

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-4.31>

Перич Олеся Валерьевна

ВОПЛОЩЕНИЕ АРХЕТИПА АНИМЫ В ОПЕРЕ А. С. ДАРГОМЫЖСКОГО "РУСАЛКА"

Целью данной статьи является исследование воплощения архетипа Анимы в опере "Русалка" А. С. Даргомыжского. В теории К. Г. Юнга данный архетип связывается с эротически-эмоциональным проявлением бессознательного начала личности мужчины, представляется в образе противоположного пола и символизирует исходное упорядочивающее начало. Использование аналитических наблюдений в подобном ракурсе помогает иначе взглянуть как на драматургию оперы, так и на трактовку ее центрального женского персонажа, который может рассматриваться как частное проявление архетипа Анимы в музыкальном искусстве.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2018/4/31.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2018. № 4(90) С. 140-144. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2018/4/

© Издательство "Грамота"

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

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

TIER COMPOSITION AS A DEVICE FOR STRUCTURING THEATRICAL AND PICTORIAL SPACE IN ALEXANDER TYSHLER'S CREATIVE WORK

Mazova Ekaterina Valer'evna

Taurida Academy of V. I. Vernadsky Crimean Federal University, Simferopol

Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint Petersburg

cave_canem@rambler.ru

The article analyzes the origin, variations, artistic potential of tier composition in the context of Alexander Tyshler's theatrical-decorative and easel art. The approaching of theatrical and easel arts in A. Tyshler's methodology occurs on the basis of integrity of spatial vision and form-generative techniques in relation to pictorial plane and scenic dimension. Tyshler's multi-tier areas fitted into scenic space and his easel paintings compositionally similar to this model are interpreted as an implementation of modernistic intention to uncover the artistic device, which allows the artist to discover conditional and entertaining nature of theatrical performance and pictorial art.

Key words and phrases: Alexander Tyshler; theatre; theatricality; tier composition; W. Shakespeare; S. M. Mikhoels; S. E. Radlov; G. M. Kozintsev; "King Lear"; "Richard III"; Belarusian State Jewish Theater (BelGOSET); Tovstonogov Bolshoi Drama Theater (BDT); Moscow State Jewish Theater (GOSET); Romen Theatre.

УДК 78.01

Дата поступления рукописи: 19.03.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-4.31>

Целью данной статьи является исследование воплощения архетипа Анимы в опере «Русалка» А. С. Даргомыжского. В теории К. Г. Юнга данный архетип связывается с эротически-эмоциональным проявлением бессознательного начала личности мужчины, представляется в образе противоположного пола и символизирует исходное упорядочивающее начало. Использование аналитических наблюдений в подобном ракурсе помогает иначе взглянуть как на драматургию оперы, так и на трактовку ее центрального женского персонажа, который может рассматриваться как частное проявление архетипа Анимы в музыкальном искусстве.

Ключевые слова и фразы: архетип; Анимы; русалка; заговор; заклинание; двоимирие; символ.

Перич Олеся Валерьевна, к. искусствоведения

Дальневосточный государственный институт искусств, г. Владивосток

colleg-art@mail.ru

ВОПЛОЩЕНИЕ АРХЕТИПА АНИМЫ В ОПЕРЕ А. С. ДАРГОМЫЖСКОГО «РУСАЛКА»

В последние десятилетия в отечественном музыковедении наблюдается формирование самых разных векторов в осмыслении архетипических оснований музыкального искусства. Значительно расширился терминологический ряд: появились понятия «коммуникативного архетипа» (Д. К. Кирнарская), «архетипического мотива» (Ю. Ю. Петрушевич), «архетипического образа» (Н. И. Верба), «музыкального архетипа» (В. Б. Валькова) и т.д. Исследований же по вопросам интерпретации собственно базовых юнговских архетипов (Герой, Тень, Персона и т.д.) в музыкальных сочинениях не так много. В частности, наиболее интересными в контексте указанной проблематики, на наш взгляд, представляются работы О. М. Плотниковой [8] и Ю. Ю. Петрушевич [7]. Применительно к персонажу Русалки как одному из вариантов проекции архетипа Анимы концепция К. Г. Юнга не нашла достаточной разработки в музыковедении. Опираясь на психоаналитическую теорию швейцарского ученого, мы попытались раскрыть специфику воплощения данного архетипа в опере А. С. Даргомыжского, задействуя для этого аналитические наблюдения над сюжетными и драматургическими особенностями оперы, а также над использованной в ней символикой.

Согласно определению К. Г. Юнга, «архетип означает типос (печать *–imprint* – отпечаток), определённое образование архаического характера, включающее равно как по форме, так и по содержанию мифологические мотивы» [15]. Статус архетипов имеют мифические персонажи, первобытные стихии, астральные знаки, ритуалы, архаические сюжеты и т.д. В чистом виде, как утверждает швейцарский учёный, мифологические мотивы появляются в сказках, мифах, легендах и фольклоре [Там же].

Одним из шести базовых архетипов коллективного бессознательного в теории К. Г. Юнга является Анимы (от лат. *Anima* – душа) – архетип души, жизни, витальности. Анимы характеризует женскую часть психики мужчины, вторую природу его личности. С одной стороны – это символ женственности, чувственности, обольщения, зачарованности, с другой – опасности, коварства, магичности, колдовства, разрушения и гибели. Характеризуя парадоксальную двусмысленность архетипа, К. Г. Юнг подчеркивает: «Анимы биполярна и поэтому может являться в один момент позитивной, а в следующий негативной: молодой – старой, матерью – девой, доброй феей – злой ведьмой, святой – падшей» [17, с. 197]; «...она – великая фокусница и соблазнительница, своей Майей завлекающая его (мужчину. – О. П.) в жизнь, – не только в её осмысленные и полезные аспекты, но и в ее пугающие парадоксы и двусмысленности, сопряженные с балансированием

между добром и злом, успехом и крахом, надеждой и отчаянием» [18]. При этом архетип наделен фатальностью, иногда способной приводить к трагическим последствиям.

В культурных воплощениях Анимы принимает различные образные формы: красота и преданность Джульетты и Изольды, гармоничные отношения Инь-Ян, Неба и Земли [4, с. 82]. Сам К. Г. Юнг к проявлениям Анимы относит русалок и сирен, ламий и мелюзин, ундины и дочерей лесного царя: «Русалки представляют собой ещё инстинктивную первую ступень этого колдовского женского существа, которое мы называем Анимой... Дразнящее женское существо появляется у нас на пути в различных превращениях и одеяниях, разыгрывает, вызывает блаженные и пагубные заблуждения, депрессии, экстазы, неуправляемые эффекты и т.д.» [16].

Принадлежность этих персонажей к водной стихии глубоко символична, поскольку вода, будучи одной из первых стихий мироздания, ассоциируется с хаосом, мраком, ночью, непрявляемостью, источником жизни – всем тем, что связывается в представлении мужчины с женским началом. «Символическое значение воды и широкая сфера её обрядового использования связана, с одной стороны, с её природными свойствами (прозрачностью, свежестью, быстрым течением, способностью очищать), а с другой – с представлениями о ней как о “чужом” пространстве и входе в потусторонний мир» [11, с. 80].

Образ русалки стал эмблемой романтической эпохи, особое место в которой занимала идея «двоемирия», воплощенная в одной из мифологических оппозиций «реальность – инобытие» (люди – не люди). И в западноевропейской, и в русской культуре образ русалки раскрывался в различных ипостасях. Он стал воплощением «влекущей и коварной стихии, заманивающей и поглощающей человека, не взирая на его виновность или невиновность» (античные сирены, «Лорелея» Г. Гейне, «Сирены» из «Ноктюрнов» К. Дебюсси, опера «Сирена» Д. Обера) [2, с. 70], а также «символом роковой исключённости из здешнего мира, существом страдающим и одиноким» (опера «Ундина» Э. Гофмана, опера «Русалка» А. Дворжака) [Там же].

В русском искусстве свою роль в трактовке образа русалки сыграли традиционные для народных верований представления об этом персонаже как о водном или лесном духе. В энциклопедическом словаре «Славянская мифология» указывается, что имя «Русалка» имеет «цветочное» происхождение, восходящее к названию цветов розы [11, с. 416]. Это существо, согласно поверьям, имело характерный облик девушки с длинными волосами либо косматой безобразной женщины. Русалками становились умершие девушки, преимущественно «утонувшие в озере или в реке от неудавшейся любви и с горя» [1], а также удавленницы и некрещёные дети.

Считалось, что один раз в году на Троицкой или Русальной неделе они приходят «с того света» на землю, бродят по берегам рек и озер, лесным чащам, ржаным полям, веселятся и водят хороводы. Русалок причисляли к опасным духам: они могли задушить человека, заманить в воду или чащу, защекотать до смерти. Русальную неделю сопровождало множество ритуальных действий, среди которых центральное место занимал обряд «похорон» русалки. Эти всенародные игрища связывались как с культом плодородия (почитание праздника русалок гарантировало помощь этих существ в выращивании урожая), так и с чествованием рода и предков (ритуальные похороны являлись одним из центральных мотивов троично-купальского цикла – «игры в честь мёртвых» [Там же]). Многие предметы, используемые и упоминаемые в обрядах, стали неотъемлемыми атрибутами русалочьей тематики: речное дно, невод, мельница, хоровод, трава полынь, ржаное поле, женский наряд в виде белой рубахи с вышивкой.

В русском искусстве XIX века фантастические образы русалок встречаются повсеместно. Среди литературных произведений можно отметить стихотворение К. Н. Батюшкова «Любовь в челноке» (1810), балладу В. А. Жуковского «Рыбак» (1818), повесть Н. В. Гоголя «Майская ночь, или Утопленница» (1830) и другие. В живописи образы русалок представлены в творчестве И. Н. Крамского («Русалка», «Майская ночь» (1871)), К. Е. Маковского («Русалки» (1879)). В отечественном музыкальном искусстве XIX века русалочья тема прослеживается в операх К. Кавоса и С. И. Давыдова «Леста, Днепровская русалка» (1803), А. С. Даргомыжского «Русалка» (1855), Н. А. Римского-Корсакова «Майская ночь» (1879).

Сюжет «Русалки» привлек А. С. Даргомыжского ещё в начале 40-х годов, когда был сочинен дуэт для сопрано и контральто с аккомпанементом для фортепиано на слова «Свободной толпою с глубокого дна», впоследствии ставший одной из хоровых русалочьих сцен в опере. С 1845 года композитором начинается интенсивная работа над оперой, включающая не только составление либретто и создание непосредственно музыкальных номеров оперы, но и в первую очередь изучение русского народного быта и фольклора. В этой связи неслучайно М. С. Пекелис упоминает о возможной связи сочинения А. С. Даргомыжского с «демонологическими верованиями народа о погубленных утопших душах» [5, с. 227].

Отличие от драмы А. С. Пушкина, где главная героиня называется «дочерью», в либретто оперы она получает имя Наташа. Объединение в этом персонаже реального и фантастического начал составляет его специфику, что, в свою очередь, определяет особенности развития не только данного образа, но и драматургии оперы в целом. В ряде музыковедческих исследований о «Русалке» А. С. Даргомыжского, в частности одном из самых ранних [10], указывается, что в первом действии происходит наиболее интенсивное развитие сюжета, и в полной мере выявляются общие принципы построения драмы с ее основными этапами: экспозицией, завязкой сюжета (конфликтом) и развязкой. Как правило, последующие три действия оперы рассматриваются как уступающие первому по динамике с точки зрения драматургии, но при этом представляющие поле для эффектов «собственно музыкальных» [Там же, с. 100]. Полагаем, что оперу следует рассматривать не только с позиции драмы героев (обманутая и покинутая девушка, сумасшествие ее отца, женитьба Князя и Княгини), но и в контексте всей сюжетной линии, в которой особая роль отводится четвертому действию (к слову, самому слабому с точки зрения А. Н. Серова [Там же, с. 142]). Появление Русалки, русалочья сцена, утопление Князя – все это смыкается с первым действием оперы, создавая оппозицию двоемирия: реального – фантастического, живого – мертвого, людей – не людей.

Пытаясь откупиться от своей возлюбленной и ее отца, надевая на Наташу «девичий наряд» – повязку с камнями (который по сути уже «не к месту», поскольку она ждет ребенка), проявляя нерешительность («Что ж делать? Судьбе должны мы покоряться. Суди сама, ведь мы не вольны жен себе по сердцу брать»), Князь вызывает к жизни именно то проявление Анимы, которое для него станет роковым и в итоге приведет к гибели. Этот архетип, воплощенный в образе Русалки, рожден страхами и тревогами Князя, неизбывным чувством вины, которое будет искуплено лишь его смертью.

Образ центрального персонажа Наташи-Русалки развивается в музыкальном отношении динамично: от состояния пылкой влюбленности к ненависти. В первой картине героиня представлена как романтическая девушка, которая в музыкальном плане характеризуется лирико-романсовыми интонациями. Эмоциональный сдвиг происходит в момент встречи Наташи и Князя, где идет интенсивная смена различных состояний героини: от отчаяния («Ты женишься?»), спутанности мыслей («Ах нет, не то!»), ясности («Я скоро матерью должна назваться») к иронии («Видишь ли, князя не вольны»). Он характеризуется введением коротких декламационных фраз, нисходящего малосекундового движения, интонаций плача. В финале первого действия (ариозо Наташи «Днепра царица») впервые в ее партии начинают звучать мотивы заклинания. Отметим, что музыкальный материал этого номера заимствован из народной песни «Ох-ти, горе великое» [6], которая в смысловом отношении органично сплетается с образом страдающей Наташи. В финале второго действия печальное ариозо героини («По камушкам»), близкое по стилистике крестьянской протяжной песни, несет «глубинный холод, наряду с неутопленным страданием» [2, с. 69], так как смерть не избавляет Наташу от душевных мук. Героиня уже не в «земном» мире, но еще и не в «потустороннем».

В четвертом действии двойственность образа выходит на первый план: с одной стороны, здесь присутствует ласковость, характеризующая персонаж в первом действии («Ты нежнее к нему»), с другой, – мстительность («Давно желанный час настал») в сочетании с использованием элементов колдовского заклинания («Идет коза рогатая»).

Примечательно, что Наташа – центральный персонаж – вопреки укоренившейся оперной традиции не имеет выходной арии, получая основную музыкальную характеристику в ансамблях и ариозо. У главной героини есть лишь одна полноценная ария – в четвертом действии («Желанный час настал»), где она уже показана в ипостаси царицы Днепровских вод, поэтому неудивительно, что А. С. Даргомыжский обращается здесь к специфическому виду арии – арии мести. На это указывают избранная тональность *d-moll*, быстрый темп, колоратура, повторы музыкальных фраз, которые создают максимальное напряжение. Сошлемся на образное высказывание М. С. Пекелеса: «В арии четвертого действия гордая, мужественная и непреклонная владычица днепровских вод, прошедшая через “ревность злую и мучения отвергнутой и презренной любви”, торжествует победу. Не угасавшее в течение долгих лет страстное стремление отомстить наконец удовлетворено» [5, с. 368].

Заключительный музыкальный номер, раскрывающий всю силу обольщения Наташи-Русалки, ее ариозо – «Тебя, Князь милый, я призываю!». Ряд исследователей [6; 9] указывают на то, что его музыкальной основой стала детская песня «Идет коза рогатая» из сборника «100 русских народных песен». Композитор намеренно использовал данный материал в опере, поскольку «почти парадоксальная простота интонационного состава (три звука)» [6, с. 115] детской песни выполняет здесь функцию внушения.

Обращение в поэтическом тексте к словесным формулам, имеющим магическую силу, является чрезвычайно важным в характеристике Наташи-Русалки. Начиная с финала первого действия все основные музыкальные номера, характеризующие главную героиню, несут функцию заговоров-заклинаний, обладающих, как известно, своей стилистикой и особой структурой. Так, ариозо «Днепра царица» – обращение и поклонение водной стихии – представляет собой образец заклинательных паремий, в основе которых лежат «однотактные тексты, отличающиеся синтаксической простотой и представляющие собой проклятия, просьбы, благожелания, словесные обереги и т.д.» [14, с. 79]. Текст ариозо, раскрывающий просьбу героини (река должна принять героиню и научить ее отомстить обидчику), содержит основные композиционные элементы заговора: зачин – «движение к сакральному пространству» («Днепра царица, предаюсь могучей власти твоей»), ядро – основная идея заговора, направленная на так называемую «инструкцию» о желаемом поведении возлюбленного («Прими меня под свой покров и научи, как отомстить за вероломство, за измену»), молитвенное заключение – завершающее заклинание, ее «зааминивание», подтверждение произнесенного текста («Тебе предаюсь я навеки!») [Там же, с. 81].

Ариозо «По камушкам», которым Наташа-Русалка заманивает Князя в подводное царство, является собственным заговором, основанным на определенном сюжете – черте, характерной для подобного рода текстов, – и выстроенным «по принципу параллелизма» [13; 14]. В центре ариозо – рассказ о двух рыбках, которые общаются «про вести... про речные», про девушку-утопленницу («Как у нас вечер девица утопилась, утопая, милого друга проклинала...»). Зачин «По камушкам, по желту песочку пробегала быстрая речка» повествует о движении к сакральному пространству («быстрая речка»). Посредником выступают две рыбки, которые помогают Русалке донести информацию о трагической судьбе девушки на свадьбе ее возлюбленного. Ядром заговора выступает фраза рыбок о проклятии возлюбленного Русалкой, вызванного его изменой («Утопая, милого друга проклинала»).

Ария четвертого действия – клятва мести, с приметами «заговора-остуды» [14, с. 81], цель которого – отвадить разлучницу Княгиню от Князя. Текст состоит из ядра – «Желанный час настал», краткой закрепки – «Узнай, коварная разлучница моя, и ревность, и мученья презренной любви!» и «зааминивания» – «Навек он мой». Русалка охарактеризована в этой арии как мстительное и коварное существо, а «заговор-остуда», нацеленный на поворот разлучницы от возлюбленного, кардинально решает ситуацию.

Словесная магическая формула лежит и в основе заклинания Русалки в финальном ариозо оперы. Ядром композиции является словесная формула призыва – «Приди же, Князь, приди!», где магия многократно повторяющегося слова «приди» привносит решительный тон в характеристику образа Наташи-Русалки. Таким образом, в вышеперечисленных фрагментах оперы наблюдается определенная тенденция раскрытия эмоционального состояния героини через традиционный жанр заговора.

Включение А. С. Даргомыжским различных символов, связанных с русалочьими обрядами, усиливает проявление архетипа Анимы в опере. Образ Наташи уже в первом действии представлен в окружении таких символов. Она – дочь Мельника, а русалки зачастую обитают вблизи мельницы. Нарядную одежду, повязку с вышивкой, подаренные Князем, можно соотнести с одним из символов обряда похорон русалки на Руси. В других действиях оперы появляются и иные сопутствующие русалкам символы: роша, ночь, луна, речное дно, плескание и танцы русалок. Упоминание о жемчуге в финале первого действия Наташей («Змеею он меня, не жемчугом опутал!») также указывает на связь героини с водной стихией.

Фантастический русалочий мир противопоставлен в опере миру реальному – крестьянам, боярам и охотникам. В этом контексте введение А. С. Даргомыжским обилия хоровых сцен в первом действии оперы не случайно и также, на наш взгляд, символично. Хор в опере – это люди, которые являются соучастниками языческих обрядов. Но вместе с тем в хоровых сценах можно увидеть и множество русалочьих примет. В тексте хоре «Ах ты, сердце, мое сердце, ретивое, молодецкое» упоминаются такие символы, как полынь-трава и поле. Полынь-трава магически действовала на русалок в момент нападения человека, выполняя функцию защиты от вредоносных существ, а с полем связан обряд погребения русалки. В хоре «Заплетися, плетень» отражена символика праздничного действия, происходящего в момент снаряжения русалки для погребения. Текст хора «Пиво» (плясового характера) передает определенные действия участников обряда: «мы посядем», «мы поляжем», «мы подеремся», – которые обычно связывались со свадебным обрядом и с завершающей стадией похорон русалки.

Интересен в контексте русалочьей символики трансформированный образ Мельника, называющего себя Вороном. В мифологии этот персонаж традиционно выполняет функцию вещей птицы, а также медиатора (посредника) между жизнью и смертью, сухим и влажным, водой и сушей, женским и мужским началами [3; 12]. Напомним, что в опере Мельник-Ворон дважды встречается на пути Князя. Первый раз (во второй картине третьего действия) он сообщает Князю о трагических событиях, произошедших с дочерью (Русалкой), и о существовании внучки (Русалочки – дочери Князя). Вторая встреча (в финале четвертого действия) для Князя становится роковой: Ворон толкает его в воду. Так, с помощью посредника Мельника-Ворона Князь из живого, реального «сухого» мира переходит в мертвый «водный», нечеловеческий мир.

Женское колдовское существо Русалка является одним из самых распространенных воплощений архетипа Анимы в искусстве. Анализируя его проекцию на образ центральной героини оперы А. С. Даргомыжского, отметим, что он несет все ее сущностные качества: Наташа-Русалка опасна (несет гибель другим людям), магична (воздействует с помощью заклинаний), обольстительна и коварна в своем чувстве мести. Кроме этого, образ характеризуется присущей архетипу двойственностью. Неслучайно, лишь переродившись, в лике грозной царицы Днепра Наташа получает силу для свершения возмездия над Князем. Несущая его земному воплощению разрушение и гибель, Анима восстанавливает нарушенное равновесие через воссоединение возлюбленных по ту сторону жизни.

Список источников

1. **Зеленин Д. К.** Избранные труды. Очерки русской мифологии: Умершие неестественной смертью и русалки [Электронный ресурс] / вступ. ст. Н. И. Толстого; подготовка текста, коммент., указат. Е. Е. Левкиевской. М.: Индрик, 1995. 432 с. URL: <http://www.upyt.net/blog/zelenin-1995> (дата обращения: 15.03.2018).
2. **Кириллина Л. В.** Русалки и призраки в музыкальном театре XIX века // Музыкальная академия. 1995. № 1. С. 60-72.
3. **Мелетинский Е. М.** Ворон // Мифы народов мира: энциклопедия / гл. ред. С. А. Токарев. М.: Советская энциклопедия, 1991. Т. 1. С. 244-246.
4. **Михайлов А. Н.** Архетипическая концепция К. Г. Юнга: попытка культурологической реконструкции // Человек. 2008. № 6. С. 77-87.
5. **Пекелис М. С.** Александр Сергеевич Даргомыжский и его окружение: в 3-х т. М.: Музыка, 1973. Т. 2. 416 с.
6. **Пекелис М. С.** Даргомыжский и народная песня: к проблеме народности в русской классической музыке. М.: Государственное музыкальное изд-во, 1951. 211 с.
7. **Петрушевич Ю. Ю.** Архетипические мотивы в оперном творчестве Н. А. Римского-Корсакова: автореф. дисс. ... к искусствоведению. М., 2008. 27 с.
8. **Плотникова О. М.** Карнавализация архетипа персоны в опере «Фальстаф» Дж. Верди // Проблемы музыкальной науки. 2017. № 2. С. 35-41.
9. **Самоходкина Н. В.** Оперное творчество А. С. Даргомыжского. К проблеме художественного единства: автореф. дисс. ... к искусствоведению. Ростов-на-Дону, 2006. 27 с.
10. **Серов А. Н.** «Русалка»: опера А. С. Даргомыжского. М.: Государственное музыкальное изд-во, 1953. 160 с.
11. **Славянская мифология:** энциклопедический словарь / отв. ред. С. М. Толстая. М.: Международные отношения, 2002. 512 с.
12. **Топорков А. Л.** Ворон в русских заговорах: между мифологией, фольклором и книжностью [Электронный ресурс]. URL: <https://svart-ulfr.livejournal.com/430067.html> (дата обращения: 10.03.2018).
13. **Чернов И. А.** О структуре русских любовных заговоров // Труды по знаковым системам / отв. ред. Ю. М. Лотман. Тарту, 1965. Вып. 2. С. 159-172.
14. **Шуликова О. В.** Претворение мифопоэтического заклинательного универсума в вокальном цикле Кесаревой «Уральские наговоры» // Проблемы музыкальной науки. 2008. № 2 (3). С. 78-85.
15. **Юнг К. Г.** Аналитическая психология (Тавистокские лекции) [Электронный ресурс] / пер. с англ. В. В. Зеленского. URL: https://royallib.com/read/yung_karl/analiticheskaya_psihologiya_tavistokskie_leksii.html#0 (дата обращения: 10.03.2018).

16. Юнг К. Г. Архетип и символ [Электронный ресурс] / пер. с нем. А. М. Руткевича. URL: <http://www.rulit.me/books/arhetip-i-simvol-read-90661-36.html> (дата обращения: 14.03.2018).
17. Юнг К. Г. Душа и миф: шесть архетипов / пер. с англ. А. А. Юдина. К. – М.: Порт-Рояль; Совершенство, 1997. 384 с.
18. Юнг К. Г. Исследование феноменологии самости [Электронный ресурс] / пер. с англ., лат. М. А. Собоуцкого. URL: http://www.koob.pro/jung/issledovanie_fenomenologii_samosti (дата обращения: 14.03.2018).

EMBODIMENT OF THE ANIMA ARCHETYPE IN A. S. DARGOMYZHISKY'S OPERA "MERMAID"

Perich Olesya Valer'evna, Ph. D. in Art Criticism
Far Eastern State Academy of Art, Vladivostok
colleg-art@mail.ru

The purpose of the article is to study the embodiment of the Anima archetype in A. S. Dargomyzhsky's opera "Mermaid". In the theory of C. G. Jung this archetype is associated with the erotic-emotional manifestation of the unconscious beginning of the male personality; it appears in the image of the opposite sex and symbolizes the initial ordering beginning. The use of analytical observations in this perspective helps to look differently both on the dramaturgy of the opera and on the interpretation of its central female character, which can be regarded as a particular manifestation of the Anima archetype in musical art.

Key words and phrases: archetype; Anima; mermaid; conspiracy; spell; dual world; symbol.

УДК 72.03/04(470-13)

Дата поступления рукописи: 11.04.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-4.32>

Статья посвящена художественно-историческому анализу архитектурного решения Ливадийского дворца (Н. П. Краснов, 1911 г.) и санаторного комплекса «Родина» (Б. В. Ефимович, 1955 г.), расположенных на Южном берегу Крыма. Актуальность темы обусловлена научно значимым в историческом контексте выявлением стилевых заимствований, послуживших художественным эталоном для отечественных архитекторов начала и середины XX века в строительстве на Крымском южном берегу. В работе предпринята попытка поиска общих характерных архитектурных форм, архитектурно-композиционных приемов, элементов внешнего декора, художественно-образных и стилевых доминант данных архитектурных объектов. Осмысление представленного аспекта проблемы позволяет утверждать, что творчество архитектора Н. П. Краснова начала XX века базировалось на принципах, используемых и при возведении советских рекреационных комплексов Крыма, в частности санатория «Родина», середины XX века. Новизна концептуальных архитектурных решений получила выражение в новых формообразующих приемах, художественно-эkleктических подходах, использовании технических и конструктивных новшеств.

Ключевые слова и фразы: архитектурно-художественное решение; Южный берег Крыма; стиль; Ливадийский дворец; санаторий.

Шинтяпина Евгения Сергеевна

Санкт-Петербургский университет промышленных технологий и дизайна
libelle16@rambler.ru

ХУДОЖЕСТВЕННО-ОБРАЗНАЯ ОБЩНОСТЬ АРХИТЕКТУРНОГО РЕШЕНИЯ ЛИВАДИЙСКОГО ДВОРЦА И САНАТОРИЯ «РОДИНА» НА ЮЖНОМ БЕРЕГУ КРЫМА

Начало XX столетия отличалось большим разнообразием стилей в архитектуре. Среди них ярко выделялись неоклассицизм, историзм, модерн. Эти тенденции были характерны в том числе и для архитектурного облика городов Крыма. В этот период в архитектуре Крымского южного берега получили свое развитие художественно-пространственные характеристики разнообразных стилей, широко применяемых в начале XX века повсеместно [4, с. 58]. Но стилиевой облик Ливадийского дворца с самого начала был предопределен. Архитектор Н. П. Краснов (академик архитектуры, главный архитектор г. Ялты с 1887 года) выполняет заказ царской семьи. В октябре 1909 года Николай II, будучи с визитом в Турине, в загородной резиденции Ракошиджи, был восхищен дворцом в прекрасном стиле раннего Итальянского ренессанса. «По возвращении в Ливадию император высказал Н. П. Краснову пожелание иметь в своем Южнобережном имении дворец, выстроенный именно в таком стиле» [10, с. 124]. Здание нового дворца решено было возводить на месте полностью снесенного в 1909 году старого здания Большого императорского дворца (в 1862-1863 гг. архитектор И. Монигетти перестраивал его из дома графа Потоцкого). Краснову удалось представить нарисованный акварелью проект так, что у коронованных заказчиков не осталось сомнений в величии замысла [3, с. 14-16]. Опираясь на устоявшиеся законы и традиции архитектуры, автор воплотил в каждой детали дворца совершенство классических форм, наполнив их внутренним комфортом и художественным великолепием. При строительстве Ливадийского дворца зодчий Н. П. Краснов опирается в своем творчестве на традиции итальянского Ренессанса: террасы, лоджии, арочные галереи, явившиеся позже основным художественным эталоном и для академика архитектуры середины XX столетия Б. В. Ефимовича.

С. К. Килессо в книге «Архитектура Крыма» [11, с. 82], выделяя характерные особенности архитектурных форм Ливадийского дворца, делает попытку определить значение архитектурного шедевра в контексте развития Южнобережной архитектуры начала XX века. Выявляя основы стилиобразования дворцового комплекса,