

Г. Я. ВЕРБИЦКАЯ, М. В. ФРАНЦЕВА
Уфимский государственный институт
искусств имени Загира Исмагилова,
Уфа, Россия

GALINA VERBITSKAYA, MARIYA FRANTSEVA
Ufa State Institute of Arts
named after Zagir Ismagilov,
Ufa, Russia

АРХЕТИПИЧЕСКАЯ ПАРА «МАТЬ-ДИТЯ» И МОТИВ ИНИЦИАЦИИ В ДРАМАТУРГИИ Г. ИБСЕНА, Т. УИЛЬЯМСА И Л. С. ПЕТРУШЕВСКОЙ

АННОТАЦИЯ

В статье исследуются элементы архетипической образности в пьесах Генриха Ибсена («Кукольный дом»), Теннесси Уильямса («Трамвай «Желание»», Людмилы Петрушевской («Три девушки в голубом»), проанализированные с помощью техники медленного чтения. Особенность подхода заключается в обнаружении взаимосвязи бытования архетипической образности и экзистенциальной проблематики в разных произведениях, отмеченных типологическим сходством (очевидным – «Кукольный дом» и «Три девушки в голубом») или объединенных понятием «рубежного времени» («Трамвай «Желание»»).

В работе соотносятся пороговая стадия инициации и экзистенциальная проблема выбора, рассматриваются характеро- и сюжетообразующие функции архетипической пары «Мать-Дитя». Изучение этой пары затрагивает проблему экзистенциального взросления. Духовное взросление – процесс прохождения героинями инициации – это пути обретения Самости (Нора, Ирина) или уход от нее (Бланш). Решающий этап в прохождении инициационного пути – преодоление временной смерти и символическое воскресение, рождение нового взрослого человека. «Развоплощение» архетипа помогает раскрыть противоречивость взаимоотношений персонажей в каждой из пьес. В результате отмечается своеобразная трансформация, утрата устойчивости архетипической пары вплоть

ARCHETYPICAL COUPLE “MOTHER-CHILD” AND THE INITIATION MOTIVE IN THE PLAYS BY H. IBSEN, T. WILLIAMS AND L. S. PETRUSHEVSKAYA

ANNOTATION

The article examines the elements of archetypal imagery in the plays by Heinrich Ibsen (“A Doll’s House”), Tennessee Williams (“A Streetcar Named Desire”), Lyudmila Petrushevskaya (“Three Girls in Blue”). They are analyzed using the slow reading technique. The peculiarity of this approach lies in the detection of the relationship between the existence of archetypal imagery and existential problems in different works, marked by typological similarities (which is obvious in the plays “A Doll’s House” and “Three girls in blue”). They can also be united by the concept of “boundary time” (“A Streetcar Named Desire”).

The work correlates the threshold stage of initiation and the existential problem of choice. The author examines the character and plot-forming functions of the archetypal pair “Mother-Child.” The study of this pair deals with the problem of existential maturation. Spiritual maturation is the process of the female character’s passing through the initiation – the path of finding the Selfness (Nora, Irina) or leaving it (Blanche). The decisive stage in the passage of the initiation path is overcoming temporary death and symbolic resurrection, the birth of a new adult. The “disincarnation” of the archetype helps to reveal the contradictory relationships between the characters in each of the plays. As a result, a kind of transformation of “disincarnation” is noted, the loss of stability of the archetypal couple

до парадоксальной перемены, что способствует раскрытию характеров героинь пьес – в их становлении и обретении целостности или, напротив, стагнации и трагической невозможности взросления и ответственности.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: архетип, архетипическая пара, инициация, самоидентификация, «пограничная ситуация», Г. Ибсен, Т. Уильямс, Л. Петрушевская.

up to a paradoxical change. It all contributes to the disclosure of the main qualities of the plays' female characters – in their formation and gaining integrity or, on the contrary, stagnation and the tragic impossibility of growing up and responsibility.

KEYWORDS: archetype, archetypal couple, initiation, self-identification, the problem of choice, "borderline situation", H. Ibsen, T. Williams, L. Petrushevskaya.

Рубежные эпохи всегда чреваты разными катаклизмами: от социальных – войны и революции – до мировоззренческих, когда возникает насущная необходимость ускоренной инициации – взросления. Тогда особую важность приобретает проблема экзистенциального выбора, совершая который, человек преодолевает кризис и в борьбе с собой, прежним, становится зрелым, способным нести ответственность за сделанный выбор и свою свободу. Взросление тесным образом связано с познанием и самопознанием, открытием мира и себя. И хотя в гносеологическом смысле кризис (как ступень) может оказаться плодотворен и целителен, далеко не все герои рубежных времен способны стать отважными искателями, не все одерживают победу в экзистенциальных битвах...

Авторы переходного времени Генрик Ибсен, Теннесси Уильямс и Людмила Петрушевская (в пьесах «Кукольный дом», 1879; «Трамвай «Желание», 1947; «Три девушки в голубом», 1980) переосмысливают архетипические категории во всей парадоксальности и противоречивости, которые так свойственны эпохам перемен. Теннесси Уильямс занимает особое место в этом ряду: очевидность типологических схождений творчества Ибсена и Петрушевской восполняется в послевоенной пьесе американского драматурга «...мыслью о глубоком и остром разладе, сделавшемся главной приметой духовной ситуации США во второй половине XX века» [1, с. 101].

Драматурги рубежного периода чутко замечают фундаментальные сдвиги в социальной и психологической сферах стремительно меняющегося мира. Они воплощают эти глобальные изменения и их последствия в художественных образах, восходящих к архетипу.

Человек с разорванным сознанием тоскует по собственной целостности – по архетипу Самости. Так архетип напрямую соприкасается с экзистенциальной проблематикой. Возвращение к архетипу в таком ракурсе воспринимается как возврат личности к целостной структуре, упорядоченности и гармонии.

Фундаментальные исследования, глубоко изучающие поэтику драматургии Г. Ибсена (В. Г. Адмони) [2], Т. Уильямса (М. М. Коренева) [3], современные работы, посвященные исследованию мифопоэтического аспекта в творчестве Л. С. Петрушевской (С. П. Черкашина [4], Л. И. Воронцова [5]),

не связывают архетипическую образность и экзистенциальную проблематику.

Проанализировать эти связи помогает междисциплинарный подход, объединяющий литературоведение (мифопоэтический, сравнительно-сопоставительный методы – А. Н. Веселовский, Е. М. Мелетинский; В. Я. Пропп; С. С. Аверинцев), психологию (юнгианская психоаналитика, экзистенциальная психология – К. Г. Юнг, К. П. Эстес, Д. Ш. Болен, М. Якоби, Р. Мэй, И. Ялом), философию (экзистенциализм – С. Кьеркегор, К. Ясперс, М. Хайдеггер).

«Техника медленного чтения» Д. С. Лихачева [6] позволила осуществить детальный анализ драматических произведений. Кроме того, весьма важным представляется и подход Т. А. Касаткиной, говорящей о гуманитарном знании как о встрече личностей и предлагающей метод «субъект-субъектного» чтения художественного текста [7, с. 15, 30–35].

Изучение архетипической оппозиции «Мать – Дитя» затрагивает проблему экзистенциального взросления-возрастания. «Развоплощение» архетипа помогает раскрыть противоречивость взаимоотношений персонажей в каждой из пьес. Духовное взросление – процесс прохождения героинями инициации – это путь к обретению Самости (Нора, Ирина) или уход от нее (Бланш). Ключевым этапом в прохождении инициационного пути являлось преодоление временной смерти и символическое воскресение, рождение нового взрослого человека.

«Пороговость» обряда инициации сродни «пограничной ситуации» [8, с. 44], в которой человек, оказавшись перед лицом реальной смерти, переживает глубокую личностную трансформацию, обретает свое предназначение. Это трагический опыт посвящения в «подлинное бытие», встреча с собой подлинным в момент испытания, призванного вывести из неосознанного состояния во взрослое, целостное.

Исследуя фазы «мирового археосюжета», строящегося на схеме обряда инициации, В. И. Тюпа дает в четырехфазной структуре следующие наименования: фаза обособления – фаза искушения – лиминальная (пороговая) фаза – фаза преображения [9, с. 18].

В пьесах «Кукольный дом», «Трамвай «Желание», «Три девушки в голубом» обряд инициации становится сюжетообразующим. Более того, здесь обнаруживаются элементы всех четырех фаз «мирового археосюжета», как в их модифицированном, так и в чистом виде.

Общим для сюжета пьес является то, что в качестве иницируемых выступают женщины – главные героини Нора, Бланш и Ирина, которым предстоит совершить переход из психологического состояния духовной незрелости к постепенному возрастанию и обретению Самости. В этом смысле наиболее целесообразным представляется обратиться к архетипической паре «Мать – Дитя».

Юнгианский архетип Дитя имеет двойственную природу: с одной стороны, Дитя в качестве божественного младенца представляет собой

изначальную мудрость в человеке, его забытую и неосознаваемую Самость, а, с другой — этот архетип воплощает собой инфантильное начало в человеке. В этом ключе архетип Дитя неотделим от архетипа Матери. «Его суть – магический авторитет всего женского, мудрости, чего-то благостного, магического возрождения и темно-дремучего, захватывающей бездны...» [10, с. 211]. Архетип Матери Юнга восходит к прообразу древней Богини-матери [11, с.138–139].

В таком ракурсе женские литературные образы непосредственно соотносятся с первообразом архаической Богини. Нора, Бланш и Ирина – носительницы божественного потенциала Великой Матери. Но для того, чтобы реализовать этот потенциал, героиням предстоит пройти испытание – от внутреннего архетипа Дитя (как инфантильного начала в человеке) к архетипу Матери – зрелой взрослости. Но не каждой удастся преодолеть это испытание, не каждой оно окажется под силу.

ПЛЯСКА СМЕРТИ: ОБРЯД ПОСВЯЩЕНИЯ НОРЫ («КУКОЛЬНЫЙ ДОМ» Г. ИБСЕНА)

В сюжете «Кукольного дома» обнаруживаем наиболее полную реализацию сказочного обряда посвящения в ее, так сказать, «чистом» виде. Норе, которая в психологическом и социальном смысле остается зависимым от Хельмера ребенком, предстоит преодолеть все четыре фазы взросления.

Для Хельмера Нора – трогательное и шаловливое создание, нуждающееся в опеке и надзоре. Она согласна на роль «белочки», «птички-мотовки», «жаворонка» – только бы сохранить иллюзию своего счастья, которую так старательно созидала на протяжении восьми лет брака. Нора воплощает собой архетип Дитя, зависимого от Хельмера, который, напротив, изображает архетип Матери для Норы.

Однако именно Нора – тайная спасительница жизни Хельмера – является созидательной Богиней-матерью для Торвальда. Визит Крөгстада – мощный катализатор, запускающий механизм изменений, которые произойдут в Норе за считанные дни. Больше нельзя оставаться ребенком: взрослая жизнь безжалостно врывается в кукольный мир героини.

Начинается первый этап инициации для Норы, который определяется как фаза обособления, когда испытываемый отстраняется от близких и остается один на один с собой. Уход-обособление от детей в конечном итоге приведет и к уходу от Хельмера. Для Норы инициация – переход во взрослое состояние. Ибсен дает своей героине в канун Рождества жестокие три дня, в которые Нора должна переродиться.

Ибсен настолько интенсивно организует действие, что четыре фазы инициации увязываются воедино. В первом действии Нора вынуждена обособиться от детей, что запускает первую фазу инициации, параллельно разворачивается вторая фаза инициационного посвящения героини – фаза

искушения. В лице Крогстада героиня обретает одновременно и антагониста-вредителя, и героя-помощника, который, с одной стороны, способствует разрушению ее семейного счастья, а с другой – подталкивает ее к психологическому взрослению, ускоряя процесс обретения самой себя. Фру Линне – давняя подруга Норы, тоже предстает в образе помощницы и вредительницы одновременно, потому что стремится вывести тайну Норы на «свет божий», избавив от иллюзии семейного счастья.

Как и всякому испытываемому, Норе предстоит пройти путь от безликого существования к экзистенциальному прозрению и обретению себя. Вплоть до финальной сцены Нора не говорит о себе как об отдельной личности: она мыслит себя только частью жизни Торвальда. Она еще не осознала себя, не ощутила свою целостность. Норе предстоит преодолеть главное испытание – ключевую, третью фазу обряда инициации – это испытание смертью. Крогстад становится для Норы вестником смерти. Он ее провоцирует, он же ее и останавливает. Сам когда-то обвиненный в подлоге, Крогстад является в качестве героя-помощника, чтобы отговорить Нору от рокового шага:

Нора. Откуда вы знаете, что я додумалась до этого?

Крогстад. Большинство из нас думает об этом – вначале.

И я тоже в свое время... Да духу не хватило...

Нора (упавшим голосом). И у меня [12, с. 279].

Финал второго действия и третье действие драмы пронизаны ожиданием неизбежной смерти.

Ритуально-символическая смерть Норы воплощается в тарантелле, которую она готовится исполнить на маскарадном вечере.

В контексте нашего исследования имеет значение история возникновения этого танца, появившегося на юге Италии в XV веке. По одной из версий название происходит от ядовитого паука тарантула, по другой – от итальянского города Таранто. Музыкальная энциклопедия указывает на то, что этот танец считался единственным спасением от тарантизма – «безумия, вызываемого, как полагали, укусом тарантула» [13]. В разных вариантах легендарного происхождения этому танцу всегда приписывали именно отчаянно витальный смысл.

Отличительной чертой тарантеллы является ее быстрый, стремительно ускоряющийся темп. Все второе действие темпоритмически организовано по законам этого танца. Отчаяние Норы достигает высшей точки: она отплясывает тарантеллу так, словно уже готова к смерти.

Символическая смерть Норы в дикой пляске и ожидание героиней реальной смерти воспринимается ею как избавление от страданий. В действительности ее ожидает чудо возрождения в новом качестве. Действие драмы, происходящее в период праздника Рождества Христова, содержит в себе как архаический образ инициационного воскресения, так и христианский мотив рождения божественного младенца, который и есть начало всего. Нора избавится от инфантильности и обретет целостность.

Вслед за символической смертью, которая завершится финальным диалогом с Хельмером, наступит четвертая фаза обряда посвящения – фаза преобразования.

Увидев реакцию Хельмера в момент узнавания истины, Нора окончательно избавится от иллюзий – сбросит маскарадный костюм и впервые заговорит серьезно. «Как оглянусь теперь назад, мне кажется, я вела здесь самую жалкую жизнь, перебиваясь со дня на день!.. Меня поили, кормили, одевали, а мое дело было развлекать, забавлять тебя, Торвальд. Вот в чем проходила моя жизнь» [12, с. 301].

Шокирующим признанием для Торвальда станут слова Норы о том, что с ним она никогда не была по-настоящему счастлива, только весела. Отныне никакие социальные установки и навязанные роли не смогут удерживать ее от экзистенциального прозрения. Нора повзрослела. Стать человеком – ее священная обязанность. В момент преобразования героиня расторгает связь с прошлым и вновь оказывается на перепутье. Расставание с Хельмером и уход из дома-декорации – это завершение одного пути и одновременно начало новой жизни. Высвободившись из заточения, героиня-искательница отправится в долгий путь. Она осознала себя в ипостаси Великой Матери, которая способна сама сотворять собственное бытие.

Нора принимает вызов судьбы и преодолевает все фазы жестокого обряда посвящения. Она обретает мудрое знание о священной обязанности каждого человека выбирать себя самого в момент «пограничной ситуации». Она побеждает главного противника – смерть, которая в то же время преобразует ее и возрождает к новой жизни, к осознанию ответственности. Нора исцеляется, избавившись от иллюзий. Отказ от веры в чудеса отличает ее от героини пьесы «Трамвай «Желание» Бланш, которая отчаянно цепляется за призрачные мечты и надежды, неизбежно обрекая себя на трагический финал.

ОТКАЗ ОТ ИНИЦИАЦИИ: ТРАГИЧЕСКИЙ ИНФАНТИЛИЗМ БЛАНШ («ТРАМВАЙ «ЖЕЛАНИЕ» ТЕННЕССИ УИЛЬЯМСА)

Бланш Дюбуа, в отличие от Норы, совершает иной выбор – в пользу иллюзий. Поэтому финал ее истории фатально предсказуем. Бланш сознательно отказывается взрослеть. Как брошенное Дитя в вечных поисках Матери, она в каждом встречном ищет не просто сострадания, но спасения и любви. Ожидая Избавителя, она обрекает себя на трагическое разочарование. Невротический склад ее личности и романтический тип сознания требуют признания и особого отношения, что изначально ставит Бланш в положение жертвы.

Достаточно упомянуть, что в отношении хрупкой Бланш все мужчины становятся носителями черт архетипа Похитителя: разрушают иллюзии героини о новой жизни с чистого листа. Митч – маленький сынок – отказывается от нее, обвиняя в отсутствии нравственной чистоты. Стэнли Ковальский лишает ее последней надежды на счастье и доводит до безумия.

Трагическая вина Бланш в том, что она готова на роль жертвы. Она отказывается от инициации – активного преобразования своей жизни, предпочитая пассивность и зависимость от доброты первого встречного.

Ожидание Избавителя делает по-детски наивную Бланш игрушкой в руках окружающих. Сказочный мотив инициационного посвящения проясняется в тот момент, когда становится известно, что семейная усадьба «Мечта» утрачена навсегда. Так открывается первая фаза инициации – обособление: уход и расторжение прежних родовых связей. Обособление от мира людей переживается героиней как романтическое бегство в грезы-воспоминания.

Бланш страдает от разрыва с прежней жизнью. Приезд к сестре Стелле – это не только попытка обрести Дом, но и стремление вернуться в мир людей, избежав таинства посвящения. Но скрыться от самой себя невозможно, и Бланш остается трагически одинокой.

Жизнь продолжает искушать ее (вторая фаза инициации). Бланш пережила трагический опыт глубокой юношеской любви. И даже в жалости сестры – непонимание. Поэтому иллюзии – единственное, что осталось у Бланш, которая все еще верит в чудесное избавление. Своим инфантилизмом Бланш провоцирует окружающих мужчин реализовывать архетипический образ Гадеса – бога подземного мира, укравшего Персефону.

Порочность Бланш осуждается социумом в лице Стэнли и Митча. Жизнь, искушавшая ее, сыграла с ней дурную шутку: героиня, пожелавшая перемены участи, достигнута прошлым. Однако она готова изжить свою судьбу до конца.

Бланш сознательно отказывается от инициации, ключевым этапом которой является прохождение символической смерти. Отказаться от иллюзий – стать взрослой и принять ответственность – это единственный выход для Бланш, но она отвергает его.

Смерть – незримый спутник Бланш – отстраненный наблюдатель, который всегда рядом: после расставания с Митчем героиня отчетливо слышит из уст старой мексиканки: «Flores. Flores. Flores para los muertos. Flores. Flores» [14, с. 104].

При виде цветов для покойников Бланш бросается в дом, поспешно запирает дверь, ей страшно: она не готова принять это трагическое знание.

Бланш предчувствует свой скорый финал. Она боится реальной жизни, боится и смерти. Ее прошлое – доказательство того, что она тщетно пыталась ускользнуть от подлинного знания: «А что противостоит смерти? Желание, любовь» [14, с. 104]. Бланш так хотела любить, но в ее памяти постоянно всплывает страшная картина гибели мужа: навязчивая мелодия польки-варшавяночки, под которую она танцевала с Алланом за пару минут до его самоубийства. Эта мелодия зазвучит в ушах героини вместе с благовеством соборных колоколов: смерть – избавление. Она отвергает мир жестоких взрослых, уходя по-детски доверчиво, с первым встречным. . .

Инициация, призванная утвердить жизнь через пройденное испытание и возродить иницилируемого, претерпевает метаморфозу: героиня выбирает уход из реального мира.

В финальной сцене фильма Элиа Казана Бланш – хрупкая и пронзительно-трогательная Вивьен Ли прикрепляет на лацкан жакета букетик из искусственных фиалок, тех самых *flores para los muertos*. Дева Мария была названа отцами церкви «королевой фиалок». Христианская символика в пьесе утверждается с колокольным звоном – поминальным для героини. В фильме, увидев надзирательницу, как испуганная птичка, героиня Вивьен Ли бросается к дверям, но ей преграждает путь Стэнли – Марлон Брандо, затем – к окнам: она отчаянно стучится, рвется к свободе. Вот только свобода – не для Бланш, она не под силу хрупкой птичке. . .

Бланш избирает путь слабости. Ее романтическое сознание не выдерживает обыденности и жестокости, и, как ни парадоксально, единственным вариантом спасти себя от разрушительного внешнего мира становится путь саморазрушения. Остаться ребенком означает для Бланш сохранить себя, пусть ценой собственной жизни. Бланш, отказываясь от инициации, отрицает исцеление, которым должен был завершиться ее оборвавшийся путь во взрослую жизнь.

ЧУДО ВОЗВРАЩЕНИЯ К ЖИЗНИ: ПРЕОБРАЖЕНИЕ ИРИНЫ («ТРИ ДЕВУШКИ В ГОЛУБОМ» Л. С. ПЕТРУШЕВСКОЙ)

Далекая от прагматизма в повседневной жизни, в экзистенциальной сущности своей Ирина оказывается мудрой последовательницей женской природной интуиции.

Ирине выпадает череда нелегких жизненных испытаний: она чувствует себя одинокой скитальцей, которая покинула родной дом, в поисках своего места, покоя. С этого ухода для героини начался долгий путь поисков себя.

В художественном мире пьесы «Три девушки в голубом» архетип Мудрой старухи как воплощение знания жизни предстает видоизмененным в образах Марии Филипповны и Федоровны. Автор лишает героиню женского имени, оставляя лишь отчество: вместо мудрой бабушки-берегини и хранительницы рода – мужеподобная старуха, ущербная в своей неспособности любить. Архетипическое начало Великой Матери остается в этой женщине нереализованным.

Отношения Ирины и ее матери Марии Филипповны – сложный, парадоксальный, взрывчатый сплав любви-ненависти, невыносимый для обеих. Марии Филипповне свойственны качества, приближающие ее к так называемой Страшной матери.

Рассматривая психологические особенности архетипа Матери, Юнг говорит о «гипертрофии материнского» – комплексе, при котором женщина отождествляет себя со своими детьми. «Следуя материнскому инстинкту, этот тип женщин с безоглядной волей и напором продирается и захватывает власть, что приводит к уничтожению как собственной личности, так и частной жизни ребенка» [15, с.133].

Выступая в качестве агрессора и провокатора, она навязывает дочери чувство вины. Когда Ирина возвращается с Павликом в московскую квартиру, Мария Филипповна встречает дочь демонстративной фразой очередному телефонному собеседнику: «В общем, ты в курсе дела, приглашаю тебя на похороны» [16, с. 38].

Ирина, будучи объектом нападков рассерженной матери-Деметры, становится похожей на другой психологический тип – страдающей дочери-Персефоны, описываемый Д. Ш. Болен: «Навязчивая мать, занимающаяся своим внуком, заставляет свою дочь-Персефону чувствовать себя неумелой. Она может сказать: “Ты не знаешь, как держать беспокойного ребенка, дай, я это сделаю!”» [17, с. 39].

Мария Филипповна в ипостаси Страшной матери парадоксально оказывается носительницей архетипического образа Дитя. Она манипулирует дочерью, оставаясь при этом в положении капризного ребенка.

Таким образом, архетипическая пара «Мать-Дитя» «развоплощается» путем смены ролей: теперь уже Ирина кажется нам взрослой матерью.

Так, в Ирине, незрелой с точки зрения социума, реализуется архетип Великой Матери в его социальном, психологическом и экзистенциальном смыслах.

Ирине присущ юнгианский комплекс «сопротивления матери». Так, в сюжете запускается механизм инициационного посвящения для героини – она уходит из дома (фаза **обособления**), чтобы быть лицом к лицу с жизнью.

Встреча с Николаем Ивановичем становится для Ирины второй фазой обряда инициации – фазой **искушения**. Героиня мечтает о перемене участи.

Ирина и Бланш похожи в том, что в их образах персонифицируется архетип украденной девушки Персефоны (Коры): мужчины-Гадесы видят в них беспомощную жертву – «уязвимую» богиню, терпящую со стороны мужчин неуважение и «похищение». Бланш ищет спасения у Митча, а Ирина благодарит Николая Ивановича за короткую иллюзию женского счастья. Бланш выбирает трагический уход из жестокой жизненной реальности, Ирина будет продолжать жить, стоически изживая каждый день, потому что есть смысл – сын Павлик.

Предательски оставленная мужчиной, Ирина окажется вовлечена в следующую фазу инициации – **лиминальную**, ей предстоит преодолеть символическую смерть. Катастрофическое «Я могу не успеть!» – будет пережито героиней как реальная смерть: если погибнет ребенок, то не станет и ее самой.

Сказочное избавление от неминуемой смерти и завершение инициационного пути (фаза **преображения**) экзистенциальным прозрением героини соотносится в пьесе с символикой воды, связанной с архетипом женского начала (лоно Великой Матери). Согласно космогоническим мифам вода представляет собой «исходное состояние всего сущего, эквивалент первобытного хаоса. Вода – это среда, агент и принцип всеобщего зачатия и порождения» [18, с. 240].

Л. С. Петрушевская наполняет пьесу образами водной стихии: например, дождь, грозящий затопить дом-ковчег – старую подмосковную дачу. Сестры тревожатся о здоровье детей, которые мокнут под дождем, а старуха

Леокадия и вовсе боится захлебнуться, предчувствуя катастрофу – библейский аналог Всемирного потопа. В конце первой картины Ирина протянет руку под дождевые капли и вздрогнет: дождь кажется враждебной силой, способной в щепки разнести их полуразвалившийся дом-ковчег.

«С мотивом Воды как первоначала соотносится значение Воды для акта омовения, возвращающего человека к исходной чистоте. Ритуальное омовение – как бы второе рождение, новый выход из материнской утробы (аспект мифологемы Воды, удержанный в христианской символике крещения)» [18, с.240].

Отправляясь в Коктебель, Ирина следует своей внутренней Афродите, зовущей героиню за возлюбленным. Она купается в море, воссоединяясь с родной стихией. Преодолев все испытания и вернувшись на подмосковную дачу с сыном Павликом, Ирина радостно смеется и бежит под дождем – символом очищения и преображения. Стихия больше не пугает героиню – теперь она с ней заодно.

Ирина будто рождается заново. Воссоединившись с природой, Ирина претворяет в жизнь созидательные функции Богини-матери. После долгих скитаний Ирина обретает целостность и спасительный приют в собственном любящем сердце.

Итак, архетипическая пара «Мать-Дитя» подвергается «развоплощению». Мужские и женские персонажи вновь предстают в двойственной противоречивости: внешне взрослые герои могут казаться с психологической точки зрения детьми и в то же время кажущиеся инфантильными взрослые героини предстают зрелыми и мудрыми.

Так, в «Кукольном доме» духовная зрелость Норы, наивной с точки зрения социума, сталкивается с инфантилизмом Хельмера. Нора, воспринимаемая Хельмером как Дитя, является носителем потенциала Великой Матери – архетипа женской целостности. Нора оказывается Матерью для якобы взрослого Хельмера, нуждающегося в поддержании иллюзии собственного превосходства.

В пьесе «Трамвай «Желание»» взрослый мир Стэнли Ковальского отторгает по-детски наивную Бланш, а она отказывается от взрослости, выбирая трагический путь хрупкой женщины-девочки. Бланш, реализующая архетип Дитя и ищущая спасения у мужчин, обнаруживает, что Митч не годится на роль Избавителя, так как психологически сам остается ребенком, зависимым от мнения матери. Сама же героиня, отказываясь от ответственности, обрекает себя на роль жертвы.

В простосердечии Ирины одни персонажи видят житейскую неприспособленность и осуждают ее, другие же готовы использовать эту ее черту в своих целях. Взаимоотношения Ирины с собственной матерью противоречивы: с одной стороны, мать считает дочь инфантильной и безответственной, но с другой – сама Мария Филипповна реализует архетип Дитя, нуждающегося во внимании Матери – Ирины. Примерно такая же метаморфоза происходит и в отношениях Ирины и Николая Ивановича.

Однако душевная чистота Ирины оказывается источником экзистенциальной мудрости и колоссальных духовных сил. Ирина наделена способностью искренне любить, что в художественном мире Л. С. Петрушевской оказывается бесценным даром женщины-матери, способной преображать мир. Выявленный в сюжетах пьес мотив инициации помогает проследить путь взросления (или отказ от него) главных героинь – от зависимого состояния Дитя к самостоятельному архетипу Матери. Инициация становится «зерном сюжетного повествования» пьес, в которых были обнаружены элементы всех четырех фаз «мирового археосюжета» как в их модифицированном, так и в чистом виде. Каждая из героинь проходит фазы обособления, искушения, лиминальную (пороговую) фазу испытания смертью и завершающую фазу преобразования – духовной трансформации.

Архетипическая образность непосредственно соприкасается с проблематикой экзистенциального взросления-возрастания главных героинь пьес – Норы, Бланш и Ирины, так как процесс духовного взросления героинь (или отказа от него) соотносится с мотивом инициации, через призму которого яснее раскрывается экзистенциальная проблема выбора главных героинь. В переживании состояния «пороговости», испытывая величайшее духовное потрясение, человек открывает самого себя. Так, в процессе познания – постижения жизни и преодолении трагического ее опыта осуществляется личность, способная пройти путь испытаний или нет. Особую значимость эта проблематика приобретает в переходные, рубежные времена, интенсивность кризисности которых оказывается сродни лиминальной фазе сюжета человеческой жизни.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Вульф В. От Бродвея немного в сторону: Очерки о театральной жизни США и не только о ней, 70-е годы. М.: Искусство, 1982. – 264 с.
2. Адмони В. Г. Генрик Ибсен: Очерк творчества. М.: Худож. лит., 1956. – 274 с.
3. Коренева М. М. Страсти по Теннесси Уильямсу // Проблемы литературы США XX века. М.: Наука, 1970. С. 106–162.
4. Черкашина С. П. Творчество Л. С. Петрушевской в мифопоэтическом контексте: матриархальность художественного мира: дис. ... канд. филол. наук. Ставрополь, 2011. – 272 с.
5. Воронцова Л. И. Архетипические оппозиции «Мать и ребенок» в прозе Л. С. Петрушевской // Известия Самарского науч. центра РАН. Т. 16. № 2 (2), 2014. С. 390–393.
6. Лихачев Д. С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. 1968. № 8. С. 74–87.

REFERENCES

1. Wolf V. *Ot Brodveja nemnogo v storonu: Oчерki o teatralnoj zhizni USA i ne tolko o nej, 70-e gody* [From Broadway a little to the side: Essays on theatrical life in the United States and not only about it, 70s]. Moscow: Art, 1982. 264 p.
2. Admoni V. G. *Henrik Ibsen. Oчерk tvorchestva* [Henrik Ibsen: Essay on creativity]. Moscow: Hudozhestvennaya literature Publ., 1956. 274 p.
3. Koreneva M. M. *Strasti po Tennessei Uiljamsu* [Passion for Tennessee Williams]. In: *Problemy literature USA XX veka* [Problems of literature in the United States of the XX century]. Moscow: Nauka Publ., 1970, pp. 106–162.
4. Cherkashina S. P. *Tvorchestvo L. S. Petrushevskoj v mifopoeticheskom kontekste: matriarhalnost' hudozhestvennogo mira: dis. ... kand. filol. nauk* [Creativity L. S. Petrushevskaya in the mythopoetic context: matriarchy of the artistic world: PhD dissertation]. Stavropol, 2011. 272 p.

7. Касаткина Т. А. Философия восприятия литературы и искусства: о субъект-субъектном методе чтения // Русская литература и философия: пути взаимодействия. Вып. I / Отв. ред. и сост. Е. А. Тахо-Годи. М.: Водолей, 2018. – 600 с.
8. Больнов О. Ф. Философия экзистенциализма: Философия существования. СПб.: Лань, 1999. – 222 с.
9. Тюпа В. И. Фазы мирового археосюжета как историческое ядро словаря мотивов // Материалы к «Словарию сюжетов и мотивов русской литературы»: от сюжета к мотиву. Новосибирск: Институт филологии СО РАН, 1996. С. 16–23.
10. Юнг К. Г. Собрание сочинений. Психология бессознательного. М.: Канон, 1994. – 320 с.
11. Рыбаков Б. А. Язычество древних славян. М.: Наука, 1994. – 608 с.
12. Ибсен Г. Кукольный дом // Ибсен Г. Драммы. Стихотворения. М.: Худож. лит., 1972. С. 236–306.
13. Кюрегян Т. С. Тарантелла // Музыкальная энциклопедия: В 6 т. Т. 5. М.: Сов. энциклопедия; Сов. композитор, 1981. URL: https://gufo.me/dict/music_encyclopedia/%D0%A2%D0%B0%D1%80%D0%B0%D0%BD%D1%82%D0%B5%D0%BB%D0%BB%D0%B0. Дата обращения 03.07.2020.
14. Уильямс Т. Трамвай «Желание» // Уильямс Т. Трамвай «Желание». Татуированная роза. Ночь игуаны: пьесы. М.: АСТ: Астрель, 2010. С. 6–128.
15. Юнг К. Г. Душа и миф: шесть архетипов. Киев: Гос. биб-ка Украины для юношества, 1996. – 384 с.
16. Петрушевская Л. С. Песни XX века: Сб. пьес / [Предисл. А. Смелянского]. М.: Союз театр. деятелей РСФСР, 1988. – 240 с.
17. Болен Д. Ш. Боги в каждом мужчине: архетипы, управляющие жизнью мужчин. М.: София, 2005. URL: <http://psylib.ukrweb.net/books/bolen02/index.htm> (дата обращения: 03.04.2016).
18. Аверинцев С. С. Вода // Мифы народов мира. Энциклопедия в 2 т. М.: Рос. энциклопедия, 1994. Т. 1. – 672 с.
5. Vorontsova L. I. *Arhetipicheskie oppozicii "Mat' i rebenok" v proze L. S. Petrushevskoj* [Archetypal oppositions "Mother and child" in the prose of L. S. Petrushevskaya]. In: *Izvestiya Samarskogo nauchnogo centra RAN*. 2014. Vol. 16, no. 2 (2), pp. 390–393.
6. Likhachev D. S. *Vnutrennij mir budozhstvennogo proizvedeniya* [The inner world of a work of art]. In: *Voprosy literatury*. 1968, no. 8, pp. 74–87.
7. Kasatkina T. A. *Filosofiya vospriyatiya literatury i iskusstva: o subjekt-subjektном metode chteniya* [Philosophy of perception of literature and art: on the subject-subject-subject method of reading]. In: *Russkaya literatura i filosofiya: puti vzaimodejstviya*. Vyp. I [Russian literature and philosophy: ways of interaction. Issue I / Responsible editor and compiler. E. A. Taho-Godi]. Moscow: Aquarius Publ., 2018, 600 p.
8. Bolnov O. F. *Filosofiya ekzistencializma: Filosofiya sushchestvovaniya* [Philosophy of Existentialism: Philosophy of Existence]. Saint Petersburg: Lan Publ., 1999. 222 p.
9. Tyupa V. I. *Fazy mirovogo arheosyuzheta kak istoricheskoe yadro slovarya motivov* [Phases of the world archaeological plot as the historical core of the dictionary of motives]. In: *Materialy k "Slovaryu syuzhetov i motivov russkoj literatury": ot syuzheta k motivu* [Materials for the "Dictionary of plots and motives of Russian literature": from plot to motive]. Novosibirsk: Institute of Philology SBO RAS, 1996, pp. 16–23.
10. Jung C. G. *Sobranie sochinenij. Psihologiya bessoznatelnogo* [Collected Works. Psychology of the unconscious]. Moscow: Kanon Publ., 1994. 320 p.
11. Rybakov B. A. *Yazychestvo drevnih slavyan* [Paganism of the ancient Slavs]. Moscow: Nauka Publ., 1994. 608 p.
12. Ibsen G. *Kukolnyj dom* [Doll House]. In: Ibsen G. *Dramy. Stihotvoreniya* [Drama. Poems]. Moscow: Hudozhestvennaya literatura Publ., 1972, pp. 236–306.
13. Kyureghian T. S. *Tarantella*. In: *Musical encyclopedia*: In 6 volumes. Volume 5. Moscow: Sovetskaja encyclopedia Publ.; Sovetskij compositor Publ., 1981. Available from: https://gufo.me/dict/music_encyclopedia/%D0%A2%D0%B0%D1%80%D0%B0%D0%BD%D1%82%D0%B5%D0%BB%D0%BB%D0%B0.

14. Williams T. *Tramvaj "Zbelanie"* [A Streetcar Named Desire]. In: Williams T. *Tramvaj "Zbelanie"*. *Tatuirovannaya roza. Noch iguany: pjesy* [A Streetcar Named Desire. The Rose Tattoo. Night of the Iguana: Plays]. Moscow: AST Publ.; Astrel Publ., 2010, pp. 6–128.
15. Jung C. G. *Dusha i mif: shest' arhetipov* [Soul and Myth: Six Archetypes]. Kiev: State library of Ukraine for youth, 1996. 384 p.
16. Petrushevskaya L. S. *Pesni XX veka* [Songs of the XX century: Plays / Preface A. Smelyansky]. Moscow: Soyuz teatralnykh deyateley RSFSR, 1988. 240 p.
17. Bolen J. S. *Bogi v kazhdom muzhchine: arhetipy, upravlyayushchie zbiznju muzhchin* [Gods in every man: the archetypes that govern the life of men]. Moscow: Sofia, 2005. Available from: <http://psylib.ukrweb.net/books/bolen02/index.htm>.
18. Averintsev S. S. *Voda* [Water]. In: *Mify narodov mira. Enciklopediya v 2 tomah* [Myths of the peoples of the world. Encyclopedia in 2 vol]. Moscow: Rosijskaja Encyclopedia Publ., 1994, vol. 1. 672 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Вербицкая Галина Яковлевна – доктор философских наук, кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории и теории искусства и хореографии Уфимского государственного института искусств имени Загира Исмагилова.

E-mail: galverbia@gmail.com
ORCID: 0000-0002-8271-1150

Францева Мария Вячеславовна – магистр направления «Сценические искусства: управление проектами» Российского государственного института сценических искусств.

E-mail: mariya.frantseva2019@gmail.com
ORCID: 0000-0003-0171-5465

Вербицкая Г. Я., Францева М. В. Архетипическая пара «Мать-Дитя» и мотив инициации в драматургии Г. Ибсена, Т. Уильямса и Л. С. Петрушевской // *Театр. Живопись. Кино. Музыка*. 2020. № 3. С. 63–75.
DOI: 10.35852/2588-0144-2020-3-63-75

ABOUT THE AUTHORS

Galina Verbitskaya – Dr. habil in Philosophy, PhD in Arts, Professor of the Department of History and Theory of Art and Choreography, Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov.

E-mail: galverbia@gmail.com
ORCID: 0000-0002-8271-1150

Mariya Frantseva – master's degree in Performing Arts and Project Management", Russian State Institute of Performing Arts.

E-mail: mariya.frantseva2019@gmail.com
ORCID: 0000-0003-0171-5465

Verbitskaya G. Ya., Frantseva M. V. Archetypic couple "Mother-Child" and the initiation motive in the plays by H. Ibsen, T. Williams and L. S. Petrushevskaya. In: *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2020, no. 3, pp. 63–75.
DOI: 10.35852/2588-0144-2020-3-63-75