Нині в галузі гуманітарних наук активно проводять дослідження архетипів, що знайшли вираження в культурній спадщині того чи іншого народу. Вивчення архетипів має міждисциплінарний характер і перебуває на стику одразу кількох галузей науки: культурології, філософії, психології, літературознавства, мистецтвознавства, соціології тощо.

 Проблема вивчення архетипів почала хвилювати дослідників у зв'язку з появою теорії архетипів, що зародилася і розвивалася в працях Дж. Фрейзера, К.-Г. Юнга, М. Бодкіна, Дж. Кемпбелла та ін. При цьому слід зазначити, що термін "архетип", який широко використовується в сучасній науці, не має чіткого визначення. На це вказують численні статті А.Ю. Большакової з цієї проблеми, наприклад, "Літературний архетип" ("Літературне навчання", №6, 2001).

 "Архетип-концепт-культура" ("Питання філософії", №7, 2010), "Ім'я і архетип: про сутність словесної творчості" ("Питання філософії", №6, 2012), монографія "Від суті до імені" (2010), а також праці Є.М. Мелетинського "Поетика міфу" (2000), "Від міфу до літератури" (2010) тощо.

 У вітчизняному та зарубіжному літературознавстві особливе місце посідає так звана "жіноча тема". Питання про роль жінки в суспільстві почали осмислювати вже в давньоруській літературі, починаючи з образу Ольги в "Повісті минулих літ" і Ярославни в "Слові о полку Ігоревім". У класичній літературі жіночі образи відігравали важливу роль, стаючи часто об'єктом різного роду досліджень, зокрема і з точки зору літературної архетипіки. Для того щоб наочно продемонструвати неабиякий інтерес дослідників до жіночих архетипів, достатньо сказати про монографію англійського дослідника Сибілл Біркхойзер - Оері "Мати: Архетипічний образ у чарівних казках". Книга присвячена дослідженню архетипу матері. Ретельно й повно розкрито образ матері в різних іпостасях: велика мати, жахлива мати, ревнива мачуха, вогняна мати, байдужа мати, чаклунка-тюремниця тощо. Архетип матері розглядається на матеріалі європейських і російських народних казок: "Білосніжка і сім гномів", "Рапунцель", "Жадібна баба", "Терешечка", "Морозко" тощо. (Біркхойзер - Оері, 2006).

 Однак образ матері не є єдиним втіленням жіночого начала в літературі. Поряд із багатьма жіночими типами та характерами (дворянка, селянка, годувальниця тощо), що досліджуються в сучасному літературознавстві, однією з граней жіночності є образ грішниці, який відтворюється як у російській, так і у світовій літературі. Досить згадати Сонечку Мармеладову з роману "Злочин і покарання" Ф.М. Достоєвського, Катюшу Маслову - героїню роману "Воскресіння" Л.М. Толстого, Естер з роману "Блиск і злидні куртизанок" О. де Бальзака тощо. Слід сказати про те, що образ занепалої жінки зустрічається вже в Біблії (Марія Магдалія), тобто ця іпостась жінки є архаїчною в людській культурі. Звідси виник інтерес до архетипу грішниці в російській літературі.

 Актуальність дослідження продиктована яскраво вираженим у сучасному літературознавстві інтересом до вивчення жіночих образів і типів на матеріалі художньої літератури. При цьому образ грішниці в літературі не часто стає об'єктом досліджень, що свідчить про те, що ця тема не до кінця вивчена. Однак спроби теоретичного осмислення цієї проблеми все ж є. Так, наприклад, проблемі архетипу грішниці присвячено кандидатську дисертацію Н.М. Мельникової "Архетип грішниці в російській літературі кінця ХІХ - початку ХХ століття" (2011), яка розглядає образ занепалої жінки на матеріалі російської та латиноамериканської літератури. Наукова новизна даного дослідж ення полягає в тому, що архетип грішниці розглядається нами на матеріалі романів І. А. Гончарова "Звичайна історія", "Обломов" і "Обрив". У вищевказаній дисертації Н. Н. Мельникової в корпусі досліджуваних

 Глава 1. Теоретичні проблеми понять "архетип" і "гріх"

 1. Проблема історії та теорії архетипів

 Як було сказано вище, термін "архетип" не має єдиного тлумачення. У зв'язку з цим ми вважаємо за необхідне зробити короткий екскурс в історію теорії архетипів, а також спробувати узагальнити наші спостереження, виявити основні ознаки поняття "архетип". Термін "архетип" було введено в науковий обіг швейцарським психоаналітиком Карлом - Гюставом Юнгом, ученим, вплив якого на сучасний стан науки важко переоцінити. К. Юнг є засновником і теоретиком такого напряму в психології як "аналітична психологія".

 Однак у багатьох склалася хибна думка про те, що термін "архетип" був придуманий самим К.-Г. Юнгом. Насправді ж це не так. Слово "архетип" грецького походження і від самого початку мало значення "прообраз, першооснова, зразок", тож у психологію Юнга це поняття ввійшло з творів пізньоантичних авторів: "Юнг посилався як на християнських апологетів та отців церкви - Іринея, Августина, Ареопашта, так, як і на іудеїв та язичників - Філона, Цицерона, Плінія, герметичні трактати. Часто це поняття вживалося середньовічними лістиками (наприклад, Рюісброком) і алхіміками, до дослідження праць яких Юнг приступив якраз у той час, коли він почав уживати термін "архетип" (уперше - у 1919 р.)" (Руткевич, 1997, с.51).

 Оскільки юнгіанська теорія архетипів виникла під час спроби пояснити природу і походження міфологічних сюжетів і персонажів, ми вважаємо за необхідне в рамках цієї роботи висвітлити думки інших дослідників, які зробили внесок у теорію міфу, зробити екскурс в історію питання про міфи й архетипи. Фундаментальними працями в царині цього питання, на наш погляд, є книжки вітчизняного літературознавця Є.М. Мелетинського "Поетика міфу" (2000), "Від міфу до літератури" (2001), який розглядав художню природу міфу, починаючи від його архаїчних форм, закінчуючи впливом міфу на літературу XX століття (твори Кафки, Томаса Манна та ін.).

 У передмові книжки "Від міфу до літератури" (2001) ідеться про те, що "словесне мистецтво сягає міфу, а міф - це один із центральних феноменів в історії культури і найдавніший спосіб концептування навколишньої дійсності та людської сутності. Міф - первинна модель усякої ідеології та синкретична колиска не тільки літератури, мистецтва, релігії, а й, певною мірою, філософії та навіть науки" (Мелетинський, 2001, с. 5).

 Відомо, що історія філософії міфу налічує не одне століття, науковці висловлювали різні точки зору на походження міфу (від божественного призначення до раціонального осмислення), різнилися погляди з приводу функцій міфів (від потреби в інтерпретації явищ довкілля до утвердження й виправдання соціальної влаштованості суспільств). Так, поступово, шляхом узагальнення спостережень наука дійшла висновку, що міфи містять у собі донаукові уявлення давніх людей про світ, виражені в символічних образах.

 Усе це підготувало, на наш погляд, ґрунт для появи теорії К.-Г. Юнга про споконвічні образи, який вважав, що в кожного індивіда є свій "внутрішній образ". Цей образ ніяк не пов'язаний зі сприйняттям зовнішнього світу, він, на думку вченого, великою мірою належить несвідомій області фантазії і, будучи її продуктом, виникає у свідомості людини у формі галюцинацій або видінь, при цьому не має патологічних особливостей цих явищ. Внутрішній образ часто виникає раптово, "має величезну психологічну цінність, складаючи цілу внутрішню дійсність" (Юнг, 1998, с. 539).

 Однак К.-Г. Юнг не стверджує, що внутрішній образ має тільки несвідому природу. Він вважає, що образ є результатом, з одного боку, діяльності несвідомого в людині, а з іншого боку, він залежить від конкретного психічного стану індивіда в даний момент.

 К.-Г. Юнг вважає, що внутрішній образ може носити архаїчний характер, тобто виражається в явному збігу із загальновідомими міфологічними мотивами. Карл Юнг, спираючись на визначення Якова Буркгардта, пропонує називати цей образ споконвічним або споконвічним. У цьому разі, на думку вченого, образ є "вираженням колективно-несвідомих матеріалів" (Юнг, 1998, с. 540).

 Виникає питання про те, що є в розумінні К. Юнга "колективне несвідоме". Колективним учений називає такі психічні змісти, які притаманні не одній людині, а "одночасно багатьом індивідам, отже, суспільству, народу або людству" (Юнг, 1998, 529). Так, Юнг вважає, містичні уявлення первісних людей про навколишній світ мають колективний характер. Також, на наш погляд, як приклад колективного несвідомого можна навести забобони, які є в кожному народі, наприклад, чорна кішка, що перетинає шлях людини, може принести нещастя.

Початковий образ завжди має колективну природу, тобто він притаманний цілим народам або епохам. К.-Г. Юнг вважає. Що найголовніші міфологічні мотиви є загальними для всіх рас і часів. Він пише: "Початковий образ є осад у пам'яті, що утворився шляхом ущільнення незліченних, подібних між собою процесів. Це є, насамперед і від самого початку, осад і тим самим це є типова основна форма відомого душевного переживання, що завжди повертається" (Юнг, 1998, 541). Розглядаючи міф як архетип (колективного несвідомого), К. Юнг говорить про те, що алегорична форма міфів є продуктом самостійної участі психіки, тобто свідомості індивіда. Звідси виникають метафора, уособлення, властиві міфам.

На думку К. Юнга, несвідоме являє собою не тільки ті потяги, які були витіснені на тяжіння всього життя, а й пам'ять усього людського роду. "Колективне несвідоме притаманне всім людям, воно передається у спадок і є тією основою, на якій виростає індивідуальна психіка" (Руткевич, 1997, 52).

Архетипічні образи були присутні в житті людини з давніх часів, вони слугують джерелом для міфологічних уявлень, релігійних поглядів, мистецтва. Міфологія, як вважав К. Юнг, є первісним способом обробки архетипів. У цих культурних формах відбувається поступова видозміна й осмислення моторошних образів, які перетворюються на символи, що стають прекрасними за формою і загальними за змістом.

Дуже вдале визначення поняттю "архетип", на наш погляд, дав П. Ю. Черносвитов у своїй монографії "Закон збереження інформації та його прояви в культурі" (2009): "ним (словом "архетип") він (К.-Г. Юнг) позначив "базові" ментальні основи центральних міфологічних образів і сюжетів, нескінченне розмаїття яких наявне в міфопоетичних циклах усіх народів світу, незалежно від рівня розвиненості їхнього релігійного світорозуміння" (Черносвитов, 2009, с. 147). Сам автор схильний вважати, що очевидна давнина архетипів може вказувати на те, що "вони є ментальною проекцією якихось нейрональних конструктивних особливостей людського мозку, що, імовірно, пройшли добір на корисність для виживання людства, а тому є генетично закріпленими й такими, що передаються у спадок" (там само, с. 148).

К.-Г. Юнг не вважав, що міфологічний образ або мотив є сам по собі архетипом, тому що останній представляє схематичну основу міфологічного образу, начерк такого стійкого взірця, що складався віками та зберігав свої риси впродовж усієї історії людства. В одній зі своїх статей К.-Г. Юнг пише про те, що архетип є "вміст колективного несвідомого, що змінюється, стаючи усвідомленим і сприйнятим: він притягує зміни під впливом тієї індивідуальної свідомості, на поверхні якої він виникає" (Юнг, 1991, с. 99).

Як особливість цього базового образу (споконвічного, за визначенням К. Юнга) підкреслюється те, що він завжди залишається у сфері колективного несвідомого і вкрай рідко входить у сферу людської свідомості. П. Ю. Черносвитов вважає, що така властивість архетипів пояснюється їхньою глибокою давниною, яка пізніше дає змогу їм стати "праформою" міфологічних сюжетів (Черносвитов, 2009, с.147). Ми солідарні з думкою вченого і вважаємо, що через свою архаїчність архетипи стають близьким до людських рефлексів і людській свідомості не доводиться усвідомлювати, що є те, що названо архетипом.

Подібна абстрактність архетипів, їхня колективно-несвідома природа здатна породити запитання: чи є архетип сутністю, що піддається опису. Сам К.-Г. Юнг відповідав на це запитання позитивно. Він вважав, що архетипи підвладні словесному опису і систематизації, що можливо виокремити корпус базових "ментальних" основ, які сам К. Юнг і спробував створити.  Юнг описав багато архетипів (Самість, Немовля тощо), як основні архетипи він виділяв таке:

. тінь - архетип, пов'язаний із відчуваним індивідом зібранням таких, що сприймаються ним самим як негативні й тому лякають. Як приклад навести Мефістофеля у "Фаусті" Гете.

. аніма (анімус)-архетип, що позначає несвідомі й тільки лише відчутні людиною якості, властиві протилежній статі. Прикладом можуть слугувати китайська ідея про присутність у кожній людині чоловічого і жіночого начал (ІНв і ЯН), твердження давньогрецької міфології про гермафродитне начало в людині або ж поняття "андрогінність" у психології (явище, за якого людина може проявляти водночас і чоловічі, і жіночі якості);

. мудрий старець (стара)-образ духу, який знає сенс життя, розуміє сенс того, заради чого воно дане людині, старець, до якого можна звернутися по допомогу і пораду. Найчастіше це мудрі чарівники або великі вчителі. Як приклад можна навести відомий усім дітям образ Гудвіна з "Чарівника Смарагдового міста" О. Волкова;

. великий (і жахливий) батько-уособлення чоловічого начала у світі, також може співвідноситися з породжувальною основою, грізними силами Світу цього, здатними зруйнувати все навколо. Як приклад можна навести всіх чоловічих богів грецької та римської міфології (Зевс, Посейдон, Юпітер та ін.

. велика (і жахлива) мати уособлення вашого жіночого начала, жінка, що породжує все живе на землі і здатна його ж поглинути, вона може бути і жахливою, і прекрасною. Приклад усі жіночі богині давнини - Гера, Афіна, Афродіта, Деметра (яка породжує все живе), образ Богородиці у християн, Діва Марія тощо. (Юнг, 1998, с.122-128).

Юншанські архетипи з плином часу починають втілюватися в конкретні міфологічні образи, конкретні свої варіанти, які в архітепології отримали назву "культурні архетипи". Ми вирішили звернутися до визначення цього поняття:

"Архетипи культурні - ба зисні елементи культури, що формують константні моделі духовного життя.

Зміст культурних архетипів становить типове в культурі, і в цьому відношенні вони об'єктивні і трансперсональні" (Забияко, 1997, с. 53).

Формування культурних архетипів відбувається в культурі людства або великих історичних спільнот протягом усього їхнього існування. Архетипи є результатом процесу систематизації та схематизації накопиченого культурного досвіду.

"Культурні архетипи розкривають своє поняття не через поняття і дискурс, а іконічно, тобто за допомогою образотворчої форми. Іконічна природа АК зумовлює те, що вони явлені у свідомості як архетипні риси, які визначаються культурним середовищем і способом метафоричної репрезентації" (Зябияко, 1997, с. 54).

Усі фундаментальні культурні архетипи поділяються на дві категорії: універсальні та етнічні (етнокультурні)

Універсальні архетипи - це ті першообрази, які закарбували "загальні базисні структури людського існування". Як приклад наводять архетипи "приборканого вогню, хаосу, творення, шлюбного союзу чоловічого і жіночого начал, зміни поколінь, "золотого віку" та ін." (Забияко, 1997, с. 53). Універсальні культурні архетипи покликані забезпечувати спадкоємність поколінь і єдність культурного розвитку людства.

Етнокультурні архетипи "являють собою константи національної духовності, що виражають і закріплюють засадничі властивості етносу як культурної цілісності" (там само, с 54). У кожній окремій етнічній культурі присутні свої етнокультурні архетипи, які визначають особливості національного світогляду, культури, характеру, релігії, художньої творчості та історії даного народу.

 Етнічні архетипи по суті своїй залишаються незмінними, у теперішньому та історичному часі вони проявляють себе в різноманітних формах: у міфах, міфологічних образах, елементах сюжету, у ритуалах, у національних літературах, у релігійних віруваннях тощо.

"Найбільш докладно вивчено прояви культурних архетипів у сновидіннях, фантазіях, фобіях (культурологія психоаналітична), а також у літературній творчості (М. Бодкін, Ж. Дюран, Є. М. Мелетинський, Н. Фрай та ін.)" (Забияко, 1997, с. 54).

П.Ю. Черносвитов вважає, що "культурні архетипи являють собою лише конкретизовані юнгіанські, викриті в міфологічно статуйовані - і водночас міфогенезувальні - форми, між нами лежить певний історичний, еволюційний етап, стадія антропосоціогенезу, впродовж якої породжені ще біологічною стадією юнгіанські архетипи перетворюються на архетипи культурні" (Черносвитов, 2009, с.148).

Іншими словами, архетип у розумінні К. Юнга (і його послідовників) - це ті базові уявлення, спільні для всього людства, що збереглися в пам'яті на несвідомому рівні, які лягли в основу міфологічних образів і сюжетів, пройшовши художнє осмислення.

Юнгіанська теорія про архетипи справила плідний вплив на багато гуманітарних наук, зокрема й на літературознавство. Вона дала початок цілій низці досліджень, присвячених проблемі саме літературного архетипу. Безсумнівно, дослідження архетипів у літературі є нині одним із самостійних видів літературного аналізу художнього твору.

 Розглянуте нами дотепер поняття "архетип" було нерозривно пов'язане з міфологією, культурологією, але лише побічно зачіпало проблему архетипу у власне літературознавчому напрямі, хоча сьогодні спостерігається тенденція до визначення (та практичного застосування) поняття індивідуальних архетипів як власне літературної категорії.

У статті А.Ю. Большакової "Літературний архетип", що стала своєрідним маніфестом у літературній архетипології, дано наступне визначення: "Літературний архетип - це "наскрізна", "породжувальна модель", що є відповідальною за організацію, напрямок і характер розвитку літературного процесу загалом" (Большакова, 2001, с.171).

Особливістю літературного архетипу є те, що він може інтерпретуватися, трактуватися у творчості окремого автора по-різному, залежно від індивідуальних особливостей письменника, не виключається вплив епохи на його творчість. Архетип може змінювати свою художню форму, зазнавати зовнішніх змін, але при цьому водночас приховувати "в собі ціннісно-смислове ядро, яке у своїй незмінності забезпечує високу якість твору".

стійкість архетипової моделі" (там само, с.71).

Архетип у межах літератури вирізняється типологічною повторюваністю, оскільки, залишаючись для письменників певним незмінним зразком, архетип у кожному окремому творі наповнюється своїм індивідуальним змістом, обростає конкретикою.

Тепер нам необхідно зрозуміти, які моделі літературних архетипів виокремлюються. З огляду на те, що архетип став самостійною літературною категорією, інструментом спеціальних досліджень, А.Ю. Большакова виділяє такі значення поняття "архетип":

. архетип може співвідноситися з письменницькою індивідуальністю, "ідентифікуючи її первинну роль і вирішальне значення (на рівні літературного образу) у формуванні подальшого літературного процесу" (Большакова, 2001, с. 170). Як приклад розглядається образ Пушкіна як архетипу поета.

. архетипами можуть бути і "вічні образи", створені у світовій літературі (Дон-Жуан, Гамлет тощо).

.    як архетипи можуть розглядатися і біблійні сюжети та образи, наприклад, "блудний син", диявол тощо. З таких позицій проводити свої дослідження І.А. Єсаулов, який написав цілу монографію "Пасхальность русской словесности" (2004), присвячену проблемі християнського архетипу в російській літературі;

 архетип може бути пов'язаний і з античною традицією осмислення природних явищ, стихій, своєрідні образи, що символізують природу (дощ, ніч, сніг тощо)

Не менш значущою особливістю літературного архетипу є те, що він як культурний феномен здатен відображати стиль тієї чи іншої епохи, особливості світогляду письменника і всього суспільства загалом, що виправдовує звернення сучасних літературознавців до матеріалів творів, написаних в інші епохи. У статті "Ім'я та архетип про сутність словесної творчості" (2012) А.Ю. Большакова розглядає проблему архетипу у зв'язку з теорією імені. Авторка відповідає, що архетип завжди є тільки ім'ям, а не предикатом. На думку А.Ю. Большакової, така особливість архетипів пов'язана з тим, що вони є результатом іменування навколишнього світу: "у процесі словесної творчості відбувається "матеріалізація" сутності, що за допомогою іменування - набуває чітких меж, "відчутної" форми і свого місця в загальній картині світу" (Большакова, 2012, с. 29). У зв'язку з відкриттям такої властивості архетипів авторка доповнює визначення поняття "архетип": "Архетипи - це базові концепти, які задають координати, у яких людина сприймає й осмислює світ, здійснюючи свою життєдіяльність, і які, у процесі реалізації в людській практиці, знаходять те чи інше ім'я" (Большакова, 2012, с. 29). Це змушує дослідника розуміти архетип у рамках словесної творчості як певну іменовану сутність. Тим самим А.Ю. Большакова, на наш погляд, підкреслює особливу значущість і цінність архетипів у геносеологічному процесі. Такі зауваження дослідника з приводу природи архетипів вказують нам на те, що в теорії про архетипи залишилося достатньо "темних місць", висвітлення яких ще належить ученим у майбутньому.

Однак нам слід узагальнити наші спостереження й окреслити кілька значущих ознак поняття "архетип

   архетип є частиною колективного несвідомого;

. архетип має архаїчний характер, оскільки вбирає в себе типове уявлення, що зародилося на початковій стадії розвитку людства, повторюється протягом тривалого часу і увійшло у сферу несвідомого;

. архетип має високий ступінь узагальнення, оскільки містить найзагальніші характеристики образу, мотиву, сюжету, окремі зміни яких повністю залежать від письменника та епохи, в якій осмислюється архетип;

. архетип може мати не тільки універсальний характер, а й яскравий національний відбиток.

 Відповідаючи на запитання, що ж є метою аналізу архетипів на матеріалі літератури, хотілося б звернутися до слів А.Ю. Большакової, яка вважає, що "однією з перспективних сфер літературного аналізу" < ...>  має стати вивчення не поодинокого, а типологічно повторюваного, "наскрізного" образу, який би визначав саморух національної літератури та вирізнявся глибинною прискореністю в національному в національному менталітеті" (Большакова, 2001, с. 172).

У статті "Архетип" А. Есалнек дано, на наш погляд, одне із вдалих визначень кінцевої мети такого дослідження: "поняття "архетип" як інструмент дослідження дає змогу здивувати багато суттєвих аспектів у змісті художніх творів, передусім, спадкоємність у житті людського роду, нерозривний зв'язок часів, збереження пам'яті про минуле, тобто архетипової пам'яті, у чому б вона не проявлялась" (Есалнек, 2000, с. 36).

Таким чином, звертаючись до проблеми літературного архетипу, дослідник має виокремити спільні риси в низці конкретних художніх образів. Ці спільні риси мають вирізнятися повторюваністю і закріпленістю в людській пам'яті, в менталітеті:

1.2  Концепт "гріх" і "грішниця"

У цьому параграфі ми розглядаємо поняття "гріх" у руслі християнської традиції та проблему зображення образу грішниці в літературі. Теоретичною базою в цьому випадку послугували роботи Н.М. Мельникової, спрямовані на вивчення архетипу грішниці в російській і латиноамериканській літературі. Усім відоме тією чи іншою мірою значення слова "гріх", яке в розумінні пересічної людини пов'язане з чимось забороненим, негідним. Гріхом зазвичай іменують певну провину, яка заслуговує на загальний осуд. Однак не всі здатні дати однозначну відповідь на запитання про те, яку дію вважають гріховною, а яку - праведною? що є мірилом гріховності та святості? Ще однією проблемою є й те, що різні релігії сповідують різні норми і правила поведінки, які приписують людині, що призводить до різниці ціннісних орієнтацій носіїв тієї чи іншої віри. У нашій роботі поняття "гріх" трактується з позицією християнства, ідеї якого знаходили відображення, осмислювалися у творах російських класиків, наприклад, у творчості Л.М. Толстого.

Проблема взаємовідносин християнства і російської літератури хвилює багатьох дослідників, зокрема й І.А. Єсаулова, який видав монографію "Пасхальность русской словесности" (2004), у якій історія російської літератури розглядається в тісному зв'язку з культурною традицією християнства.

Цінність роботи І.А. Єсаулова полягає ще й у тому, що в ній розглядаються великодній і різдвяний архетипи, їхній вплив на російську словесну культуру. "Присутність у творі культурної пам'яті може бути визначена як традиція. Осмислення в художній творчості християнської сутності людини і християнської картини світу свідчить про власну християнську традицію" (Есаулов, 2005, с. 365). Автор справедливо вважає, що християнська традиція присутня в історії російської словесності від давньоруської літератури, починаючи зі "Слова про Закон і Благодать" митрополита Іларіона.

І.А. Єсаулов уважає, що "у тексті й підтексті російської літератури XIX ст. і більш ранніх століть домінує великодній архетип, причому навіть у тих авторів, яких зовсім не помічали в "зайвій" релігійності" (Есаулов, 2005, с. 367). Це змушує нас припустити, що і творчість І.О. Гончарова не залишилася осторонь християнської традиції, і в ній можна знайти глибокі релігійні думки, які часто залишаються непоміченими читачем.

Особливо хотілося б відзначити зауваження І.А. Єсаулова про так званий христоцентризм російської культури: "Нам уже доводилося писати про своєрідний христоцентризм, притаманний не тільки давньоруській словесності, а й російській літературі Нового часу" (Есаулов, 2004, с. 11). Автор вважає, що христоцентризм є характерною особливістю всієї християнської культури загалом.

Стосовно російської літератури христоцентризм може призвести до такого парадоксального, на думку І.А. Єсаулова, явища, як зближення образів грішника і праведника, оскільки і ті, і інші не є досконалими, але водночас вони варті жалю і любові. Це зауваження цінне для розуміння всієї творчості І.О. Гончарова, оскільки багато дослідників підкреслюють таку особливість його творів, як парне зображення героїв. "У літературі про Гончарова неодноразово досліджували один із провідних принципів його романів: функцій парних персонажів, зіставлених за схожістю (двійники) або протиставлених за контрастом. Такими є герої-антагоністи: дядько і племінник Адуєви, Обломов і Штольц, Віра і Марфинька - або персонажі-двійники: Обломов і Захар, Пшеницина-Анісья.  Поетиці Гончарова взагалі властиві різного роду "симетризми" (М. Пруцков)" (Чжон Мин Ким, 2004, с. 224).

Ми бачимо, що проблема християнської традиції є, як мінімум, важливою для російської літератури. У зв'язку з цим ми вважаємо виправданим наше звернення до питання про поняття "гріх" у контексті православної традиції. Для початку слід дати визначення слову "гріх". У статті "Гріх" П.П. Васильєвим дається таке тлумачення.

"ГРЕХ богословською мовою означає всяке, як вільне і свідоме, так і не вільне і несвідоме, відступлення справою, словом і навіть думкою від заповідей Божих і порушення закону Божого (Васильев, 1993, с. 430).

Насамперед слід зазначити те, що термін "гріх" належить до сфери богословської мови. По-друге, поняття "гріх" у свідомості християн тісно пов'язане з уявленням

про Заповіді Христа, порушення яких і стає причиною гріховності. Чітко проводиться думка про те, що гріховними можуть бути не тільки дії, а й думки людини. Допускаючи гріховні думки, християнин виявляє тим самим бажання ігнорувати заповіді Бога.

Гріх не дано людині від Бога або від природи, він походить "від зловживання розуму і волі" людини, від відмови від Бога, від того, що Божа свята правда замінюється своєю власною, що є наслідком самолюбства

Розуміння слова "гріх" не завжди було однозначним, воно складалося з різних уявлень про природу гріха. У допророчий період гріх мислили як дію індивіда, "наслідки якої вражають його самого, його близьких і його народ" (Андреев, 1993, с. 431).

Побутова ідея про те, що за гріхи батьків Бог карає дітей до третього і четвертого покоління. Таке розуміння гріха виникло з уявлення про Бога як про ревнителя своїх заповідей, з уявлення про Божу святість, що виключає можливість нехтування нею. За часів пророків поняття про гріх і провину модифікується. Проповідь пророків, що закликала до покаяння, базувалася на уявленні про те, що покаранню підлягають тільки за гріхи покоління, що живе. Наступною відмінністю в розумінні гріха є те, що раніше гріх вважали наслідком немочі людини, згодом же стали з'являтися образи злих духів і Сатани, які вводять людину в гріх. Наступний етап у розумінні гріха пов'язаний з доктриною Павла, в якій стверджується вчення про виправдання вірою. Однак і донині зберігається проблема розуміння природи гріха, немає визначеності у вченні про гріх.

Вище зазначалася думка про те, що причиною гріха є самолюбство, що робить гріх особистим. Особисті гріхи пов'язані з наявністю двох важливих начал у людині - духовного і тілесного. Тому гріхи можуть мати чуттєвий характер (прагнення до чуттєвих задоволень і тілесних насолод) і духовний характер, що виявляється в гордині, зарозумілості тощо.

Види гріхів можуть виокремлюватися на основі ступеня участі свідомості людини в гріху. Так, наприклад, виокремлюють гріхи вільні, коли людина усвідомлено чинить гріх, і мимовільні, вчинення через незнання або необережність. Гріхи можуть бути простимими (вчинені проти волі або через слабкість) і тяжкими (вчинені з певною часткою завзятості). Гріхи бувають смертні (смерть розуміють як сприйняття божественної благодаті) і проти Духа, що призводять до хули і відчаю в милості Бога.

Є й особливий вид гріха - первородний, пов'язаний із гріхопадінням прабатьків. Диявол, Адам і Єва отримали покарання за скоєння гріха, проте "сама природа їхня втратила багато достоїнств як у фізичному, так і в духовному відношенні" (Васильев, 1993, с. 433).

Здається, що наявність такого виду гріха вказує на архаїчність, давність поняття "гріх", закріпленого в колективній культурній пам'яті православного народу. Письменник-філософ Валерій Брусков говорив про те, що "грішники смертні, безсмертні тільки їхній гріх". Це говорить про те, що гріх повноправно може вивчатися як архетип.

Говорячи іншими словами, гріх - це вчинок, який веде до порушення заповітів Бога, збережених у священних книгах. Вчинення гріховного вчинку тягне за собою відплату (тобто певне покарання).

У поняття гріха є суперечлива думка про те, якими є причини вчинення гріха. Причина може бути зовнішньою. У цьому випадку йдеться про те, що Сатана (Диявол) спокусив слабку людину, заволодів її свідомістю та підштовхнув до вчинення гріховної дії. Внутрішня причина пояснюється тим, що людина, маючи сильні якості, здатність до боротьби зі спокусником, сама вчинила гріх. У цьому випадку вина повністю лягає на людину.

Людина, яка чинить гріх під впливом Сатани, вважається хворою, яка потребує лікування, яке церква вбачає в молитвах, пості тощо. Однак існує й особливий вид спокути гріхів - сповідь, яка полягає в тому, що грішник визнає свою провину, кається в ній і надалі обіцяє не чинити гріховних вчинків.

У сучасній науці склалася стійка думка про те, що поняття "гріх" є самостійним концептом, вивченню якого присвячено праці багатьох дослідників: І. С. Брильова, М. М. Бушакова, Н. О. Козіної та ін.

Цікавими є спостереження Н.О. Козіної, яка вивчає концепт "гріха" на матеріалі фразеологізмів і паремій. Вона пише про те, що релігійні уявлення російської людини формувалися під впливом двох етичних систем: авторитарної та гуманістичної.

Авторитарна етична система ґрунтується на уявленні про споконвічну гріховність людини, про милість Божу як єдиний порятунок людства, звідси покірність вважають чеснотою, а непокору - гріхом. Звідси такі вживання стійких сполучень: "Абсолютна безгрішність Бога, як вищої влади і сили, його непричетність до зла: "Один Бог без гріха Єдиний Бог безгрішний". "Онтологічна гріховність кожної людини. Усі - нащадки грішного Адама, що несуть на собі тягар його гріха: "Все Адамові діти. Усі одного батька дітки. Народжені в плоті причетні до гріха. Грішна душа - у що Бог поставить". "Тільки покаянням, визнанням над собою влади Божої можна спокутувати провину перед Господом. Не лікар рятує, а Бог. Одне спасіння: піст та молитва" (Козіна, 2002).

У центрі гуманістичної системи, на думку Н.О. Козіної, стоїть сама людина - істота, яка не має на собі печатки гріховності. Гріх же є наслідком слабкості духу. Під впливом цієї етичної системи формуються такі уявлення. У кожної людини є право вибору між добром і злом: "Не піддавайся чорту, бо йому і влади немає над тобою. Грішному шлях спочатку широкий, та після тісний. Гріхи не пироги, переживши не проковтнеш". Через свою власну слабкість людина чинить гріх, тому провина за гріх лежить тільки на людині: "Ми люди темні, не знаємо, в чому гріх, у чому порятунок. Гріх солодкий - людина падка. Ангел допомагає, а біс підбурює". За власні гріхи людина завжди несе покарання. "Чия душа в гріху, та й у відповіді. Чия біда, того й гріх. Все на світі по гріхах наших дається" (там само).

Дане дослідження Н.О. Козіної показує те, що і в мовному матеріалі закріпилося уявлення про суперечливість природи гріха: з одного боку, гріх є вчинком, скоєним людиною несвідомо, нібито з волі когось ззовні, приміром, Диявола, спокусника тощо, а з іншого боку, гріх скоюється людиною свідомо, через самолюбство.

Не менш цікаві зауваження належать Л.Г. Пановій, яка розглядає різниці репрезентації концепту "гріх" у католицькій та православній релігійних картинах світу (в італійській та російській мовах відповідно). Вивчаючи мовні особливості вживання слова "гріх" у російській та "peccato" в італійській мовах, ідіоми з використанням цих слів, їхню сполучуваність, Л.Г. Панова доходить висновку, що "для католицької свідомості гріх є там, де переступають заповіді й норми свідомо, для православної - свідомо й несвідомо". "Для російської православної свідомості гріхи здійснюються свідомо і несвідомо, за участю волі і без участі волі" (Панова, 2000, с. 173). Це уявлення відбилося в таких висловлюваннях, стійких словосполученнях. "Відпусти ми, негідному, і прости <...> вільна мої гріхи і мимовільна, відома і невідома", "гріх чинять", "творять", "в гріх впадають", "ввести в гріх", "привести в гріх", "взяти гріх на душу", "гріх поплутав" (там же, с.174).

У рамках цієї роботи ми вважаємо за необхідне згадати і про поняття святості, що являє собою явище, яке протистоїть поняттю "гріх". Концепту святості в російській культурі присвячена монографія В.Н. Топорова "Святість і святі в російській духовній культурі" (1995). Автор пише, що слово "святий" у російській мові походить "від індоєвропейської основи \*hien-to, що означає "зростання, набухання, спухання, тобто збільшення об'єму або інших фізичних характеристик", а в язичницьку ж епоху це збільшення почало асоціюватися з плодоносністю, слугувало її символом. "На старому субстраті (граничний матеріальний достаток) із запровадженням християнства склалося уявлення про новий тип святості - духовної, що розуміється як якийсь "надлюдський" благодатний стан, коли відбувається зростання в дусі, творчість у дусі" (Топоров, 1995, т. 7-9).

Ми припускаємо, що поняття "гріх" у свідомості російського народу переросло в особливий концепт, що дістає відображення в ідіомах і пареміях, що свідчить про архаїчність цього поняття.

Тепер слід звернутися до питання про відтворення образу грішниці в російській літературі, розглянувши складові цього образу.

1.3 Образ грішниці в російській літературі

 Багатьма дослідниками наголошується на тому, що образ жінки в літературі являє собою своєрідну антиномію добропорядної праведної жінки, з одного боку, і грішниці, з іншого. Фахівці з гендерних досліджень, зокрема, Т.Б. Рябова пише про те, що вищезазначена антиномія являє собою "або "ідеал содомський", або "ідеал Мадонни" (Рябова, 1998, с. 15).

Твердження про суперечливість, двоїсту природу жіночого начала в літературі підкреслюється і П.Ю. Черносвитовим, який пише про архетип матері: "Юнгіанська велика матір також розділилася на два культурних архетипи, які сприймаються окремо і навіть опозиційно. Вони обидва з століттями стали втрачати свою дуже давню і грізну велич, але "позитивний" все-таки залишається в постантичній епосі західної культури набагато вищим від негативного: він уособлюється в сакральній сфері в максимально високому образі Богоматері, в профанній - в образах стражденного героя на кшталт Попелюшки, Крихітки-Хаврошечки, і взагалі покірливої, але нескінченно доброї дівчини-сирітки. "Негативний" же образ узагалі практично випадає із сакральної сфери і втілюється в образах чаклунок, відьом на кшталт Баби-Яги або "злої мачухи" (Черносвитов, 2009, с. 149-150).

Предметом нашої роботи є така іпостась жіночого образу в літературі як грішниця, зображення якої є архетипічним для літератури та мистецтва.

Про гріховність самої жіночої природи, жіночої істоти пише Д. Кембелл: "Через Єву було зачинено браму того саду, де Господь "ходив під час прохолоди дня", і тому сама краса жіночності перетворилася на "двері диявола". Відповіддю на цю трагедію стала Марія, цнота якої з'явилася дверима Господа, а материнство - "Воротами Небесними" (Кемпбелл, 2004, с. 75).

Підкреслюється і могутність жінки, що полягає в її красі та сексуальності: "Для ченця жінка майже так само могутня, як і диявол. Вона - його знаряддя, і він використовує її, щоб губити святості. Так міркували великі абати і реформатори чернечих орденів. Усе було викликано страхом перед жінкою: вони не хотіли, щоб чернець стикався з її спокусами, бо були абсолютно впевнені, що чернець їм піддасться. До багатьох абатств вхід для жінки був закритий у монастирі. Якщо ж жінка входила до церкви, то служба зупинялася, а абата позбавляли посади, братство постило, перебиваючись хлібом і водою" (там само, с. 76).

Причиною гріховності грішної жінки часто вважають її сексуальність, на чому наголошують у роботах багатьох дослідників Т.Б. Рябова у статті "До питання про розвиток жіночої самосвідомості в середні віки", написаній замість висновку до її праці, міркує про першородний гріх Єви і пише про те, що вже в середні віки мислителька   Хільдеґарда "вважала, що саме сексуальність стала істиною причиною гріхопадіння" (Рябова, 1999).

І.Л. Савкіна зазначає, що образ жінки в літературі тісно пов'язаний, а на нашу думку, базується на "стереотипних моделях жіночності, в яких вирішальну роль відіграє жіноча сексуальність. Жінка в літературі - дзеркало чоловіка, інструмент його самоідентифікації, проекція його бажань і страхів" (Савкіна, 1999, с. 283).

У дисертації Н.Н. Мельникової йдеться про те, що архетип грішниці, піддаючись художнім інтерпретаціям, вбираючи нові деталі, став своєрідним художнім конструктом, що містить у собі чотири аспекти.

1. сексуально-фізіологічний - мається на увазі такі явища, як "падіння" жінки, виражене у спокушанні та спокушанні, продаж жінкою цноти, психологічні та моральні муки героя після спілкування з грішницею, розпуста, похіть, хтивість, інцест тощо.

2. соціальний - пов'язаний із так званими "жіночими питаннями", що включають у себе проблеми емансипації та маргінальності жінок.

3. морально-релігійний - "ставить проблему подвійної моралі, трактує розуміння концепту "падіння" в християнстві, його співвідношення з гріхом".

4. філософськи - розкриває образ "святої блудниці", витоки його міфологізації, вказує на зв'язок гріха і спокути/покаяння (Мельникова, 2011).

Образ грішниці як культурний феномен дістав відображення і в російській, і у світовій літературі, що містить у собі весь корпус художніх творів, починаючи з найдавніших епох і до наших днів. На наш погляд, наявність архетипу грішниці у світовій літературі не можна заперечувати, оскільки образ занепалої жінки знаходить широке відображення у творах класичної літератури, досить згадати утриманку й куртизанок у творах О. де Бальзаке або Настасью Пилипівну-героїню роману "Ідіот" Ф.М. Достоєвського.

Проблема класифікації образів занепалих жінок у культурі є не до кінця розкритою, оскільки цей образ неоднорідний у російській літературі. Ми припускаємо розглянути класифікацію, запропоновану Н.Н. Мельниковою. Дослідників для порівняння наводить класифікацію О. Матич, яка вважає, що архетип грішниці репрезентується в російській літературі за допомогою двох образів: жінка, яка займається проституцією, і дівчина, яка втратила невинність до шлюбу, тим самим переступивши норми суспільства.

Однак сама Н.Н. Мельникова вважає типологію О. Матич неповною і такою, що не до кінця розкриває особливості втілення образу занепалої жінки в російській літературі: вона пропонує у своїй статті таку класифікацію. "Грішницями виступають не тільки повії та "спокушені й покинуті", а й невірні дружини (учасниці адюльтерів), і "камелії" (дами напівсвітла, утриманки), і героїні, що вступили у зв'язок інцестуального характеру" (Мельникова, 2011, с. 26).

Слідом за Н.Н. Мельниковою ми припускаємо, що образ грішниці є архетипом, тобто має відбиток архаїчності, це образ, закріплений у колективній пам'яті людства, який регулярно втілюється в літературі всіх народів, образ, що претендує на те, щоб його зарахували до розряду літературних архетипів або "вічних образів" світової літератури.

Традиція зображення образу занепалої жінки бере свій початок ще з біблійного сюжету "Не торкайся до мене" ("Nolimetangeze", лат.) про Спасителя і повію, що зайвий раз свідчить про давність архетипу. Згідно з переказами, Марія Магдалина була першою людиною, яка побачила воскреслого Христа, що прийшов до неї в образі садівника: Марія, приголомшена й охоплена радістю від воскресіння Великого Вчителя, робить рвучкий рух у бік Христа, який він зупиняє зі словами: "Не доторкайся до мене, бо я ще не ввійшов до Отця мого" (Ін 20:17). Христос зупиняє Марію, оскільки контакт із ним на фізичному рівні вже неможливий. Після цього Марія Магдалина проголосила людям першу благу звістку, вона благовістила апостолам, які рознесли звістку про Воскресіння по всьому світу. Сама ж вона обійшла зі спасительною проповіддю про Воскресіння Христа всю Італію.

Цей біблійний сюжет посідає особливе місце в мистецтві, він ліг в основу творів західноєвропейських живописців. Піціана, Караваджо, Джотто тощо. У православній традиції цей сюжет не знайшов широкого відображення в мистецтві, оскільки Воскресіння Христа вважали надто сокровенним явищем, непідвладним пензлю і перу земної людини. Однак постать Марії Магдалини в мистецтві та церковній традиції є однією з найзагадковіших і найсуперечливіших.

Історія Марії й стала предметом різних художніх інтерпретацій. Так, наприклад, досить поширеним міфом є те, "що Марія з Магдали, містечка на березі Генісаретського озера, була до зустрічі з Христом розпусницею" (Степанова, 2010, с. 37). У зв'язку з цим у традиції західного мистецтва заведено зображати Марію в момент покаяння, яка вимовляє молитву. Однак існує й інший міф про те, що Марія Магдалина була одержимою. "...у Євангелії (Лк 8:2) йдеться лише про вигнання Ісусом із неї семи бісів (тобто про її одержимість). Позбавлена від бісів, що мучили її, Марія стала вірною ученицею Ісуса Христа і ніколи не покидала Його" (там же, с. 37). Але, незважаючи на суперечливість образу Марії Магдалини, міф про те, що вона була блудницею до зустрічі з Христом, ліг в основу традиції зображення занепалої жінки в російській літературі.

Повертаючись до питання про типологію образів грішниць у російській літературі, запропоновану М.М. Мельниковою, слід сказати, що її класифікація ґрунтується на переконанні в тому, що конкретні репрезентації образу грішниці на сюжетному й мотивному рівнях "сягають єдиного, раніше "заданого" сценарію, або, інакше кажучи, певного архетипового смислового ядра, характерного саме для російського словесності" (Мельникова, 2011, с. 3).

Н.Н. Мельникова вважає, що образ грішниці нерозривно пов'язаний з образом страждальниці, водночас страждання занепалої жінки, на думку дослідника, можуть бути зведені до певної схеми. Авторка пише: "У російській літературі грішниця - насамперед, страдниця, її шлях-шлях, від гріха до відродження, а поява цього образу у фабулі твору визначає "обрій очікування" читача, "налаштовує" його на те, що далі розгортатиметься традиційна схема "падіння-каяття-страждання-спокута-рятування-рятунок", яка спирається на християнське розуміння гріха (у старозавітному та новозавітному його варіантах)" (Мельникова, 2011, с. 28).

Однак Н.Н. Мельникова висловлює ідею про те, що ця архетипічна схема має місце в ранніх творах, але не знаходить повного і точного відображення в російській літературі. Нового часу, оскільки він може варіюватися, видозмінюватися, переосмислюватися, що призводить зрештою до зміни, "мутації" самого архетипу грішниці.

Отже, вихідною позицією Н.М. Мельникової було переконання в тому, що образ грішниці є своєрідним міфом, який "не має спадщини історії заради природничих наук і раціонального перетворення людського суспільства" (Мельникова, 2009, с. 115).

Н.Н. Мельникова у статті "Міф про відродження грішниці в російській літературі XIX-початку XX століття" висловлює думки про те, що у творчості російських письменників періоду 1930-920-х рр. робиться спроба (і створюється) міф про порятунок грішниці, яка занепала. При цьому наголошується, що в цьому процесі доволі чітко простежуються три здатності зображення грішниці, три тенденції, які являють собою етапний розвиток цього міфу.

Перший етап розвитку архетипу грішниці припадає на 1930-ті-початок 1860-х рр., коли відбувається формування самого міфу, безпосередньо пов'язаного (а точніше, що зародився) з біблійним сюжетом про Спасителя і Марію Магдалину. Міф у такому вигляді знайшов своє відображення у творчості М.В. Гоголя ("Невський проспект"), М.О. Некрасова ("Коли з мороку омани"), М.А. Добролюбова (цикл віршів про Машеньку), М.Г. Чернишевського ("Що робити") (Мельникова, 2011, с. 110). Письменники використовують первісний міф про Марію як художню форму, що обростає конкретикою і національним змістом, водночас стосунки між розпусною жінкою і людиною, яка взяла на себе роль рятівника, будуються строго з опорою на релігійну праформу цього міфу.

"Занепалий ангел Гоголя і "дитя нещастя" Некрасова являють собою абстрактні, аморфні істоти, які охоплені "бісами" і не усвідомлюють своєї гріховності, але потребують порятунку. Можливість порятунку відкривається тільки героїні роману М.Г. Чернишевського "Що робити?" Насті Крюковій через слово (порівн.: "йди і не гріши більше") і дію (купівля швейної машинки, весілля" (там само, с. 110).

Другий етап починається в 1860-ті рр., триваючи до 1880-х рр. Етап умовно названий Н.М. Мельниковою як "власне розвінчання міфу". Даний етап відбився у творах Ф.М. Достоєвського, "Записки з підпілля", "Ідіот", О.І. Левітова "Загиблений", "Милий створінь", О.П. Чехова "Слова, слова і слова", "Напад". У перші десятиліття XX ст. до цієї теми звернувся Л. Андрєєв у "Християнах". "Наївні плани" літераторів, які створили цей міф, втілені читачами і ними самими в реальне життя, зазнали краху" (там само, с. 110). Так звані "рятівники" відпускали гріхи жінки, але при цьому, на відміну від Христа, вони "ставили умови для порятунку, не бажаючи докладати справжніх зусиль для зцілення" (там само, с. 110).

Третій і останній етап пов'язані свідомістю так званого неоміфа - знайшов відображення в образах Сонечки Мармеладової, героїні роману Ф.М. Достоєвського "Злочин і покарання", і в Любі з оповідання Л. Андрєєва "Темрява". Неоміф являє собою інверсію "ролей блудниці і рятівника і в появі образу Спасительки, що символізує жіноче начало, з одного боку, вічну мудрість Матері-землі (Сонечка Мармеладова), з іншого - темну стихію незбагненної жіночої інфернальності (Андріївська Люба)" (там же).

Н.Н. Мельникова припускає, що створення останнього образу грішниці безпосередньо пов'язане з активним процесом емансипації. Сила краси жінки, здатна полонити і прив'язати чоловіка, викликала немовби відповідну реакцію письменників-чоловіків, які бажають подати себе в образі благодійника, рятівника грішної жінки.

З усього вищевикладеного ми можемо зробити висновок, що образ грішниці для російської літератури має важливе значення, на що вказує хоча б те, що цей образ у творчості письменників-представників різних епох зазнає модифікацій і слугує для досягнення різних цілей:

зображення грішниці як жертви, яка потребує рятівника:

наділення "спасителя" одночасно позитивними і негативними якостями, так званий спаситель і спокусник:

уявлення про грішницю як рятівницю, що допомагає своєму благодійнику.

Образ грішниці можна виявити на різних рівнях твору - сюжетному, мотивному, водночас у російській літературі архетип занепалої жінки неоднорідний і рясніє різними конкретними репрезентаціями, які в остаточному підсумку виявляють у собі загальне смислове ядро.

Розділ 2. Втілення архетипу в романах І.О. Гончарова.

1 Тема християнства у творчості І.О. Гончарова.

Як вступ до другого розділу нашої роботи, в якому архетип грішниця розглядатиметься на матеріалі романів І.О. Гончарова "Звичайна історія". "Обломов" і "Обрив", ми вважаємо за необхідне висвітлити категорію релігійності у творчості романіста, оскільки поняття "гріх" безпосередньо пов'язане з християнською культурою.

 Питання про зв'язок творчості І.О. Гончарова з православною традицією, про релігійні світогляди письменника, що знайшли відображення в його творах, вивчене недостатньою мірою і потребує, на нашу думку, повного його розкриття. Активний інтерес до цієї проблеми у вітчизняному літературознавстві виявив В.І. Мельник, який видав монографію "Гончаров и Православие. Духовный мир писателя" (2008), у якій учений розглядає біографію і творчість романіста з релігійної точки зору

Нами вже було зазначено вище, що І.О. Гончаров не вирізняється своєю релігійністю, на відміну від Ф.М. Достоєвського, Л.М. Толстого тощо. Одного це не означає, що письменник не пов'язував свою творчість із поняттям "віра в Бога", "релігія". Християнські мотиви в його творах мають місце бути, але відмінність Гончарова від своїх релігійних сучасників, на наш погляд, полягає в тому, що у своїх романах письменник висловлював точку зору без особливого дидактизму, не ставлячи собі за мету зайнятися моралізаторством своїх читачів. З цього приводу В.І. Мельник у статті "Про останні новели І.О. Гончарова (проблема релігійного смислу)" (2008) пише: "Його (Гончарова) тип письменницького утвердження християнства був іншим, ніж у Гоголя чи Достоєвського. У. Гончарова не було релігійного пафосу Достоєвського і Гоголя, але найглибша євангельська віра - безсумнівно, була. Його шлях був "безпафосним", але від того не менш значним і духовним, а лише - більш драматичним. Він відкрив свою особисту віру, як тільки міг. Євангельські настанови у Гончарова не оголені, але глибоко залягають у смислових пластах його творів. Виявити їх надзвичайно складно" (Мельник, 2008, с. 245).

Архімандрит Августин Нікітін у статті "Релігійні мотиви у творчості Гончарова" (2012) пише: "Творчість Гончарова абсолютно неможливо зрозуміти поза релігійним контекстом. У цьому сенсі наявні на сьогоднішній день інтерпретації гончарівських романів далеко не повно розкривають їхній глибинний сенс.

На дослідників ще чекає величезна робота, пов'язана з вивченням релігійної проблематики у Гончарова" (Никитин, 2012, с. 169).

Віра і релігія були знайомі І.О. Гончарову з самого дитинства, що минуло в місті Симбірськ. Дід письменника, Іван Іванович Гончаров, 1732 року розпочав написання "Літописця", в якому чималу частину становить "Книга, глаголемая о вольной страсти и о распятии на кресте и о тридневном воскресении Господа нашего Иисуса Христа". Судячи зі списків, учені доходять висновку про те, що дід І.О. Гончарова був релігійною людиною, добре знайомою з духовною літературою.

Батько письменника, Олександр Іванович Гончаров, був віруючою і благочестивою людиною. Вони разом із дружиною, Авдотьєю Матвіївною, надавали притулок для юродивих, які розповідали про святі місця і чудеса

Мати І.О. Гончарова (до заміжжя - Шахторіна) була дуже побожною жінкою. При цьому вона вирізнялася і незвичайним розумом, була не цуралася світських знань, практична. Вона з самого дитинства прищеплювала своїм дітям любов до релігії, розвивала в них почуття віри і суворо карала за проступки, які є зерном майбутніх вад. Будучи дуже релігійною жінкою, Авдотья Матвіївна дуже часто молилася не тільки в церкві, а й удома. Племінник письменника Олександр Миколайович Гончаров згадував про те, що в кімнаті бабусі "був великий кіот і постійно горіла синя лампада" (Мельник, 2008, с. 28), що являє собою духовне піднесення головного героя, що співвідноситься дослідником зі сходженням із пекла до раю, від О. Дуєва зі "Звичайної історії" до Р. О. Йського з "Обриву".

З приводу релігійності І.О. Гончарова священик Микола Ремізов 1912 року писав: "Іван Олександрович Гончаров належить до людей, які спеціально про релігію нічого не писали, богословських питань не ставили і не думали над ними, але які при всьому цьому по суті своїй, у глибині своєї душі завжди бували дуже релігійні. У цьому сенсі Іван Олександрович був завжди, від днів дитинства і до кінця життя свого глибоко релігійним християнином; скромний в усьому, уникав слави і популярності чи не найбільше з-поміж усіх наших письменників, Іван Олександрович найменше був налаштований дивувати будь-кого своєю релігійністю. Але він носив у собі дивовижне джерело релігійності, яке у всіх його творах часом бризкає особливою теплотою віри. Релігійні моменти і прояви в нього не часті, але зате вони такі яскраві й такі сильні, виступають в особливо важкі хвилини душевної боротьби, туги і сумнівів, терзаючої роздвоєності настрою і болісних коливань... Вони такі піднесені, так добре заражають душу, що їх треба вчитися" (Никотин, 2012, с. 169).

Таким чином, розпочинаючи аналіз архетипу грішниці у творах І.О. Гончарова, ми слідом за багатьма дослідниками життя і творчості письменника переконуємося в його глибокій релігійності та висловлюємо сподівання, що своїм дослідженням зробимо невеличкий внесок у постановку й осмислення такої важливої, як на наш погляд, для сучасного літературознавства проблеми, як релігійний зміст творчості І.О. Гончарова.

2.2 Архетип грішниці в романі "Звичайна історія"

Роботу над своїм першим романом "Обыкновенная история" І.О. Гончаров розпочав у 1844 році. У 1846 році В.Г. Бєлінський задумав видати альманах "Левіафан", куди він хотів включити твір І.О. Гончарова, проте восени ідея створення збірки відпала. Трохи пізніше роман купили М.О. Некрасов і І.І. Панаєв для журналу "Современник", де в березні та квітні 1847 року твір було опубліковано, а 1848 року роман вийшов окремим виданням.

З приводу "Обыкновенной истории" В.Г. Бєлінський у листі до В.П. Боткіна (від 15-17 березня 1847 року) рекомендував твір. "Я впевнений, що тобі повість ця сильно сподобається. А яку користь принесе вона суспільству? Який вона страшний удар романтизму, мрійливості, сентиментальності, провінціалізму!" (Белинский, 1965, с. 352).

Дійсно, у романі широко використані елементи романтизму і сентименталізму (самотність головного героя, неприйняття навколишнього світу, мотив втрачених ілюзій, захоплення природою, коханням тощо), часом не без частки іронії.

Герой роману - Олександр Адуєв, молодий чоловік, який приїхав із провінції (село Грачі) до Петербурга з метою побудувати блискучу кар'єру. Герой схильний до романтичного розуміння світу, має ідеальні уявлення про людей і взаємини між ними, захоплюється поезією. Сюжет роману являє собою історію про розвінчання ідеалів Олександра Адуєва, про розчарування в коханні та людях.

Нами будуть розглянуті три жіночі персонажі, що являють собою конкретні репрезентації архетипу грішниці:

Надінька Любецька, Юлія Тафаєва та Ліза. Усі три героїні, на наш погляд, складають своєрідну трилогію нелегких стосунків головного героя з жінками. Можна назвати цю трилогію градацією або шкалою жіночої гріховності: перша героїня - молода дівчина, спокушена іншим чоловіком, графом Новинським, суперником Адуєва, друга - молода вдова, спокушена самим Олександром; третя - спокусниця, яка спокусила головного героя. Судячи з цієї сюжетної лінії, ми можемо припустити, що мотив спокуси є одним з основних у романі "Обыкновенная история". Це припущення знаходить підтвердження у словах В.І. Мельника, який пише: "Один із провідних мотивів "Обыкновенной истории" - мотив спокуси" (Мельник, 2008, с. 152). Однак цей мотив дослідник розглядає на прикладі стосунків Олександра і Петра Адуєвих, які зіставляють із сюжетом вірша О.С. Пушкіна "Демон", де племінника порівнюють із ліричним героєм, сповненим нових вражень про волю й кохання, а дядька - з демоном, який вливає в душу Олександра "хладну отруту".

У нашому випадку мотив спокуси нерозривно пов'язаний з архетипом грішниці, який нібито випливає з цього мотиву.

Першим коханням Олександра Адуєва стає Надінька Любецька. Саме до неї після робочого дня так прагне головний герой, саме її він уперше покохав ніжним коханням, сповненим поезії.

Спочатку ми бачимо Надіньку, яка очікує приїзду Олександра на березі річки. Автор дає таку портретну характеристику Надіньки: "Вона була не красуня і не приковувала до себе миттєво уваги. <> Але, якщо хто пильно вдивлявся в її риси, той довго не зводив з неї очей. Її фізіономія рідко залишалася дві хвилини спокійною. <...> Очі, наприклад, раптом кинуть наче блискавку, обпечуть і миттєво сховаються під довгими віями, обличчя зробиться млявим і нерухомим і перед вами наче мармурова статуя. Очікуєш слідом за тим знову такого ж пронизливого променя - аж ніяк ні! Повіки піднімуться тихо, повільно - вас осяє коротке сяйво поглядів начебто місяця, що повільно виплив із-за хмар. <...> У рухах те ж саме. У них багато було грації, але це не грація Сильфіди. У цій грації багато було дикого, рвучкого, що дає природа всім, але що потім мистецтво забирає до останнього сліду, замість того, щоб тільки пом'якшити" (Гончаров, 2012, с. 123). Ми робимо висновок, що Надінька була наділена жіночою граціозністю, що, безумовно, робить її образ привабливим і блискучим красою.

Слід сказати про те, що І.О. Гончаров, на наш погляд, навмисно на самому початку опису зустрічі героїв пише "Через годину завидів він обітований куточок, встав у човні і спрямував погляди вдалину" (Гончаров, 2012, с. 121). "Обітованим куточком" є берег, де стоїть Надінька, яка, на нашу думку, порівнюється з ангелом у раю. Надінька їсть сухар і п'є молоко. Цю деталь, на наш погляд, створено для того, щоб підкреслити невинність і чистоту героїні, бо білий колір (молоко) у багатьох культурах символізує чистоту людини.

Однак наступної миті ми бачимо Надійку вже земною людиною, яка не цурається грішних вчинків.

Це видно в ситуації з комашкою.

"Вона несла кілька часу комашку на долоні, і коли та заворушилася і почала повзати взад і вперед по руці. Надінька здригнулася, швидко скинула її на землю і роздавала ногою, промовивши: Мерзенна комашка!" (Гончарова, 2012, с. 125).

У такий спосіб відбувається ніби зниження піднесеного образу героїні, що претендує на ангельську чистоту, виокремлюється й гріховна складова образу, адже розчавивши комашку, Надінька вбиває живу істоту, що саме по собі вже гріх.

Кохання Адуєва і Любецької описано не без частки поетизації: прогулянка в чудовому саду, де вони усамітнювалися від матері, ніжні зітхання, захоплення природою і коханням. Тут у саду відбувається і перший поцілунок героїв, що стає першим гріхопадінням Надіньки, якому сама героїня віддає ясний звіт.

"Непристойно! - скажуть суворі матусі, - одна в саду, без матері, цілується з молодим чоловіком! Що робити! Непристойно, але вона відповідала на поцілунки" (Гончаров, 2012, с. 133).

Так розвивалося перше ніжне кохання Олександра Адуєва, "дні безперервних насолод для Олександра" (там само, с. 143), але щастя його було недовгим: у день, коли Адуєв мав сказати матері Надіньки про намір одружитися з її донькою, у домі Любецьких з'явився граф Новинський, новий сусід по дачі. Не поговоривши з матір'ю Надіньки того вечора, Олександр не зможе сказати про це вже ніколи.

Надінька, забувши про кохання з Олександром, серйозно захоплюється графом. Спочатку Адуєв чує їхній спів на дачі Любецьких, потім бачить їх разом у саду. Герой зауважує: "Одна з ним у саду <...> як зі мною" (там само, с. 149). Адуєв, бажаючи помститися невірній дівчині, перестає приїжджати до Любецьких, однак це анітрохи не хвилює Надіньку. Вона перестала розмовляти з Олександром, не говорила жодного слова про кохання, дедалі більше уваги приділяла графові, проводила з ним щодня і всіляко уникала розмови з Адуєвим.

У саду Олександр вимагає від Надіньки припинити спілкування з графом Новинським, він звинувачує її в тому, що вона забула про кохання:

Що ви? - відповів він (Олександр), оскаженілий цією холоднокровністю. - Ви забули! Я нагадаю вам, що тут, на цьому самому місці, ви сто разів клялися належати мені. Ці клятви чує бог! - говорили ви. Так, він чує їх, ви маєте червоніти і перед небом, і перед цими деревами, перед кожною травичкою... все - свідок нашого щастя, кожна піщинка говорить тут про наше кохання... дивіться, озирніться навколо себе! ... ви клятвопорушниця!!!" (там само, с. 160).

З приводу гріха клятвопорушення пише архімандрит Рафаїл: "Найстрашніший гріх словом - клятвопорушення. Коли людина клянеться можна, особливо ім'ям Божим, і закликає Бога у свідки своїх слів, вона ніби віддає в заставу свою власну душу. Вона піддає себе суду Божому як у вічності, так і тут, на землі. Тому гріх клятвопорушення називається кричущим гріхом: як пролита людська кров, так і він волає до небес про помсту. Клятвопорушник продає свою душу демону, печатка Іуди невидимо лежить на його вустах" (Архімандрит Рафаїл, 2007).

Гріх Надіньки складається з кількох складових: вона виявилася спокушеною графом і стала клятвопорушницею, вона порушила свою клятву про кохання і тим самим зрадила Олександра. Граф у цьому випадку виступає в ролі Диявола, який спокушає дівчину. Вище було сказано, що спокуса Сатаною розглядається як гріх (див. розділ 1.2.1).

Багатьом пізніше Олександр, згадуючи про Надіньку, уявлятиме не "безневинну, простодушну Надіньку, <...> а неодмінно Надіньку-зрадницю" (там же, с. 288).

Отже, перший гріх у романі "Звичайна історія" пов'язаний із клятвопорушенням і зрадою.

Розглянемо гріхопадіння Юлії Тафаєвої. За сюжетом ми знаємо що Юлія є вдовою товариша Петра Івановича Адуєва. Останній просить свого племінника "закохати" в себе жінку, оскільки його компаньйон по роботі Сурков всерйоз захопився Тафаєвою, що стало на заваді в роботі колеги, Олександр почав наносити візити вдові та несподівано для себе закохався в неї. Їхнє кохання було сповнене пристрасті, взаємних ревнощів, які часом заходили занадто далеко!

Про любов Юлії до Олександра І.А. Гончаров пише: "Юлія любила Олександра ще сильніше, ніж він її. Вона навіть не усвідомлювала всієї сили своєї любові і не розмірковувала про неї. Вона кохала в перший раз — це б ще не чого — не можна ж полюбити прямо вдруге, але біда була в тому, що серце в неї було розвинене донезмоги, оброблене романами і підготовлене не те що для першого, а для тієї романтичної любові, яка існує в деяких романах, а не в природі, і яка тому завжди буває нещасливою, що неможлива на ділі" (Гончаров, 2012, с. 253).

Їхні стосунки розвивалися дуже бурхливо, їхнє кохання мало руйнівний характер, оскільки деспотизм Юлії у стосунках проявлявся в усьому: вона не бажала відпускати Олександра до театру, контролювала всі його дії тощо.

Сам Олександр перед розставанням з Юлією розмірковував про їхнє кохання так: "І що це за кохання!" - думав він, - "якесь сонне, без енергії. Ця жінка піддалася почуттю без боротьби, без зусиль, без перешкод, як жертва: слабка, безхарактерна жінка! Ощасливила своїм коханням першого, хто попався, якби не було мене, вона полюбила б так само Суркова, і вже почала любити так! Як вона не захищалася - я бачив! Прийди хто-небудь побогатший і вправніший за мене, вона віддалася б тому... це просто аморально!" (там само, с. 268-269).

Так поступово з очей Олександра Адуєва спадала пелена, приходило усвідомлення характеру їхніх стосунків. Він запитував себе: "Чи це кохання, де ж тут симпатія душ, про яку проповідують чутливі душі?" (там же, с. 259). Олександр став дратівливішим щодо Юлії, вона ж постійно дошкуляла йому своїми запитаннями. Так Олександр прийшов до рішення розлучитися.

Розставання їхнє було важким. Щодо цього для нас важлива реакція Юлії Тафаєвої на звістку про розрив стосунків: "Я помщуся вам, <...> ви думаєте, що так легко можна жартувати долею жінки! Вкралися в серце лестощами, облудою, оволоділи мною абсолютно, а потім кинули, коли я вже не в силах викинути вас із пам'яті... ні! Я вас не залишу, я буду вас усюди переслідувати. Ви нікуди не підете від мене: поїдете в село - і я за вами, за кордон - і я туди ж, завжди і скрізь. Я не тільки розлучуся зі своїм щастям. Мені байдуже, яким не буде життя моє... мені більше нічого втрачати, але я отрую і ваше: я помщуся, помщуся: у мене має бути суперниця! Не може бути, що ви так залишили мене... я знайду її - і подивіться, що я зроблю: ви не будете раді й життю! З якою б насолодою я почула тепер про вашу загибель... я б сама вбила вас! - крикнула вона дико скажено" (Гончаров, 2012, с. 291).