственные Софии Андреевны «смирение, безответность» и «приниженность» обусловлена ее происхождением из простого народа.

Продолжая раскрытие темы святости, писатель в образе Софии Андреевны раскрывает новую грань типа «смирениц», которые без умения выразить церковную веру в суждениях, имели ее в своей душе, как целостным воплощением образа Христова. Свои убеждения она выражает, как это свойственно простому народу, в кратких конкретных заявлениях.

Твердая вера во всеобъемлющую любовь Божию и в Провидение, благодаря которому нет бессмысленных случайностей в жизни, является источником силы Софии Андреевны. Сила героини выражается не ставрогинской гордыней, а бескорыстной неизменной привязанностью к тому, что действительно ценно. Аксиологическая ценность ее внутренней силы выражена в портретной характеристике – ее глаза, “довольно большие и открытые, сияли всегда тихим и спокойным светом”; выражение лица “было бы даже веселое, если бы она не тревожилась часто”. Образ «святой» в творчестве Достоевского не является неизменной данностью, героини писателя проходят трудный путь. Так и в жизни Софии Андреевны была трудная ситуация, определившая последующее искупление вины: через полгода после свадьбы с Макаром Ивановичем Долгоруким она увлекается Версиловым, став его гражданской женой. Несмотря на смягчающие обстоятельства, София вышла замуж восемнадцатилетней девушкой, не знающей, что такое любовь, а исполняя завещание своего отца. Расплата за проступок обуславливается внутренней категорией наличия «святости», особого нравственного чувства, позволяющих отнести Софию Андреевну можно к числу так называемых «неканонизованных святых».

«Смиреницы» Достоевского, рассмотренные на примере Софии Андреевны Долгорукой и Сони Мармеладовой, выделены в творчестве писателя в особый тип. В соотнесенности с характерологическими составляющими образа, женские героини данного типа обусловленные

мировоззренческими и эстетическими координатами самого писателя. Психотип «смирениц» в творчестве Достоевского диктует условия создания образов в системе аксиологических и этических координат, заданных христианско-религиозными традиционными константами. Однако, экзистенциально обозначенная тенденция углубления внутреннего мира героини предопределяет обостренную трагедийность проблемы смирения как координаты не только ценностного, но и психологического катарсиса.

3.2. Типизация «юродства» в системе женских образов Достоевского

В третий тип изображаемых Достоевским женщин мы отнесем персонажей, которые представлены в текстах романов Достоевского, как явно сумасшедшие, умственно неполноценные люди, юродивые. Это Лизавета Ивановна («Преступление и наказание»), Мари (из рассказа Мышкина в «Идиоте»), Марья Тимофеевна и Лизавета блаженная («Бесы»), Лизавета Смердящая («Братья Карамазовы»).

Анализ научных работ по теме юродства в творчестве Достоевского показывает, что единого мнения по этой проблеме в исследовательской литературе нет. Не определены и основные признаки выделения героев-юродивых, не установлены их функции в тексте. Поэтому мы будем придерживаться следующих некоторых основных черт этого явления: безумие, самоуничижение, имморализм.

Имморализм у Достоевского это не просто отрицание обязательности принципов и предписаний морали, это скорее мораль по законам мира «иного».

В романах Достоевского представлены два классических случая юродства: бродящая по городу Лизавета Смердящая и живущая в стене монастыря Лизавета блаженная (из рассказа Хромоножки). Они окружены как традиционным почитанием и любовью, так и традиционным непониманием несведущих людей, считающих их поведение следствием «гордости», «злости»

и т.п. Они не говорят, не реагируют на чужие слова, нечистоплотны. Их внешность описана как «неприятная». О Лизавете Смердящей повествователь говорит: «Двадцатилетнее лицо её, здоровое, широкое и румяное, было вполне идиотское; взгляд же глаз неподвижный и неприятный, хотя и смиренный»⁷³.

Поведение Лизаветы Ивановны и Марьи Тимофеевны более осознанно, хотя все же далеко от нормального. Они чистоплотны, способны говорить и реагировать на чужую речь, хотя и не вполне адекватно с точки зрения «нормальных» людей. В отличие от предыдущих Лизавет, чья внешность описана как неприятная, эти героини симпатичны окружающим их людям. Повествователь пишет о Марье Тимофеевне, «этом странном, необыкновенном существе»: «Она посмотрела на нас довольно весело (...) тихие ласковые серые глаза ее были и теперь еще замечательны; что-то мечтательное и искреннее светилось в ее тихом, почти радостном взгляде (...) Странно, что вместо тяжелого и даже боязливого отвращения, ощущаемого обыкновенно в присутствии всех подобных, наказанных Богом существ, мне стало почти противно смотреть на нее с первой же минуты, и только разве жалость, но не отвращение овладела мною потом»⁷⁴. Студент говорит о Лизавете Ивановне: «Да, смуглая такая, точно солдат переряженный, но знаешь, совсем не урод. У нее такое доброе лицо и глаза. Очень даже. Доказательство - многим нравится. Тихая такая, кроткая, безответная, согласная, на всё согласная. А улыбка у ней даже очень хороша. - Да ведь она и тебе нравится? - засмеялся офицер. - Из странности»⁷⁵. Видимо, они «приятны», потому что более понятны обычным людям, имеют некоторые зачатки самосознания. Вряд ли может быть приятным совершенно непонятное существо. А кроме того, очень важно, что эти две героини чистоплотны и наводят чистоту в мире (Марья Тимофеевна до замужества и Лизавета Ивановна ходили по людям, стирали и убирали).

⁷³ Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы. - Л., 1990, с.90.

⁷⁴ Достоевский Ф.М. Бесы. - Л., 1990, с.114.

⁷⁵ Достоевский Ф.М. Преступление и наказание. - Л., 1990, с.54.

Среди этих сумасшедших женщин, возможно, одна притворяется сумасшедшей. Это Лизавета блаженная из «Бесов», которая вот уже 17 лет сидит в клетке в стене монастыря, о чем нам рассказывает Хромоножка. И хотя Марья Тимофеевна говорит, что, на её взгляд, «Бог и природа всё одно»⁷⁶, т.е. не важно - природное или напускное это юродство, нам кажется, что поведение Лизаветы блаженной не является «юродским» в художественной системе Достоевского, даже если она сознательно отказалась от «цивилизации». Ведь для Достоевского юродство в доброте и любви, одно самоуничижение ещё не залог святости. Юродивый Достоевского открыт для всего мира, существует в абсолютном единстве с ним. Лизавета блаженная, напротив, находится в замкнутом пространстве, не общается с людьми. Она спасает лишь себя, не думая о мире. Тогда как даже в поведении Лизаветы Смердящей есть проявления добра и любви: «Дадут ей грошик, она возьмет и тотчас снесет и отпустит в которую-нибудь кружку, церковную аль острожную. Дадут ей на базаре бублик или калачик, непременно пойдет и первому встречному ребеночку отдаст, а то как остановит какую-нибудь нашу самую богатую барыню и той отдаст; и барыни принимали даже с радостью»⁷⁷.

Рассмотрим, что ещё объединяет героинь этой группы, кроме безумия. Большинство из них претерпели насилие и испытали материнство. Лизавета Ивановна «поминутно» беременна, т.к. не в силах никому отказать. Мари в Швейцарии соблазняет проезжий «комми». Марья Тимофеевна бредит об утопленном ею ребенке. Лизавета Смердящая неизвестно от кого забеременела и родила Смердякова. Нетронутой в ряду этих женщин осталась лишь сидящая в клетке Лизавета.

Надо сказать, что в творчестве Достоевского поругание и/или материнство испытывают практически все женщины (вспомним Соню, которой пришлось пойти в проститутки, Настасью Филипповну, сестру и даже мать Подростка и др.). Женщина на земле оказывается поруганной, но ей дано

⁷⁶ Достоевский Ф.М. Бесы. - Л., 1990, с.116.

⁷⁷ Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы. - Л., 1990, с.90.

материнство, единственное утешение в падшем мире. Материнство преображает женщину, подымает от этого мира, делает ее юродивой - заставляет отказаться от разума, забыть о себе и жить чувствами. Гордой, со сверкающими глазами (а это признак всех «инфернальных», с уязвленным самолюбием женщин Достоевского) приезжает к Шатову его жена. Она отказывается от любой его помощи. Но всё меняется после рождения ребёнка: «Говорить она могла мало, но всё смотрела на него и улыбалась ему как блаженная. Она вдруг точно обратилась в какую-то дурочку. Всё как будто переродилось»⁷⁸.

Кроме перенесенного поругания (как правило, со стороны героя с выраженным бесовским началом: например, от Ставрогина или Ф. Карамазова) и испытанного материнства, героинь этой группы объединяет смерть. Все они умирают, кроме Лизаветы блаженной, ложной юродивой, исключившей себя из мира людей. Как Лизавета Ивановна, героини этой группы все отдают людям, в том числе и свою жизнь. «Раскольников приходит убить старуху, но Лизавета сама приходит, чтобы быть убитой Раскольниковым», - пишет в своей работе Касаткина,⁷⁹ может быть, слишком «образно», но в тексте романа приводятся следующие мысли Раскольникова: «О, как я ненавижу теперь старушонку! кажется бы другой раз убил, если б очнулась! Бедная Лизавета! Зачем она тут подвернулась!.. Странно, однако же, почему я об ней почти и не думаю, точно и не убивал?.. Лизавета! Соня! бедные, кроткие, с глазами кроткими... Милые!.. Зачем они не плачут? Зачем они не стонут?.. Они все отдают... глядят кротко и тихо... Соня, Соня! тихая Соня!..»⁸⁰.

Смерть их обычно насильственна, часто является следствием поругания. Хромоножку убивают за то, что на ней женился Ставрогин. Лизавета Смердящая умирает, родив ребенка, по всей видимости от Ф.П. Карамазова. Умерла и кликуша-жена Федора Павловича. Исход личного

⁷⁸ Достоевский Ф.М. Бесы. - Л., 1990, с.453.

⁷⁹Касаткина Т.А. Святая Лизавета//Характерология Достоевского: Типология эмоционально-ценностных ориентаций. - М., 1996. с.185-189.

⁸⁰ Достоевский Ф.М. Преступление и наказание. - Л., 1990, с.212.

сюжета каждой героини этой группы показывает нежизнеспособность в падшем мире людей, не знающих эгоизма.

В ряду этих сумасшедших женщин очень интересен образ Марьи Тимофеевны Лебядкиной, Хромоножки. Физическое убожество так же, как и сумасшествие и имморализм, являлось приметой юродства. Имморализм юродивого Достоевский, как и авторы древнерусских житий, оставляет в стороне. Но его Марья Тимофеевна безумна, и как юродивой ей дано в безумии прозреть истину. Правда, в рациональном мире речи этой «безудержной мечтательницы», сумасшедшей, кажутся загадками. Но поведение и слова настоящего юродивого и должны быть непонятны для житейского разума, ведь юродивый – существо иного мира⁸¹.

Как и остальные юродивые Достоевского, Марья Тимофеевна лишена дома, семьи. Рассказчик так описывает жильё Хромоножки: «Все помещение их состояло из двух гаденьких небольших комнаток (...). Тут когда-то несколько лет содержалась харчевня (...). Видно было, что тут никто ничем не занимается; печи не топятся, кушанье не готовится; самовара даже у них не было, как потом рассказал Шатов. (...) Шатов говорил, что у них и дверь не запирается, а однажды так настужь в сени всю ночь и простояла»⁸². Находится этот дом на Богоявленской улице.

Брат избивает Лебядкину, как бьёт Лизавету Смердящую отец, как «заедает» жизнь своей сестры старуха-процентщица, как издевалась над Мари её мать. Но отсутствие родственной любви компенсирует любовь и забота посторонних людей.

Лебядкина бредит об утопленном ею ребенке. Она не помнит, мальчика или девочку родила. Она не уверена и легко в этом соглашается с Шатовым, был ли вообще ребенок. Но для нее это и не важно. Она живет мечтами, а не

⁸¹ Лихачев Д.С. Панченко А.М. Поньрко Н.В. Смех Древней Руси. - Л., 1984. с.95-99.

⁸² Достоевский Ф.М. Бесы. - Л., 1990, с.113-114.

событиями реального мира, и если она представила себе ребенка, то для нее он есть, и она не перестанет плакать по нем.

Возможно, Хромоножка сочиняет историю об убитом ею ребенке, бессознательно ощущая свою вину, как совершившей страшную ошибку, поддавшейся влиянию «слепого филина», мелкого беса.

Марья Тимофеевна оказывается носителем трех мотивов, важных как для традиции юродства, так и для творчества Достоевского: мотива прозрения в безумии, мотива ощущения своей вины и мотива самопожертвования.

Выстраивая образы юродивых, Достоевский не отказывается от типичных внешних черт традиционного юродивого: имморализма, ярко театрализованности поведения, показного самоуничижения. Но при этом его герои просты и естественны. Жизнь среди людей, в миру обусловлены высшим предназначением и поэтому их юродство – это любовь и сострадание ко всем людям без исключения, растворение своего Я в мире. Отсутствие житейского разума и как следствие гордости и самолюбия у этих героинь обуславливают в их характерах воплощение авторской концепции, утверждающей мысль о божественном предназначении героинь-юродивых. Данными образами Достоевский художественно реализует центральную доминанту своей позиции художника и мыслителя о необходимости трансформации окружающего мира и поэтому психотип «юродивых» - это особая система постижения Человека в мире и мира в человеческой душе.

Выводы по главе

3.1. Женщины смиренного типа – героини Достоевского - нравственно поддерживают мужчин, самоотверженны в любви, способны дарить радость, умеют оказать помощь. Так ведут себя Сонечка Мармеладова, мать и сестра

Аркадия Долгорукого, Даша Шатова, Варя Доброселова взявшие на себя нелегкий труд поддерживать мужчин в кризисных для них ситуациях. Достоевский высоко ценил эти достоинства в женщинах.

В романном Пятикнижии Достоевского образ Сони Мармеладовой открывает плеяду смиренных Софий, героинь из народа, которые являются носительницами идеи альтруизма и действенной любви. Таковы в дальнейшем и Софья Матвеевна Улитина («Бесы»), и Софья Андреевна Долгорукая («Подросток»), и Софья Ивановна Карамазова («Братья Карамазовы»). Все названные героини носят одно и то же собственное имя – Софья, им присущи одни и те же общие черты характера: безответность, приниженность, незащитность. Для всех героинь этого типа характерна такая общая черта, как всепонимание и всечувствование при великом сострадании к себе подобным.

3.2. В третий тип изображаемых Достоевским женщин мы отнесли персонажей, которые представлены в текстах романов Достоевского, как явно сумасшедшие, умственно неполноценные люди, юродивые. Это Лизавета Ивановна («Преступление и наказание»), Мари (из рассказа Мышкина в «Идиоте»), Марья Тимофеевна и Лизавета блаженная («Бесы»), Лизавета Смердящая («Братья Карамазовы»).

В работе мы придерживались следующих некоторых основных черт этого явления: безумие, самоуничтожение, имморализм. Надо сказать, что имморализм у Достоевского это не просто отрицание обязательности принципов и предписаний морали, это скорее мораль по законам мира «иного».

В соотнесенности с характерологическими составляющими образа, женские героини данного типа обусловленные мировоззренческими и эстетическими координатами самого писателя. Отсутствие житейского разума и как следствие гордости и самолюбия у этих героинь обуславливают в их характерах воплощение авторской концепции, утверждающей мысль о божественном предназначении героинь-юродивых. Данными образами

Достоевский художественно реализует центральную доминанту своей позиции художника и мыслителя о необходимости трансформации окружающего мира и поэтому психотип «юродивых» - это особая система постижения Человека в мире и мира в человеческой душе.

Заключение

Женские образы писателя явились необыкновенным художественным достижением. Это стало возможным в результате сосредоточенного изучения двойственной, неожиданной женской личности. «У женщин чувство берет верх даже над очевидностью здравого смысла», — писал Достоевский.

Писатель показывает женщин в разные мгновения, которые заключают в себе целый комплекс ощущений, эмоций, граней. Как известно, литературные типы являются отражением тенденций духовного развития общества, мировоззрения, философских, нравственных и эстетических взглядов самих писателей. При создании образов своих героинь Ф.М. Достоевский руководствовался принципом жизненного правдоподобия, создавал не «идею», а героиню; во-вторых, писатель постоянно находился в процессе поиска нового типа героини, нового женского характера.

В своей работе мы рассматривали определенные типы женских персонажей Достоевского – тип «инфернальных», «смирненных» и «юродивых» женщин. В работах русских литературоведов эти типы являются наиболее репрезентативными в системе женских персонажей Достоевского.

К этим типам персонажей мы отнесли следующих героинь:

1. Инфернальные женщины в романах Достоевского: Катерина Ивановна («Преступление и наказание»), Настасья Филипповна и Аглая («Идиот»), Лиза Тушина («Бесы»), Грушенька и Екатерина Ивановна («Братья Карамазовы»).

2. Образы смиренных женщин: Софья Андреевна («Подросток»), Соня Мармеладова («Преступление и наказание»).

3. Юродивые - Лизавета Ивановна («Преступление и наказание»), Мари (из рассказа Мышкина в «Идиоте»), Марья Тимофеевна («Бесы»), Лизавета Смердящая («Братья Карамазовы»).

Ко времени создания «великих романов» в творчестве Ф.М.Достоевского уже сложилась система женских персонажей. Среди наиболее важных типов героинь мы можем выделить «инфернальных» («своевольных гордых красавиц»), «смирненных», «юродивых».

Выделенные нами три типа женских образов обладают наибольшей степенью обобщенности в системе женских персонажей Достоевского. Ф.М. Достоевский стремился к соблюдению баланса в изображении главных героинь: «смирненная», «инфернальная» и совмещающая в себе черты названных типов и «юродивой». В каждом из романов мы можем встретить все три выше перечисленных типа женских образов. Начиная с «Преступления и наказания» и «Идиота» Достоевский в дальнейшем использует созданные типы практически без изменений.

У женщин «инфернального» типа есть много характерных черт: они самоуверенны, властны, надменны и красивы. Красота для Достоевского – тайна человеческого бытия, понятие почти безбрежное, и в романах она явлена в разных ипостасях: в большей мере как совершенство души и в меньшей мере как природная гармония. Совершенно особое место занимает красота женская. Красота – свойство многих героинь этого типа: Настасья Филипповна, Аглая, Грушенька, Лиза Тушина, Катерина Ивановна – все они красивы, каждая по-своему.

Женские персонажи «инфернального» типа отличаются не только красотой, но и своим поведением, часто эксцентричным, вызывающим, находящимся на грани сознания и подсознания, вызванным диссонансом внутреннего мира с внешним и своим стремлением обрести любовь и гармонию.

Всех героинь «инфернального» типа объединяет отсутствие душевного спокойствия. Они надменны, своевольны и мстительны. Аглая, Лиза Тушина, Катерина Ивановна из «Братьев Карамазовых» горды и высокомерны необъяснимо, ничего кроме разрушительных страстей, поднимающихся из

глубин их существа, ничто — никакая социальная несправедливость или одиночество, как в случае с Катериной Ивановной из «Преступления и наказания», Настасьей Филипповной и Грушенькой — не может объяснить их высокомерного, заносчивого характера «гордой барышни».

«Смиранные» образы следуя логике противопоставляются «гордым». Основное свойство их характера — женственная кротость и потому у них “незащищенность” против жизненных проблем. Для них главное это забота о семье. Они являются носителями христианских идей и отражают взгляды самого писателя, его веру в добро, справедливость, всепрощение и смирение, но, прежде всего, любовь к человеку, каким бы он ни был.

Юродивые героини Достоевского по-настоящему безумны. Их поступки неадекватны, они живут в собственном мире, по иным законам. Кроме безумия героинь этой группы объединяет то, что большинство из них претерпели насилие и испытали материнство.

Также героинь этой группы объединяет смерть. Все они умирают. Героини этой группы все отдают людям, в том числе и свою жизнь. Все юродивые Достоевского живут интересами других людей, пытаются что-нибудь исправить в мире.

Галерея женских образов в произведениях Достоевского обширна и многогранна. Все героини имеют общие черты характера, общие жизненные, сложные ситуаций, но при этом каждая из них ярко индивидуальна и особенна.

Список использованной литературы

1. Альтман М.С. Достоевский: По вехам имен. – Саратов, 1975.
2. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М., 1972.
3. Бердяев Н.А. Миросозерцание Достоевского//О русских классиках. – М., 1993.
4. Буянова Е.Г. Романы Достоевского. – М., 2002.
5. Ветловская В.Е. Поэтика романа «Братья Карамазовы». – Л., 1977.
6. Гарин И.И. Многоликий Достоевский. – М., 1997.
7. Гроссман Л.П. Достоевский – М.; Молодая гвардия, 1963.
8. Гроссман Л.П. Поэтика Достоевского. - М., 1925.
9. Гроссман Л.П. Семинарий по Достоевскому: Материалы, библиография и комментарии. – М.,1922.
10. Двойнишникова Т.Ф. Интерпретации женских образов Ф.М. Достоевского в литературоведении Востока и Запада 80-90-х гг. XX века // Будущее Бурятии глазами молодежи: материалы III регион. науч.-практ. конф. студентов, аспирантов и молодых ученых. - Улан-Удэ, 2003.
11. Двойнишникова Т.Ф. Русская женщина в творчестве Ф.М. Достоевского: интерпретации в литературоведении Востока и Запада // Современные проблемы взаимодействия языков и культур: материалы науч.-практ. конф. – Благовещенск: Амурский гос. ун-т, 2003.
12. Долинин А.С. Последние романы Достоевского: Как создавались «Подросток» и «Братья Карамазовы». – М., 1963.
13. Достоевский: эстетика и поэтика. Словарь-справочник. / Сост. Г.К. Щенников, А.А. Алексеев; науч. Ред. Г.К. Щенников. Челябинск, 1997.
14. Егоров Б.Ф. Библиографический словарь. Русские писатели. – М., 1990.
15. Есин А.Б. Психологизм русской классической литературы: книга для учителя. – М., 1986.

16. Женские образы в русской культуре: сб. науч. ст. / под ред. Т.А. Мелешко, Н.В. Налегач. - Кемерово, 2001.
17. Захаров В.Н. Проблемы изучения Достоевского. – Петрозаводск, 1978.
18. Захаров В.Н. Умиление как категория поэтики Достоевского // Достоевский и русская культура. Челябинск, 1997.
19. Захаров В.Н. Достоевский и Евангелие // Православие. Слово. 2003.
20. Иванова В.И. Достоевский и роман-трагедия. – М., 1994.
21. Касаткина Т.А. Характерология Достоевского: типология эмоционально-ценностных ориентаций. М., 1996.
22. Касаткина Т.А. Дополнения к комментарию произведений Ф.М. Достоевского. - М., 2005.
23. Кашина Н.В. Человек в творчестве Ф.М. Достоевского. – М., 1980.
24. Кашина Н.В. Эстетика Ф.М. Достоевского. – М., 1975.
25. Кирпотин В.Я. Ф.М. Достоевский. – М., 1960.
26. Клейман Р.Я. Сквозные мотивы творчества Достоевского в историко-культурной перспективе. – Кишнев, 1985.
27. Курляндская Г.Б. Нравственный идеал героев Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского. – М., 1988.
28. Левина Л.А. Некающаяся Магдалина, или почему князь Мышкин не мог спасти Настасью Филипповну // Достоевский в конце XX века. – М., 1996.
29. Лотман Л.М. Романы Достоевского и русская легенда // Русская литература. №2. 1972.
30. Лотман Л.М. Дурак и сумасшедший // Культура и взрыв. – М., 1992.
31. Макаричев Ф.В. Юродство и юродивые в произведениях Ф.М. Достоевского // Проблемы истории филологии и культуры М. - Магнитогорск, 2004, № 13.
32. Майков В.Н. Литературная критика. – М., 1985.
33. Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. – М., 1994.
34. Митюрёв С.Н. Проблемы творчества Ф.М. Достоевского 1870-х годов. – Таллин, 1989.

35. Назиров Р.Г. Герои романа «Идиот» и их прототипы // Русская литература. – М., 1970.
36. Назиров Р.Г. Фабула о мудрости безумца в русской литературе // Русская литература. №13. 1980.
37. Натарзан Е.А. Мотив соблазна в романах Достоевского // Творчество Ф.М. Достоевского: проблемы, жанры, интерпретации. Материалы IV межрегиональной конференции. – Новокузнецк, 1999.
38. Одинокое В.Г. Типология образов в художественной системе Ф.М. Достоевского. – Новосибирск, 1981.
39. Орнатская Т.И., Степанова Г.В. Романы Достоевского и драматическая цензура // Достоевский: Материалы и исследования. – Л., 1974.
40. Писарев Д.И. Борьба за жизнь. // Литературная критика, - Л., 1981.
41. Полоцкая Э.А. Человек в художественном мире Достоевского и Чехова. // Достоевский и русские писатели. – М., 1977.
42. Селезнев Ю.И. В мире Достоевского. – М., 1980.
43. Соловьев С.М. Изобразительные средства в творчестве Ф.М. Достоевского. – М., 1979.
44. Фридендер Г.М. Реализм Достоевского. – М. – Л: Наука, 1964.
45. Фридендер Г.М. История русской литературы. – М., 1996.
46. Чирков Н.М. О стиле Достоевского. – М., 1963.
47. Чичерин А.В. Сила поэтического слова. – М., 1985.
48. Щенников Г.К. Художественное мышление Достоевского. – Свердловск, 1998.
49. Этов В.И. Достоевский. Очерк творчества. – М., 1980.
50. Якушин Н. И.Ф.М. Достоевский в жизни и творчестве. – М. . 1998.
51. Достоевский Ф.М. Бесы. – Л., 1990.
52. Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы. - Л., 1990.
53. Достоевский Ф.М. Идиот. – Л., 1990.
54. Достоевский Ф.М. Подросток. – Л., 1990.

55. Достоевский Ф.М. Преступление и наказание. - Л., 1990.

Список использованных веб-сайтов.

Критика и статьи:

1. www.dostoevskiy.net.ru/lib/sa/author/100003
2. www.pereplet.ru/dostoevsky/kriti.html
3. www.litra.ru/critique/work/wrid/00043101184773068482/
4. www.ilibrary.ru/author_related/dostoevski/
5. www.kulichki.com/inkwell/hudlit/classic/dostkrit.htm

О писателе:

1. www.dostoevsky.df.ru
2. www.dostoevskiy.niv.ru
3. www.dustofthesky.ru
4. www.unecha.org/dostoevsky
5. www.fdostoevsky.ru