

К ПРОБЛЕМЕ ТРАНСФОРМАЦИИ СИСТЕМЫ АРХЕТИПОВ СЮЖЕТОВ О МОРСКИХ ДЕВАХ В КУЛЬТУРЕ XIX ВЕКА (НА ПРИМЕРЕ ДРАМЫ «РУСАЛКА» А.С. ПУШКИНА)

Сюжеты о морских девах функционируют в культуре с давних времен. Они претворены в музыку, литературе, поэзии, изобразительном искусстве. Основу этих сюжетов составляет система архетипов, трансформирующаяся от произведения к произведению. Рассмотрению изменений в системе архетипов «русалочьих» мифов на примере драмы «Русалка» Пушкина посвящена настоящая статья.

Ключевые слова:

архетип, образы художественного произведения, сюжеты о морских девах.

До сих пор драма Пушкина «Русалка» не рассматривалась на предмет отражения и трансформации в ней *системы архетипов* сюжетов о морских девах¹, хотя загадочность, таинственность, связанные с волшебным сюжетом, и реалистичность, злободневность вызывают неугасаемый исследовательский интерес к произведению [9; 2; 23]. Проблема архетипов, в свою очередь, втягивает в круг обсуждения ряд легенд о «родных сестрах» героини Пушкина – Ундине, Лорелее, Русалке и пласт посвященных им разноманерных сочинений [5; 6].

В преддверии XIX в. в структуре рассматриваемых сюжетов мотив предательства либо отсутствует, либо едва намечен. В большинстве фольклорных образцов [3] русалки выступают в качестве изначально присущих водной стихии духов [15, с. 10–13; 16], или утонувших некрещеными детей [1]: и те, и другие, несмотря на разноречивые отношения к человеку, необязательно имеют в прошлом драматические любовные обстоятельства. На рубеже XVIII–XIX вв. благодаря романтической художественной практике [4] образ главной героини обогащается жертвенными и мстительными семами. В системе архетипов русалочьих мифов появляется новый герой – неверный возлюбленный и выкристаллизовывается мотив предательства, провоцирующий героиню на самоубийство, а затем мечь, осуществляемую ею уже в волшебной ипостаси.

«Русалка» задумывается Пушкиным в 1926 г., в Михайловском; впоследствии он возвращается к ней в 1829, 1930 и 1832 годах [2, с. 51–82]. Система архетипов «Русалки», с одной стороны, базируется на пласте бытующих в народе поверий, хорошо усвоенных поэтом, а с другой, он, очевидно, был знаком и с имевшими успех поэтическими и театральными произве-

дениями на волновавшую тему [17, с. 340]. Таким образом, Пушкин опирается на уже откорректированную временем систему сюжетов о морских девах, в которой одним из ключевых моментов выступает мотив предательства, выводящий события в трагедийную плоскость. Вместе с тем, в поэт вносит и что-то *свое*, являющееся уникальным продуктом только лишь его творческой переработки сюжета.

Обращает внимание отсутствие в драме имен главных действующих лиц, в том числе и героини. В общении с Отцом она именуется Дочерью, с Князем – Любовницей, в финальных сценах – Русалкой. Схематично в *самых именах* обрисованная линия «дочь – любовница – русалка» определяет фабулу произведения и *архетипичность* образа героини, которая проходит вехи одного и того же пути, predeterminedного для множества дочерей-любовниц-русалок до и после нее, и в этом отношении созданный Пушкиным образ аутентичен. Вместе с тем, архетип обогащается новыми гранями: будущая Русалка в самом начале повествования – живая женщина, а не «иное» существо. Пушкин реализует сюжет не только лишь в фантастическом (как это делалось до него), а и в социально-психологическом ключе. Так, волшебная сфера, связанная с появлением русалок, предстает перед взором читателя лишь в конце драмы; напротив, в социальную подоплеку событий поэт погружает сразу же, противопоставляя знатного Князя и простую дочь мельника.

Иная картина в «Ундине» Фукс. Поскольку героиня изначально является духом воды, флёр сказочности окутывает все повествование, «одевая» в соответствующие тона и социальный конфликт. Нет в драме Пушкина часто сопутствующей сюжетам о

морских девах христианской подоплеку, органично вписанной в ткань «Ундины» Фуке. Таким образом, Пушкин отсекает многие романтические атрибуты развертывания сюжета [4] и сосредотачивается на трагедийных *житейских* коллизиях.

Характеристика следующего образа – возлюбленного героини, именуемого в драме Князем, также прошла проверку временем: герой отличается величием, знатностью, но не обладает ни йотой присущей героине внутренней силы и не проходит испытания, предавая любовь в угоду социальным выгодам. Таковы рыцари в «Ундинах» Фуке, Гофмана и Жуковского, таков Видостан в «Русалке» Краснополяского, таков и пушкинский Князь. Важными интертекстуальными нитями, обусловленными архетипичностью образа, связаны два последних персонажа. Князь Пушкина наследует многие черты Видостана: мощь, власть и, в то же время, отсутствие волевого «стержня». По-видимому, неслучайно Пушкин практически «копирует» у Краснополяского контекст, окружающий Видостана, когда он предается воспоминаниям о былых днях любви: этот нюанс мгновенно нивелирует разделяющее героев временное расстояние и актуализирует в сознании внимательного читателя проблематику архетипов:

«Русалка» Пушкина	«Русалка» Краснополяского
Князь (Идет к деревьям, листья сыплются). Что это значит? листья, Поблекнув, вдруг свернулись и с шумом Посыпались как пепел на меня [19, с. 418].	Видостан (садится под дерево) Я как будто приколдован к этому месту... (Листья с дерева сыплются на него. Вскочив.) Что это значит? Какое невидимое существо окружает меня? [14, с. 115]

Драма «Русалка» создавалась параллельно с романом «Евгений Онегин» [17, с. 186–187], и образные сферы произведений естественно переплелись. Каким бы странным не выглядел тезис о схожести их фабул, тому есть основания, поскольку они демонстрируют почти идентичные схемы: влюбленность героини, предательство возлюбленного, смерть/перерождение героини (*иная жизнь*), возвращение «раскаившихся» возлюбленных. Переключки меж героями так взаимообогащают друг друга разными гранями одного и того же образа, что имеет смысл прибегнуть к наглядному воспроизведению их речей, адресованных героиням:

Евгений Онегин	Князь
Но я не создан для блаженства; Ему чужда душа моя...	Мой милый друг, ты знаешь, нет на свете, блаженства прочного...
Судите ж вы, какие розы Нам заготовит Гименей...	Сама ты рассуди. Князь не вольны, Как девицы – не по сердцу они Себе подруг берут...
Сменит не раз младая дева Мечтами легкие мечты; Так деревцо свои листы Меняет с каждою весною. Так, видно, небом суждено. Полюбите вы снова... [20, с. 67–68]	Твою печаль утешит бог и время... [19, с. 406–408]
Боже мой! Как я ошибся, как наказан... [20, с. 151]	Я счастлив был, безумец!.. и я мог Так ветрено от счастья отказаться [19, с. 423]

Реалистическую тенденцию подтверждают изменения, произошедшие в структуре архетипа соперницы. Вспомним, что Берталяда в «Ундине» Фуке и Жуковского лишена добрых чувств, чему доказательством служит отказ от только что обретенных после долгой разлуки отца и матери [10; 25]. Сходные трактовки основанные на противопоставлении доброго начала героини и злого – соперницы, с неперменной акцентуацией семы «разлучницы», присущи большинству сюжетов о морских девах. Иной подход демонстрирует Пушкин, обрисовывая Княгиню с явной теплотой: «Ты всем взяла: красою ненаглядной, / Обычаем и разумом» [19, с. 416]. Отсутствие злого умысла, искренняя любовь к Князю, близость к народу трансформируют образ, «исправляя» его недобрые черты. По-видимому, процесс модификации архетипа соперницы применительно к русалочьим сюжетам был начат еще Краснополяским: Милослава проста в общении и, по словам самого Видостана, «природа щедро наградила ее красотою и кротостью» [14, с. 123].

Важной семой обновленного образа соперницы становится желание иметь детей [19, с. 416], с одной стороны, еще более усиливающее расположение к ней и, с другой, акцентирующее наличие в системе еще одного архетипа – ребенка. Желанный для Княгини, он оказывается реально существующим для Русалки и будто связывает незримыми нитями их обеих. Русалочка обрисована Пушкиным в соответствии с определяющими семами этого образа: из единственного в драме монолога становятся очевидными ее неискренность в людс-

ких делах, ласковость и удивительное очарование [19, с. 421–423].

Мы рассмотрели унаследованные драмой «Русалка» архетипы. Настал черед обратить внимание на те, что еще не являлись принадлежностью системы до Пушкина. Совершенно новыми персонажами в драме оказываются мельник и топоопределяющий нюанс – мельница. Подчеркнем, что ранее героиня русалочьих мифов обычно являлась дочерью рыбака (Лорелея) или волшебным существом в человеческой, часто рыбацкой семье (Ундина). Во всех сюжетах о морских девах подчеркивается близость к реке, морю, озеру. Пушкин в этом отношении следует традиции и, вместе с тем, вносит и качественно иное – в драме действие происходит у *мельницы* на воде.

Чтобы раскрыть семантику важно в структуре сюжета топографического «сдвига» обратимся к интерпретации образа мельницы в культуре. В христианстве мельница служила одним из сакральных символов, связанных с пресуществлением Христа [8]. В карело-финском эпосе «Калевала» фигурирует таинственная мельница Сампо, при помощи которой можно получить богатство и счастье [12]. Из-за универсального для многих народов символа зерна как эквивалента циклически умирающей и возрождающейся жизни, мельнице, наряду со свойствами «кормилицы», приписывались и обратные. Предметом обработки «могло стать не только зерно, соль и т.д., но и человеческое тело»: обычны были случаи человеческих жертвоприношений мельнице [24]. Из фольклора амбивалентный образ мельницы проникает в живопись (Питер Брейгель Старший, Иероним Босх) и литературу (Сервантес). В русском фольклоре мельница – ставшее традиционным место сношений с «нечистью». Примеров неоднозначного истолкования этого образа может быть множество, однако для нас важно уяснить следующее – мельница служит своеобразным «водоразделом» между жизнью и смертью, в ее жерновах могут перемалываться человеческие судьбы.

Пушкин, очевидно, был хорошо знаком с таким пониманием мельницы. Во время ссылки в Михайловском поэт работает над «Евгением Онегиным», в том числе, над сценой Поединка [17, с. 186], ярко запечатлевшей роковую семантику рассматриваемого топа: дуэль разворачивается близ мельницы [20, с. 108]). В сходном значении этот топ фигурирует в начале драмы «Русалка». Мельница становится немой «свидетельницей» того, как в финале первой сцены разворачивается своего рода ин-

версия свадьбы. С одной стороны, налицо все свадебные атрибуты: богатое ожерелье жениха для невесты, денежный «выкуп» отцу. Есть и все необходимые персонажи для такого случая – пара влюбленных и отец невесты. С другой, вместо верной любви – разлука и предательство, вместо драгоценного ожерелья героиня чувствует на себе «холодную змию», вместо богато украшенного венца срывает с себя «венец позорный», которым венчал не священник, но «враг лукавый», вместо приличествующего случаю глагола «обвенчались» звучит роковое «мы развенчались», вместо прославлений родителям раздаются проклятия отцу родному, вместо счастливой жизни, – смерть [19, с. 410–411]. Вместо «космоса» – «хаос»: мир разрушен, произошел сбой в желанном ходе событий...

Вспомним устоявшееся мнение и о мельнике. Недаром мельницы строились на отшибе деревни: согласно крестьянским убеждениям, мельнику так «сподручнее» колдовать, поскольку неотъемлемой семей этого архетипа является ворожба. Фольклорная традиция естественно продолжена художественной. Одним из примеров воплощения образа мельника в русской культуре является знаменитая комическая опера М. Соколова на либретто А. Аблесимова «Мельник-колдун, обманщик и сват» (1799), центральный персонаж которого аккумулирует архетипические черты: «Мельник не только корыстен, но и сметлив, находчив, хитер; в нем есть подлинная удаль и размахистость» [7, с. 135]. В точно очерченном образе угадывается и пушкинский Мельник. Начальные сцены «Русалки» демонстрируют его ухватистость, здравый расчет, что проявляется в реалистичных наставлениях дочери и стремлении даже «кровной» ценой заполучить выгоду – он в буквальном смысле реализует статусы «колдуна, обманщика и свата». Символично то, что в сцене наставлений именно *Мельник* общается с дочерью, изворотливая жилка побуждает его к полудиничным урокам родной «кровинке». Когда Князь уезжает и на его глазах разыгрывается подлинная трагедия, в мельнике «просыпается» *Отец*, и теперь уже в иной ипостаси он выслушивает горькие упреки дочери. Следующая грань – сумасшедший *Старик*, мнящий себя «здешним вороном».

Новый штрих в образе отца героини – безумие – имеет важный семантический аспект. В ноябре-декабре 1824 года, в Михайловском, Пушкин приступает к написанию «Бориса Годунова» [22, с. 135]. Для

создания образа юродивого Николки (сцена «Площадь перед собором в Москве») Пушкин обращается к «Истории государства Российского» Н.М. Карамзина. В прославленной книге так представлен облик юродивого Иоанна: «с распущенными волосами ходя по улицам нагой в жестокие морозы, он предсказывал бедствия и торжественно злословил Бориса; а Борис молчал и не смел сделать ему ни малейшего зла <...>. Такие юродивые, или блаженные, <...> могли всякого, даже знатного человека укорять в глаза беззаконную жизнь» [13, с. 309]. В православной литературе юродивые также находят запечатление, примером чему является раздел в труде Серафима Слободского: «они вели необычный образ жизни, иногда представлялись как бы лишенными рассудка <...>. Вместе с тем, они в иносказательной форме обличали зло в мире, как словами, так и действиями» [11, с. 698].

Нет нужды акцентировать архетипичность образа юродивого для русской ментальности; обратим лишь внимание на то, что он имеет выраженную социальную «подкладку». Юродивый презирая общественные условности, обладает правом *обличения в лицо сильных мира сего в их беззакониях* – названное можно рассматривать как основную сему рассматриваемого архетипа. Во взаимоотношениях сумасшедшего «здешнего ворона» и Князя в финале «Русалки» наличествует интертекстуальный «маршрут» от Николки к Старику – оба образа роднят избыточные слова, отсылающие не к человеческому, но Страшному Суду и вечному приговору:

Николка	Старик
«Николку маленькие дети обижают... Вели их резать как <i>зарезал ты маленького царевича</i> » [21, с. 322]	«В твой терем? Нет! Спасибо! / Заманишь, а потом меня, пожалуй, <i>удавишь ожерельем...</i> » [19, с. 420]

Очевидно, какое значение поэт придает отцу героини и как еще более смещаются в связи с этим акценты в системе архетипов сюжетов о морских девах. Амбивалентной трактовке персонажа мы обязаны как фольклору, так и социально-историческим реалиям России: преломленный сквозь призму этих знаний опыт поэта смог породить именно такой многосмысловой образ.

Реалистичность «Русалки» не раз акцентировалась в работах пушкинovedов. Вместе с тем, трактовка драмы только в этом ключе, на наш взгляд, не может учесть все грани произведения и обедняет возможные его интерпретации. Драматургия

пушкинской «Русалки», наряду с отражением реалистичного вектора, отличается *подчеркнутой мифологичностью*: строение драмы во многом обусловлено имманентными мифу требованиями композиции, в числе которых назовем принципы парности, повторяемости и цикличности.

Противоположности, образующие противоречивые *пары*, присутствуют в образах главных действующих лиц. Героиня, в начале повествования обнаруживающая черты простоты и непосредственности выражения чувств, в финале демонстрирует властность и мстительность. Князь, предстающий перед читателем, как слабый и, в общем-то, несимпатичный персонаж, в итоге раскрывается в подлинном раскаянии и искренних чувствах. Мельница – неотъемлемое от поэтики «Русалки» место действия – присутствует как в начале, так и в финале драмы, образуя своего рода контрастную «пару». От сопоставления с картинами нехитрого и безмятежного счастья начала первой сцены еще острее чувствуется трагизм финала драмы, еще фатальнее выглядит развалившаяся мельница как символ разрушенного счастья. Рассмотренная несостоявшаяся свадьба героини и Князя, уже на другом хронологическом витке, повторяется в сцене свадьбы Князя и Княгини, однако эта «пара» объединяет противоположности: инверсию свадьбы и свадьбу настоящую, которые, в свою очередь, тесными узами связаны соответственно с эсхатологическими и креационными мифами.

Приведенные примеры наглядно демонстрируют функционирование в образной драматургии «Русалки» бинарных оппозиций, наличие которых, на наш взгляд, – не столько результат авторской продуманности композиции, сколько следствие присущих самому мифологическому инварианту свойств, проникающих и в художественное произведение на его основе.

Стержнем любого мифа является цикличность как претворение природного круговорота [18]. «Биение» подобных циклов находит отражение и в исследуемой нами драме и, в конечном счете, сводится к универсальной спирали «рождение/жизнь – умирание/смерть – восхождение/новая жизнь».

Резюмируя, подчеркнем, что архетипичность образов и мотивов, представленных поэтом, обогащение фабулы сюжета социально-психологическим истолкованием присущих ему персонажей и появление новых – все это углубляет *мифопоэтическую сторону* «Русалки». Синтез «омифологизированной реальности» и «реалистичного

мифа», универсального и индивидуально-го, вечного и мгновенного, по-видимому, является причиной неоскудевающего ин-

тереса к произведению и служит залогом его востребованности и непреходящей современности во все эпохи.

Список литературы:

- [1] Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу: опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов: В 3 т. – М.: Современный писатель, 1995. – Т. 2. – С. 64–128.; Т. 3. – С. 61–99.
- [2] Борисова Н.А. Лирическая драма А.С. Пушкина о Русалке: Источники, творческая история, поэтика. – Арзамас: АГПИ, 2007. – 196 с.
- [3] Верба Н.И. Источники представлений о морских девах в XIX веке: опыт характеристики // Музыкальная культура глазами молодых ученых. Вып. 6. – СПб.: Астерион, 2011. – С. 22–44.
- [4] Верба Н.И. К проблеме пересечения архетипов сюжетов о морских девах с мировоззренческими константами эпохи романтизма // Общество. Развитие. – 2012, № 2. – С. 124–128.
- [5] Верба Н.И. О претворении «русалочьей тематики» в культуре эпохи романтизма // Музыкальная культура глазами молодых ученых: Сборник научных трудов. Вып. 5. – СПб.: Астерион, 2010. – С. 27–32.
- [6] Верба Н.И. Сюжеты о морских девах в культуре романтизма: к проблеме архетипов // Музыкальная культура глазами молодых ученых. Вып. 5. – СПб.: Астерион, 2010. – С. 32–49.
- [7] Гозенпуд А.А. Музыкальный театр в России: От истоков до Глинки. Очерк. – Л.: Музгиз, 1959. – 782 с.
- [8] Евангелие от Иоанна 12:24.
- [9] Жданов И.Н. «Русалка» Пушкина и «Das Donauweibchen» Генслера. – СПб.: Типография М.М. Стасюлевича, 1900. – 40 с.
- [10] Жуковский В.А. Ундина. Старинная повесть из Ламонтт Фуке в стихах В.А. Жуковского. – СПб.: А.Ф. Девриен, 1912. – 95 с.
- [11] Закон Божий: Для семьи и школы / Сост. Протоиерей Серафим Слободской: Изд. 6-е. – Издание Московского Подворья Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, 2008. – 714 с.
- [12] Калевала: Карело-финский народный эпос / Перевод Л.П. Бельского. – Петрозаводск: Госиздат Карел. АССР, 1956. – 338 с.
- [13] Карамзин Н.М. История Государства Российского: В 12 томах и 3 кн. Т. 9. – Калуга: Золотая аллея, 1994. – Кн. 3. – 592 с.
- [14] Краснопольский Н.С. Днепровская русалка // Борисова Н.А. Лирическая драма А.С. Пушкина о Русалке: источники, творческая история, поэтика. – Арзамас: АГПИ, 2007. – С. 109–194.
- [15] Кун Н.А. Мифы и легенды Древней Греции. – М.: ОЛМА Медиа Групп, 2011. – 304 с.
- [16] Лабулэ Э. О духе верований в фей в Германии и Франции // Лабулэ Э. Арабские, турецкие, чешские и немецкие сказки: в 2 т. Т. 2. – СПб.: Издательство Н.И. Ламанского, 1869. — С. 126–133.
- [17] Лотман Ю.М. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий // Пушкин А. С. Евгений Онегин. – СПб.: Искусство-СПб, 2008. – С. 179–518.
- [18] Мелетинский Е.М. Поэтика мифа: 2-е издание, репринтное. – М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1995. – 406 с.
- [19] Пушкин А.С. Драма «Русалка» // Пушкин А.С. Сочинения: В 3-х т. Т. 2. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1962. – С. 403–423.
- [20] Пушкин А.С. Роман «Евгений Онегин» // Пушкин А.С. «Евгений Онегин». – СПб.: Искусство-СПб, 2008. – С. 7–176.
- [21] Пушкин А.С. Драма «Борис Годунов» // Пушкин А.С. Сочинения: В 3-х т. Т. 2. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1962. – С. 265–338.
- [22] Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 10 т. / АН СССР. Институт русской литературы; Примеч. сост. Б.В. Томашевского. 4-е изд. – Л.: Наука. Ленингр. отделение, 1977–1979. Т. 10: Письма (1815– 1837) – Л., 1979. – 711 с.
- [23] Сдобнов В.В. К истокам пушкинской «Русалки» // Время и текст: Историко-литературный сборник. – СПб.: Академпроект, 2002. – С. 30–38.
- [24] Соколов М.Н. Христос у подножия мельницы-Фортуны. К интерпретации одного пейзажно-жанрового мотива Питера Брейгеля Старшего // Искусство Западной Европы и Византии. – М.: Наука, 1978. – С. 132–156.
- [25] Фуке Ф. де ла Мотт Ундина. – М.: Наука, 1990. – 554 с.

¹ Имеются основания для объединения всего многообразия в одно понятие «сюжеты о морских девах», поскольку в большинстве своем они демонстрируют общую схему: неперемное родство со стихией воды, выход в наш, человеческий мир, связь с человеком, предательство со стороны человека и возвращение в родную стихию, месть, или, напротив, прощение человека. Общепринятое понимание системы позволяет рассматривать структуру легенд, поверий, сказаний о морских девах не как набор первообразов, но как организованное целое, элементы которого состоят между собой во взаимодействиях. Система архетипов, представленная русалочьим фольклором, как любая другая открытая система, имеет свойство модифицироваться в зависимости от исторического контекста, в котором она в очередной раз воссоздается.