

На правах рукописи



Верба Наталья Ивановна

**АРХЕТИПИЧЕСКИЙ ОБРАЗ МОРСКОЙ ДЕВЫ
В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ**

Специальность 17.00.02 – музыкальное искусство (искусствоведение)

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени

доктора искусствоведения

Санкт-Петербург

2021

Работа выполнена на кафедре музыкального воспитания и образования
федерального государственного бюджетного образовательного учреждения
высшего образования «Российский государственный педагогический
университет им. А. И. Герцена»

- Официальные
оппоненты:** **Валькова Вера Борисовна** – доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры истории музыки федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российская академия музыки имени Гнесиных»
Левая Тамара Николаевна – доктор искусствоведения, профессор, профессор, заведующая кафедрой истории музыки федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки»
Цукер Анатолий Моисеевич – доктор искусствоведения, профессор, профессор, научный и творческий руководитель кафедры истории музыки федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова»
- Ведущая
организация:** Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Кемеровский государственный институт культуры»

Защита состоится 20 декабря 2021 года в 13.30 на заседании Совета по защите диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук Д 210.018.01 при федеральном государственном бюджетном образовательном учреждении высшего образования «Санкт-Петербургская консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова» по адресу: 190068, Санкт-Петербург, ул. Глинки, д. 2.
С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова и на сайте: <https://www.conservatory.ru/science/tses/obyavlenie-o-predstavlenii-teksta-dissertacii-verby-natali-ivanovny-arkhetipicheskiy>
Автореферат разослан « _____ » _____ г.

Ученый секретарь Совета
по защите диссертаций
на соискание ученой степени кандидата наук,
на соискание ученой степени доктора наук
Д 210.018.01 при Санкт-Петербургской
государственной
консерватории Н. А. Римского-Корсакова,
кандидат искусствоведения



Редькова
Евгения Сергеевна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования. Проблема архетипа в современном гуманитарном знании – актуальное и энергоемкое направление, заключающее богатые возможности изучения механизмов человеческого поведения, выявления оснований мифологических систем и переключек между ними, раскрытия специфики менталитета того или иного народа, объяснения существования так называемых «бродячих сюжетов» и т. д. Поскольку современное понимание архетипа подразумевает универсальные, врожденные психические структуры человека вне зависимости от его национальной, культурной принадлежности, то есть *принцип мышления*, способный порождать сходные образы, мотивы, жанры и т. д., то и сопряженная с ним исследовательская сфера охватывает широкий спектр отраслей научного знания (философия, социология, политология, психология, филология и лингвистика, искусствоведение и др.) и подразумевает выраженную междисциплинарность такого рода работ.

Проблематика архетипа в музыкознании включает в себе огромный и актуальный потенциал – данный аспект позволяет осветить генетические и исторические аспекты разных образов, жанров, мотивов, отдельных средств выразительности и, тем самым, обогатить контекст изучения содержательных, языковых, стилевых явлений в музыкальном искусстве. Именно поэтому проблема архетипа в разнообразных ракурсах присутствует в музыковедении, музыкальной педагогике, музыкальной терапии.

Одно из возможных исследовательских направлений обозначенной проблемы в музыке – *архетипические образы* и выявление особенностей их претворения в различных произведениях. Это, в свою очередь, неизбежно влечет за собой включение таких сочинений в широкую культурную панораму, следовательно, расширяет возможности их интерпретации, помогает понять основания того или иного образа и механизм отбора авторами соответствующих ему средств выразительности.

*Образ морской деви*¹ – древний, имеющий архетипические основания. Неразрывно связанный со стихией воды, он имеет своеобразные воплощения в различных мифологических системах благодаря универсальному для человеческого мышления принципу персонификации природных сил. Особенно востребован образ морской деви в конце XVIII – начале XX вв.: он становится источником для множества литературных, особенно поэтических, живописных произведений, большого числа опер, вокальных, камерно-инструментальных и симфонических сочинений, что свидетельствует о возможности рассматривать данный пласт как *знаковое явление* музыкальной культуры, свидетельствующее о *специальном* интересе творцов XIX века и представляющее собой актуальную сферу исследования.

Образ и постепенно формирующийся вокруг него сюжет аккумулируют свойственные для романтического века мировоззренческие константы, сопряженные с диалектикой двоемирия, взаимодействия идеального и реального, исторически достоверного и вымышленного, сказочно-фантастического и прозаически бытового, христиански ориентированного и языческого, фольклорного и художественного. Иными

¹ Под закрепившимся в различных мифологических системах словосочетанием «морская дева» подразумеваются героини, связанные с самыми разнообразными водоемами. Важным здесь представляется не дифференциация этих персонажей по принадлежности какому-либо определенному источнику (реке, озеру, морю и т.д.), но очевидная общность сюжетов, сопряженных с ними.

словами, морская дева и ее полные драматизма взаимоотношения с миром людей (в разновидностях легенд об Ундине, Лорелее, Мелузине, Русалке, Свитезянке и т. д.) выступают весьма красноречивыми манифестациями важнейших черт европейской романтической эстетики и многозначительными репрезентантами русской культуры, раскрывающими сложные сочленения в ней реалистических и романтических тенденций. Имманентность волшебных сюжетов о морской деве именно романтической эстетике видится еще и в том, что в XX веке они обладают гораздо меньшей востребованностью. Век двух мировых войн, изобретения оружия массового поражения, калейдоскопично сменяющихся друг друга социально-политических катаклизмов выдвигает на авансцену иные легенды и других героев.

Национальные варианты образа морской девы разнятся в деталях, обусловленных свойственной менталитету каждой нации спецификой и, в то же время, сохраняют смысловое ядро образа, проистекающее из инварианта. Архетипические основания образа определяют информативную насыщенность сравнений его впечатлений в различных национальных, в том числе музыкальных традициях. Подобный ракурс обладает актуальным потенциалом выявления типического и индивидуального, общего и частного, поскольку позволяет сформировать представление о процессе формирования семантического комплекса, найти многообразные контекстуальные и интертекстуальные связи, обогатить палитру трактовок музыкальных сочинений, прояснить их стилевые, образные и общесмысловые аспекты, расширить представление о значении, особенностях функционирования архетипического образа в музыкальной культуре в целом.

Подходы к исследованию музыкальных произведений в аспекте претворения в них архетипических образов, а также изучению особенностей существования самих архетипических образов в музыкальной культуре расширяют методологию музыкальной науки, укрепляют и обогащают междисциплинарные связи музыковедения и других сфер гуманитарного знания, что актуально для современной научной мысли.

Степень разработанности темы исследования. Изучение архетипических оснований образа морской девы и специфики его преломления в музыкальном искусстве – область, которую без преувеличений можно назвать «terra incognita». Обращение к этой теме невозможно без использования многовекового опыта ученых из разных сфер научного знания в осмыслении ими проблематики архетипа в целом. Раскрытие темы немислимо и без учета трудов фольклористов – результаты экспедиций также составляют собой информативный «срез» для понимания изученности темы. Поэтому в данной рубрике будут кратко охарактеризованы, во-первых, степень разработки проблемы архетипа в гуманитарном знании, во-вторых, немногочисленные, посвященные собственно морской дева работы, составляющие подступы к раскрытию темы и, в-третьих, источники, аккумулирующие сложившиеся представления о морской дева в мифологических системах и фольклоре разных народов.

Проблема архетипа в том или ином ее аспекте на протяжении всей истории исследовательской мысли находилась в фокусе внимания философов, религиозных деятелей, литературоведов, фольклористов, психологов, культурологов, исследователей мифологии. Базис для осмысления фундаментальной важности понятия архетип был заложен еще в античности. В разные эпохи мыслители приближаются к понятию архетип, пусть даже без четкого наименования его этим термином. Подступы к рассмотрению данного феномена концентрируют в себе наиболее важные мировоззренческие константы каждого периода: идеализм у христианских философов, гуманистическую подоплеку у мыслителей Ренессанса, трансцендентальные – у представителей

классической философии; иррациональные, мистические – у философов эпохи романтизма. Помимо попыток осознания общей *природы* понятия, которое в будущем назовут архетип, мыслители придают ему «локальные» звучания, насыщая его социологической, этнографической, фольклорной, мифологической проблематикой.

Как известно, сам термин архетип и разработка понятия в психологии принадлежит К. Г. Юнгу и его единомышленникам (Э. Нойманн, Ш. Бодуэн и др.). Вместе с тем особую роль в исследовании феномена архетипического сыграли исследователи фольклора, историки мифа и литературы. Они выявляли *сходные сюжеты и образы* и взаимодействия между мифологическими системами и языковыми особенностями разных народов, а также пытались осознать *природу* таких взаимодействий (Дж. Фрейзер, Дж. Кэмпбелл, М. Бодкин, Н. Фрай, Н. Хомский, К.-Л. Стросс, А. Ф. Лосев, В. Я. Пропп, Е. М. Мелетинский, М. М. Бахтин, Ю. М. Лотман, С. С. Аверинцев, В. А. Марков, С. Ю. Неклюдов, Ю. В. Доманский, А. Ю. Большакова, и мн. др.).

Проблематика архетипического все активнее выдвигается как стержневая в исследованиях из различных областей гуманитарного знания – философии, психологии, культурологии, филологии (В. Д. Лаза, Е. М. Щепановская, М. А. Шаропова, Е. Н. Шашнева, В. М. Русаков, Н. С. Вдовушкина, О. В. Авасапянц, Т. Н. Козина, Н. С. Пивнева, С. Т. Махлина, О. Б. Элькан, В. А. Путра, С. Андерсон, Н. Джонсон, С. Роулэнд и мн. др.), вносящие существенный вклад в осознание феномена «архетип» и обогащающие методологический инструментарий гуманитарной науки.

В музыковедении данное направление еще сравнительно мало освещено. Поиски архетипических структур в музыкальном тексте, их значений и генетических связей сопряжены с теорией интонации (Б. В. Асафьев, Л. А. Мазель, В. В. Медушевский, Е. В. Назайкинский, Б. Саболичи, Д. Кук, и др.), музыкальной семантикой (М. Г. Арановский, Л. Н. Шаймухаметова, Я. Йиранек и др.), музыкальной герменевтикой (Г. Кречмар, А. Шеринг, К. Дальхауз, Х. Эггебрехт, Т. Чередниченко, М. Бонфельд, С. Филиппов и др.), теорией музыкального содержания (В. Холопова, Г. Зулумян, Л. Казанцева, М. Карпычев, Н. Очеретовская, Е. Чigareва и др.). Без серьезных работ в названных областях невозможны были бы ни постановка проблемы существования архетипического в музыкальном искусстве, ни подступы к ее осмыслению.

Особой актуальностью и перспективностью обладают исследования, обращенные к коммуникативной природе архетипических комплексов (интонаций, мотивов и т. д.) музыкального текста (труды Д. К. Кирнарской, Т. П. Самсоновой, Л. П. Казанцевой, В. Ф. Третьяченко и др.); работы, акцентирующие психологические и мифологические аспекты проблематики архетипического в музыкальном искусстве (статьи, монографии В. Б. Вальковой, А. В. Денисова и др.). Свои аспекты проблема архетипа обретает в музыкальной педагогике и музыкальной терапии (работы А. В. Тороповой, В. И. Петрушина и др.).

Обращение к конкретным образам, имеющим архетипическую подоплеку, а также преломление в музыкальном искусстве мифологических мотивов, сюжетов присутствует в работах Л. В. Кириллиной, А. В. Денисова, Н. С. Горбачевой, Н. А. Антиповой, Ю. Ю. Петрушевич и др. Этот путь исследования, накапливая методологический инструментарий, аккумулируя множество вопросов частного характера, сможет создать базу для обобщений и сделать в будущем успешной попытку определения – что есть музыкальный архетип.

Исследование функционирования в музыкальном искусстве архетипического образа морской девы до сих пор не рассматривалось в качестве специальной задачи.

Исключение, пожалуй, составляет статья Л. В. Кириллиной «Русалки и призраки в музыкальном театре XIX века», однако вопрос об архетипических основаниях русалочьих образов в ней не ставится. Вместе с тем в смежных с музыкой сферах выполнен ряд разножанровых работ, в которых раскрываются те или иные аспекты претворения образа морской девы в литературе, в частности и культуре, в целом. Назовем статьи «“Русалка” Пушкина и “Das Donauweibchen” Генслера» И. Н. Жданова, «“Ундины” в переводе В. А. Жуковского и русская культура» Е. В. Ланда, «Романтическая сказка Фуке» Д. Л. Чавчанидзе, «“Арзамасские” истоки пушкинской «Русалки»» Н. А. Борисовой; кандидатскую диссертацию «Мотив “водной девы” в творчестве немецких и русских писателей эпохи романтизма» У. В. Матасовой и др. Эти работы хоть и находятся вне музыкальной специфики и не ставят целью дать панорамный обзор функционирования в культуре образа морской девы во всех ее национально обусловленных разновидностях (ундины, русалки, Лорелея, Мелузина и др.), все же демонстрируют исследовательский интерес к данной тематике и важность ее дальнейшей разработки. При всей ценности названных трудов для настоящей диссертации стоит отметить, что они не исследуют образ в контексте проблемы архетипического.

Существует круг публикаций для исследования *источников национальных представлений* о морской деве. Это труды выдающихся филологов-исследователей фольклора (В. А. Левшина, В. И. Даля, П. Г. Чубинского, А. Н. Веселовского А. Н. Афанасьева, Э. Лабулэ и др.), в которых собраны существующие издавна легенды, поверья, сказки того или иного народа, в том числе те, чьими героинями становились Русалка, Лорелея, Ундина, Мелузина, Свитезянка, наяды, nereиды, нимфы и т. д.

Огромный пласт различных музыкальных произведений (опер, балетов, романсов, арий, кантат, симфонических и камерно-инструментальных сочинений), созданных с конца XVIII и до начала XXI века и имеющих в качестве центрального образа морской девы, красноречиво свидетельствует об огромной его популярности, а, значит, способности аккумулировать в себе наиболее важные мировоззренческие константы разных стилистических эпох, национальных культур и т. д. Анализ этого образа в аспекте проблематики архетипического даст богатую информационную базу для частных выводов о специфике претворения архетипических образов в отдельном опусе и более общих – об особенностях функционирования того или иного архетипического образа в музыкальном искусстве в целом.

Объект – архетипический образ как феномен музыкального искусства.

Предмет – семантика и музыкально-драматургические особенности воплощения архетипического образа морской девы в оперных, балетных, вокальных, инструментальных и вокально-симфонических произведениях различных композиторов конца XVIII–начала XXI веков.

Цель работы состоит в исследовании специфики функционирования архетипического образа морской девы и связанных с ней сюжетов в музыкальной культуре.

В соответствии с целью сформулированы следующие **задачи**:

- изучить архетипические основания образа морской девы, опираясь на имеющийся в гуманитарном знании опыт осмысления феномена архетип и традиции запечатления этого образа в мифологии, литературе, поэзии, музыке;
- рассмотреть претворение характерных черт архетипического образа морской девы в национальных вариантах – образах Лорелеи, Ундины, Мелузины, Русалки и др.;
- охарактеризовать механизмы формирования вокруг образа морской девы сюжетов и осветить их обусловленность мировоззренческими константами XIX века;

- проанализировать разножанровые и принадлежащие различным периодам (в том числе малоизученные) музыкальные произведения, а также связанные с ними литературные и поэтические сочинения в аспекте претворения в них архетипического образа морской деви;

- обосновать влияние архетипических оснований образа на выбор композиторами соответствующих музыкальных средств выразительности для его воплощения;

- выявить круг характерных выразительных средств, емко воплощающих в музыке образ морской деви и проследить процесс их *типизации* в контексте композиторских приемов;

- раскрыть многообразие и закономерности интертекстуальных связей между музыкальными произведениями на русалочью тематику;

- обосновать и апробировать метод анализа архетипических образов в музыкальном искусстве.

Методология и методы исследования. В диссертации используется категориальный аппарат, сформировавшийся в современном гуманитарном знании. Междисциплинарность изучаемого понятия архетип и его производных (архетипический образ) обуславливает необходимость применения терминологического инструментария и методологической базы, сложившихся не только в музыковедении, но и философии, психологии, литературоведении, культурологии. Теоретическим фундаментом диссертации выступают положения и принципы, откристиализовавшиеся в теории архетипов, теории интонации, теории музыкального содержания, сферах музыкальной семантики, музыкальной герменевтики.

Исследование функционирования архетипического образа морской деви и особенностей его претворения в музыкальном искусстве диктует необходимость системного, комплексного подхода, подразумевающего совокупность *методов* исторического, сравнительного, целостного музыкально-теоретического, интертекстуального анализа. В диссертации также широко используются методы герменевтического, семантического анализа, аналитические методы теории музыкального содержания: все они направлены на прояснение «выразительно-смысловой сущности музыки» (В. Н. Холопова), то есть того содержательного уровня исследуемых в диссертации музыкальных произведений, на котором возможно идентифицировать воздействие феномена архетипического.

В качестве *источников*, послуживших теоретико-методологическим фундаментом для формулировки основных положений диссертации, выступают труды из различных областей гуманитарного знания, обращенные к:

- проблеме архетипа в философии, психологии, литературоведении, лингвистике, культурологии (С. С. Аверинцев, С. Андерсон, М. Бодкин, Ш. Бодуэн, А. Ю. Большакова, Н. Джонсон, Ю. В. Доманский, Дж. Кэмпбелл, К. Леви-Стросс, В. А. Марков, Э. Нойманн, С. Роулэнд, А. Л. Топорков, Н. Фрай, К. Г. Юнг и др.);

- соотношению мифа, фольклора и архетипических образов, мотивов, сюжетов в культурологии и искусствознании (А. Н. Афанасьев, М. М. Бахтин, А. Ю. Большакова, А. Н. Веселовский, А. Ф. Лосев, Ю. М. Лотман, Е. М. Мелетинский, А. А. Потебня, и др.);

- истокам выделения проблемы архетипического в музыке как части музыкознания (Б. В. Асафьев, М. Г. Арановский, Л. П. Казанцева, Л. В. Кириллина, В. В. Медушевский, В. Н. Холопова, Л. Н. Шаймухаметова и др.);

- различным уровням и способам претворения архетипического в музыкальном искусстве (В. Б. Валькова, Н. С. Горбачева, Л. П. Казанцева, Д. К. Кирнарская,

А. Ф. Лосев, Ю. Ю. Петрушевич, В. И. Петрушин, Т. П. Самсонова, А. В. Торопова и др.);

- народным представлениям о морской деве в фольклористике (А. Н. Афанасьев, А. фон Арним и К. Брентано, А. Н. Веселовский, Г. А. Глинка, Й. Гёррес, бр. Гримм, В. И. Даль, Д. К. Зеленин, А. С. Кайсаров, Э. Лабулэ, В. А. Лёвшин, М. Н. Макаров, И. М. Снегирев, П. П. Чубинский, М. Д. Чулков, А. Шрейбер, О. Шталь и др.);

- специфике мироощущения и эстетики музыкального романтизма, эпохи модерна, различных стилевых тенденций в музыке XX века и прояснению особенностей интерпретации архетипических образов в тот или иной период (Ю. И. Агишева, Н. А. Антипова, М. Г. Арановский, А. М. Гуревич, Н. И. Дегтярева, Б. Ф. Егорова, Е. Д. Кривицкая, Т. Н. Левая, Л. А. Михайленко, И. А. Скворцова, Й. Херманд и др.);

- истории создания музыкальных произведений о морской деве.

Авторская концепция соискателя, отраженная в *методе анализа архетипических образов в музыкальном искусстве* (на примере образа морской девы) основывается на позициях, выкристаллизовавшихся в музыковедении и смежных областях искусствознания. Стержневая мысль предлагаемого в диссертации метода анализа заключается в том, что архетипические образы нуждаются в особом осмыслении: это, во-первых, позволяет выявить и осознать значение магистральных, «вечных» образов в культуре, в том числе и музыкальной, во-вторых, дает возможность рассмотреть воплощения таких образов в музыкальных опусах в качестве информативных репрезентантов мировоззрения и стилистики того или иного исторического периода или же отдельных творцов и, в-третьих, раскрывает потенциал и специфику именно музыкального искусства в процессе претворения архетипического образа.

Разработанный метод анализа архетипических образов, апробированный в диссертации на целом пласте музыкальных произведений о морской деве, основывается на выделении нескольких уровней претворения рассматриваемого феномена архетипического: образа в мифологической/фольклорной традиции, художественной практике, специфике музыкального искусства. Этот путь – от общего к частному с последующим соотношением частного с общим – отражает общие для многих областей науки методологические принципы. Предложенный в работе метод связан с универсальными для разных сфер гуманитарного знания методологическими установками и применим для анализа *различных* архетипических образов, функционирующих в музыкальной культуре, что, в свою очередь, может оказать эффективное воздействие на расширение инструментария современной науки в целом.

Материалом исследования служат разножанровые музыкальные произведения, центральным образом которых являются:

- Ундина (одноименные оперы Э. Т. А. Гофмана, А. Лорцинга, А. Ф. Львова, П. И. Чайковского, М. Вохиной, С. С. Прокофьева, балеты Ч. Пуни, Х. В. Хенце, инструментальные произведения К. Рейнеке, С. Шаминад, К. Дебюсси, М. Равеля);

- Русалка и Русалочка (оперная тетралогия «Днепровская Русалка» Ф. Кауэра, К.А. Кавоса и С.И. Давыдова, оперы «Русалка» А. С. Даргомыжского, «Майская ночь» Н. А. Римского-Корсакова, «Утопленница» Н. В. Лысенко, «Русалка» А. Дворжака, «Русалочка» Ю. Вейсберг (неок.), Фантазия для оркестра «Русалочка» А. Цемлинского, балет «Русалочка» Дж. Ноймайера и Л. Авербах, романсы, арии, кантаты Ф. С. Акименко, А. С. Аренского, М. А. Балакирева, В. М. Богданова-Березовского, Н. Х. Боголюбовой, В. Е. Бюцова, П. Виардо-Гарсиа, Р. М. Глиэра, К. В. Вурма, А. С. Даргомыжского, Э. Я. Длусского [Длуского], М. М. Ипполитова-

Иванова, Г. Л. Катуара, И. Н. Лодыженского, Г. Я. Ломакина, А. В. Никольского, Н. П. Огарева, М. А. Остроглазова, А. Л. Панаева, Х. Г. Пауфлера, А. Г. Рубинштейна, Ф. М. Толстого, П. Г. Чеснокова, М. О. Штейнберга и др.);

- Мелузина (одноименная концертная увертюра Ф. Мендельсона);

- Лорелея (одноименные оперы Ф. Мендельсона (неок.), У. В. Уоллеса, М. Бруха, Ф. Пациуса, А. Каталани, вокальные произведения о Лорелее Р. Шумана, К. Шуман, Ф. Листа, третья часть Симфонии № 14 Д. Д. Шостаковича);

- Свитезянка (одноименные романс и кантата Н. А. Римского-Корсакова);

- Волхова (опера «Садко» Н. А. Римского-Корсакова);

- Раутенделейн (вокально-симфонический цикл «Три песни Раутенделейн» Ю. Вейсберг),

- сирены, наяды, nereиды и нимфы (ноктюрн для хора и оркестра К. Дебюсси, романсы Н. А. Римского-Корсакова, А. К. Глазунова, Н. Я. Мясковского и др.).

Апробация предложенного диссертантом метода анализа потребовала обращения к запечатлениям образа морской деви в мифологии, фольклоре, литературе. Материалом для исследования наравне с музыкальными опусами служат:

- легенды, поверья, сказки, в центре которых – различные национальные варианты образа морской деви,

- стихотворения К. Брентано, Г. Гейне, Й. Эйхендорфа, Г. Аполлинера, А. Мицкевича, В. А. Жуковского А. С. Пушкина, А. Н. Майкова, Е. А. Баратынского, Д. П. Ознобишина, М. И. Михайлова, Л. Мея, М. Ю. Лермонтова, К. Д. Бальмонта и др.,

- рассказы, драмы, повести Ф. де Ла Мотт Фуке, О. Сомова, Н. В. Гоголя, Г. Гауптмана, Г. Х. Андерсена и др., основывающиеся на русалочьих сюжетах.

В осознании знаковых характеристик морской деви и степени популярности этого образа в культуре большое значение имело обращение к его живописным воплощениям. Важными для исследования стали посвященные русалкам, Лорелее, Ундиине и другим морским девам полотна таких художников, как П. П. Рубенс, Д. У. Уотерхаус А. Бёклин, А. В. Бугро, Г. Пил, Ж. Н. Патон, М. фон Швинд, Э. Бутибонн, Э. Д. Пойнтер, Ф. Лэйтон, К. Эквалл, В. Крэй, К. Бертлинг, Ф. Келлер, Й. К. Н. Шейрен, А. Ретель, Ф. фон Фольц, Й. Кёлер, Х. Маккарт, М. фон Швинд, И. Н. Крамской, К. Е. Маковский, И. Е. Репин.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Образ морской деви имеет архетипические основания. Выступая в качестве персонификации водной стихии, этот образ наследует многие черты мифологемы воды.

2. Образ морской деви – актуальный и знаковый для эпохи романтизма. Вокруг этого образа на заре романтического века кристаллизуется драматичный сюжет, созвучный мировоззренческим, эстетическим и стилевым константам европейского и русского романтизма, что, в свою очередь, определяет причины его популярности.

3. Появление множества произведений на русалочью тему на протяжении XIX–XX вв. объясняется обращением творцов к национальному наследию своих стран.

4. Образы различных морских дев при воплощении в художественных произведениях характеризуются дифференцированной акцентуацией, наряду с общими, особенных черт. В этом сказывается имманентные архетипическому образу свойства подвижности и обусловленности культурным контекстом.

5. В музыкальном искусстве наибольший круг произведений, основанных на архетипическом образе морской деви, связан с синтетическими жанрами, объединяющими в том или ином виде слово и музыку.

6. Востребованность образа морской девы в художественной практике обуславливает процесс накопления соответствующих выразительных средств.

7. Спектр средств выразительности в процессе обращения творцов к рассматриваемому архетипическому образу постепенно закрепляется в музыкальной практике как *универсальный, типический*: он с очевидностью обнаруживается при анализе всех произведений на русалочью тематику.

8. Интуитивное обращение композиторов к одному и тому же спектру средств выразительности порождает многочисленные интертекстуальные параллели между различными произведениями на русалочью тематику: эти связи, взятые в совокупности, моделируют обобщенный музыкальный портрет морской девы, характерный для музыкального искусства XIX–начала XXI вв.

9. Смена социально-исторических условий в XX веке обуславливают снижение интереса творцов к волшебным образам, в том числе образу морской девы, востребованность которого в качестве основы художественных произведений очевидно уменьшается.

10. Современная музыкальная наука нуждается в уточнении понятийного аппарата, связанного с проблематикой архетипического. Нарботки и достижения в смежных областях гуманитарного знания, а также музыковедческий опыт осмысления феномена архетипического в интонационном, образном и других аспектах могут выступать отправным импульсом в создании теоретико-методологической базы для соответствующих исследований.

Научная новизна исследования заключается в том, что:

- диссертация является первым в музыковедении системным исследованием многочисленных претворений в музыке архетипического образа морской девы, представляющих в совокупности информативное и знаковое явление европейской и русской музыкальных культур конца XVIII – начала XXI вв.;

- впервые раскрыты архетипические основания образа морской девы, выявляющие ее тесную сопряженность с мифологемой воды и взаимообусловленность их самых знаковых характеристик, что объясняет применение соответствующих выразительных средств в музыке в процессе воплощения этих образов;

- рассмотрена способность архетипического образа (на примере образа морской девы) аккумулировать эстетико-стилевые и мировоззренческие доминанты того или иного исторического периода в культуре, в том числе музыкальной;

- обоснованы причины особенной популярности архетипического образа морской девы в ее различных национальных вариантах в музыкальном искусстве, литературе, живописи, эпохи романтизма и рубежа XIX–XX вв.;

- исследован при помощи предложенного метода анализа архетипических образов большой корпус музыкальных произведений на предмет особенностей воплощения в них образа морской девы;

- введены в научный обиход ранее неизученные или малоисследованные разножанровые музыкальные произведения, основывающиеся на фольклорных, мифологических, литературных текстах о различных национальных разновидностях морских дев;

- предложен новый ракурс исследования в контексте преломления проблематики архетипического получивших широкую известность и детально освещенных в музыковедении произведений;

- проанализирован процесс кристаллизации и типизации характерных выразительных средств, при помощи которых в музыкальных произведениях разных композиторов претворяется архетипический образ морской девы;

- осмыслены многочисленные интертекстуальные связи между музыкальными произведениями на русалочью тематику, порождаемые обращением композиторов к типичным, имманентным образу и потому постоянно используемым выразительным средствам.

Теоретическая значимость определяется потребностью современного музыковедения в создании методологической базы для всестороннего изучения феномена архетипического. Использование выкристаллизовавшихся в музыкальной науке исследовательских методов в совокупности с методами из смежных областей доказало эффективность такого комплексного, междисциплинарного подхода в приложении к рассматриваемой в работе проблеме претворения архетипического образа в музыкальном искусстве и позволило, во-первых, уточнить само понятие «архетипический образ» и адаптировать его именно к музыкальному искусству и, во-вторых, разработать и апробировать на примере большого числа музыкальных произведений о морской деве метод анализа архетипических образов, который обладает универсальностью и может быть использован в изучении любых других архетипических образов, составляющих смысловую основу музыкальных произведений. В предложенном курсе исследования музыкальных произведений есть потенциал теоретического осмысления масштабной проблемы, связанной со спецификой преломления феномена архетипического в музыкальном искусстве в целом, накоплению и обогащению методологического инструментария современного музыкознания.

Практическая значимость. Материалы диссертации могут быть полезны не только музыковедам, но всем исследователям, разрабатывающим различные аспекты проблемы архетипического в культуре и стремящимся к полной, разносторонней оценке связанных с архетипической подоплекой художественных явлений, то есть философам, культурологам, филологам, психологам, искусствоведам и т. д. Данная работа может стать базой для исполнительской интерпретации какого-либо музыкального опуса, посвященного морской деве, а потому открыта для всех музыкантов-исполнителей. Материалы диссертации актуальны для пополнения содержания вузовских учебных дисциплин, например, таких, как «История зарубежного музыкального искусства», «История русской музыки», «Психология музыкального творчества», «Анализ музыкальных произведений», «История мировой художественной культуры», «История и теория фортепианного (исполнительского) искусства». Работа может оказаться существенным подспорьем для педагогов-музыкантов, в том числе при составлении новых учебных курсов.

Апробация основных положений исследования осуществлялась на кафедре музыкального воспитания и образования РГПУ им. А. И. Герцена (2011–2020); на международных форумах, научно-практических конференциях и научных чтениях «Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен» (Санкт-Петербург, 2013–2019), «Музыкальная культура глазами молодых ученых» (Санкт-Петербург, 2011–2019), «Источниковедение в системе гуманитарного образования» (2017–2019), «Две легенды русской музыки: к 150-летию со дня рождения А. К. Глазунова и к 100-летию со дня кончины А. Н. Скрябина» (Санкт-Петербург, 2015), «Музыкальная культура в теоретическом и прикладном измерениях» (Кемерово, 2017), «Романтизм в контексте современной культуры» (Санкт-Петербург, 2017), «Проблемы российской музыкальной культуры, искусства и образования на рубеже XX–XXI веков» (Санкт-Петербург, 2019), «Профессиональное музыкальное искусство в контексте мировой культуры» (Самара, 2019). Основные результаты исследования отражены в 44 публикациях, в том числе 3 монографиях, 2 учебных пособиях и 24 статьях в журналах, рекомендованных ВАК РФ.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, трех частей, подразделяемых на шесть глав, списка использованных источников (первый том) и приложений (в том числе нотных) ко всем главам (второй том). Объем диссертации – 562 с., объем приложений – 292 с.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во введении обосновывается актуальность темы, анализируется степень ее изученности, формулируются цель, задачи, объект, предмет и проблема исследования, обозначаются выносимые на защиту положения, раскрываются научная, теоретическая и практическая значимость работы.

ПЕРВАЯ ЧАСТЬ – «Архетипические основания русалочьих образов» – включает в себя собой первую (§1.1–§1.3) и вторую (§1.4–§1.7) главы работы. Первая глава **Проблема архетипа в современном гуманитарном знании и музыковедении** содержит три параграфа. *Первый параграф «Феномен архетипа в мифологии, философии, литературоведении и языкознании»* посвящен рассмотрению научной разработанности понятийно-содержательных аспектов архетипа в мифологии, философии, литературоведении, языкознании и музыковедении от античности до наших дней. Важно отметить, что, несмотря на то, что сам термин «архетип» был введен в научный обиход К. Г. Юнгом в XX веке, архетипические структуры находились в поле зрения ученых с давних времен. В работе рассматриваются подступы к осмыслению феномена архетип, характерные для античности и средневековья (платоновские «эйдосы», их продолжение у неоплатоников и таких христианских мыслителей, как Августин Блаженный, Фома Аквинский, Иоанн Дамаскин и др.), философии эпохи Возрождения (гуманистическая трактовка теоцентрических идей средневековья в наследии Марсилио Фичина, Николая Мальбранша и др.), научной мысли Просвещения («априорные» формы познания в философии И. Канта и др.) и романтического века (например, архетипы Запада и Востока в философии А. Шопенгауэра и др. идеи).

Специально показано – как понимание архетипа концентрирует в себе важные константы эпох, насыщает его характерными для времени смыслами. Рассматриваются особенности понимания архетипа в социологии (Э. Дюркгейм, А. Бастиан), литературе и фольклористике (Й. фон Арним, К. Brentano, братья В. и Я. Гримм, И. Гёррес, Ф. И. Буслаев, А. Н. Афанасьев, А. А. Потебня, И. М. Снегирев, А. Н. Веселовский и др.), психологии (К. Г. Юнг и его последователи), лингвистике (Н. Хомский, К. Леви-Стросс) и т. д. Освещены наработки в сфере освоения феномена архетипического западной школы (Дж. Фрэйзер, Э. Нойман, Ш. Бодуэн, Дж. Кэмпбелл, М. Бодкин, Н. Фрай и мн. др.) и русской школ (А. Ф. Лосев, М. М. Бахтин, Ю. М. Лотман, В. Я. Пропп, Е. М. Мелетинский, С. Ю. Неклюдов, В. А. Марков, С. А. Аверинцев, Ю. В. Доманский, А. Ю. Большакова, С. Андерсон, Н. Джонсон, С. Роулэнд, О. Б. Элькан, В. А. Пুတြ, и мн. др.).

Анализ существующих подходов к осмыслению феномена «архетип», необходимый для формирования соответствующей базы в музыковедении, позволяет сделать ряд выводов: 1) архетип – врожденные «схемы», содержащиеся в человеческом подсознании, доставшиеся в наследство от поколений предков и обладающие универсальностью, общезначимостью; 2) архетип – не сам образ, но «программа», часть коллективного-бессознательного, которое, встретившись с живым сознанием, продуцирует возникновение особых образов, мотивов, закрепившихся затем в мифологии, что, в свою очередь во многом объясняет наличие кочующих сюжетов и сопоставимых персонажей в мифологических системах разных народов; 3) в приложении к ху-

дожественному творчеству корректнее использовать термин «архетипический образ» и «мифологема»², поскольку они есть результат действия архетипа; 4) архетип обнаруживает себя в разных областях человеческой деятельности и знания – философии, культурологии, социологии, литературоведении, лингвистике, психологии, психолингвистике, что обуславливает сосуществование различных подходов к проблеме. Выраженная междисциплинарность посвященных архетипу исследований становится той плодотворной почвой, из которой вырастают определения понятия.

Во *втором параграфе «Проблематика архетипического в музыкальном искусстве»* отмечается, что подходы к осмыслению архетипа в музыкальной науке неразрывно сопряжены с теорией интонации, музыкальной семантикой, музыкальной герменевтикой и теорией музыкального содержания. Исследования таких ученых, как Б. В. Асафьев, М. Г. Арановский, В. В. Медушевский, Т. Чередниченко, М. Бонфельд, С. Филиппов, С. М. Мальцев, Я. Йиранек, В. Карбузицкий, Л. Н. Шаймухаметова, И. Стогний, В. Н. Холопова, Г. Б. Зулумян, Л. П. Казанцева, М. Г. Карпычев, Н. Л. Очеретовская, Е. И. Чигарева Г. Кречмар, А. Шеринг, К. Дальхауз, Х. Эггебрехт и мн. др., без сомнения, представляют собой серьезные основания для разработки проблемы архетипа в музыкальном искусстве.

Работы Д. К. Кирнарской, В. Б. Вальковой, Т. П. Самсоновой, Л. П. Казанцевой и др. содержат важные выводы о мифологической и коммуникативной природе архетипических комплексов в музыке. В музыкальной терапии проблематика архетипического обретает свои акценты, что явствует из разработок В. И. Петрушина и его последователей. Педагогика искусства также дает новые импульсы к осмыслению данного вопроса в музыке, свидетельством чему выступают работы А. В. Тороповой и др. ученых. Архетипические *образы* в музыкальном искусстве представляют энергоемкую область: «вечные» образы, обладающие архетипической природой, составляют основной ракурс изучения в диссертациях, монографиях, статьях Л. В. Кириллиной, Н. С. Горбачевой, Т. Ф. Ильиной, Ю. Ю. Петрушевич, О. Б. Элькан, В. А. Пугра и др.

Сформулированные в диссертации выводы касаются существующих в музыкальной науке *подходов* к рассмотрению проблемы архетипа: понятийно-генетического, держащего в фокусе вопрос «что есть музыкальный архетип?»; герменевтического, дающего возможность расширенного толкования произведений с выходом на архетипическую основу жанров, мотивов, образов, что помогает понять выбор средств музыкальной выразительности; воспитательного и педагогического, позволяющего оптимизировать процесс обучения музыке; терапевтического, рассматривающего архетипические основания в музыкальном искусстве как базы для диагностики состояний личности и корректировки возможных нарушений. В обозначенном контексте потенциал изучения функционирования архетипических образов в музыкальном искусстве, а также научного осмысления самого феномена архетипа огромен. Музыковедение находится в процессе разработки методологии изучения архетипа: предстоит ответить на вопросы, связанные с дифференциацией понятий *архетип* и *архетипический образ* применительно к музыкальному искусству, разграничить поле действия архетипов в музыкально-историческом, жанровом, образном, лексическом, интонационном и смыслах, осознать взаимодействие феномена архетипического с вопросами психологии музыкального творчества, музыкальной педагогики и т. д.

² Мифологема шире, чем архетипический образ; мифологема может заключать в себе *несколько* таких образов.

Третий параграф – «Вопросы методологии анализа архетипических образов в музыкальном искусстве» – посвящен характеристике предлагаемого **метода анализа архетипических образов**. В работе формулируется (на основании существующего в литературоведении, культурологии, философии опыта) определение понятия. По мнению соискателя, *архетипический образ в музыкальном искусстве* – образ, являющийся результатом действия универсальных, врожденных структур человеческой психики, накопивший многовековой опыт функционирования в мифологии, фольклоре, художественной практике, культуре в целом, обладающий неизменным, всегда идентифицируемым смысловым «ядром» и изменяемыми чертами, которые, трансформируясь в зависимости от культурно-исторического контекста, обнаруживают огромный потенциал образа преломлять свойственные тому или иному периоду мировоззренческие и стилевые константы. Архетипический образ в музыкальном искусстве, как правило, претворяется имманентными ему музыкальными выразительными средствами, повторяемость и типичность которых обуславливает наличие разветвленных интертекстуальных связей между произведениями, имеющими в центре такой образ.

Предлагаемый автором диссертации метод анализа архетипических образов в музыкальном искусстве объемлет ряд аналитико-практических операций. Первая – *обнаружение возможно более широкой панорамы художественных произведений, смысловым центром которых является интересующий архетипический образ*. Вторая ступень – *осмысление архетипического образа в ретроспективе* с целью прийти, по возможности, до истоков и обозначить инвариант и его варианты при помощи обращения к мифологии, фольклору. Следующий этап – *анализ системы архетипических образов* произведения, что выявляет неизменные и изменяемые семы образов, взаимодействия между архетипическими образами, их маршруты, специфику существования в том или ином опусе. Далее необходим *анализ средств*, при помощи которых в произведении запечатлевается архетипический образ. Данный этап подразумевает использование методов герменевтического, семантического, музыкально-теоретического анализа, что в совокупности проясняет причины выбора композитором на интонационном, тембровом, метроритмическом, ладовом, фактурном и т.д. уровнях определенных, повторяющихся способов претворения в музыкальной ткани архетипического образа. Одновременно с этим важно *соотнести и сравнить* интонационные, фактурные, тембровые и другие *выразительные и драматургические средства* воплощения архетипического образа в конкретно взятом музыкальном опусе с предшествующими и последующими его воплощениями разными авторами. Подобные ретроспективные и перспективные действия необходимы для установления *типичности* музыкальных высказываний и способов их запечатления, свойственных одному образу. На данном этапе используется метод интертекстуального анализа, дающий возможность осознать процесс накопления в музыкальной культуре арсенала выразительных средств, *повторяемость* которых из произведения в произведение обусловлена их способностью наиболее ярко передать те или иные семы архетипического образа. Предложенный метод разрабатывался автором в ориентации на пласт разножанровых музыкальных произведений, претворяющих архетипический образ морской девы; вместе с тем он обладает универсальностью и может использоваться при анализе других архетипических образов, являющихся основой различных музыкальных сочинений.

Вторая глава – «Морская дева как архетипический образ» – содержит в себе **четыре параграфа**, иллюстрирующие этапы метода анализа архетипических образов. В *четвертом параграфе – «Сюжет о морской деве в культуре конца XVIII – начала XXI веков»* – приведен обзор музыкальных, литературных, живописных музыкальных

произведений о морской дева. Сам термин «морская дева» по мысли соискателя объемлет собой образы Ундины, Лорелеи, Свитезянки, Мелузины, Русалки, а также нимф, nereиды, наяд и т. д. Эти судьбы обнаруживают столь близкое родство, что их сосуществование в континууме культуры может рассматриваться в единой плоскости. Сюжеты о них демонстрируют общую для всех схему: неперенное родство героини со стихией воды, выход в человеческий мир, связь с человеком (любовь, брак), предательство со стороны человека, возвращение в родную стихию, месть, или, напротив, прощение ею человека. Такова фабула преданий, легенд о сказочных водных девах. В тех или иных вариантах сюжет функционирует в искусстве конца XVIII–начала XXI вв.

Волшебный образ морской девы запечатлен во множестве художественных произведений. Так, оперу-феерию Ф. Кауэра и К. Генслера «Das Donauweibchen» и русский ответ на нее – тетралогию С. И. Давыдова и К. Кавоса – можно рассматривать как отправные точки настоящей русалочьей эпопеи XIX столетия. Повесть Ф. де ла Мотт Фуке «Ундина» и ее русский перевод, осуществленный В. А. Жуковским, послужили творческим импульсом для возникновения оперных и балетных Ундин Э. Т. А. Гофмана, А. Лорцинга, А. Ф. Львова, П. И. Чайковского, М. Вохиной, С. С. Прокофьева, Ч. Пуни, Х. В. Хенце. Образы русалочки, наяды, Мелузины стали основой опер, балетов, симфонических произведений Ф. Мендельсона, А. С. Даргомыжского, Н. А. Римского-Корсакова, А. Дворжака, Ю. Вейсберг, А. Цемлинского, Л. Ауэрбах и других мастеров.

Морские девы К. Брентано, Й. фон Эйхендорфа, Г. Гейне, А. Мицкевича, И. В. Гёте претворены в оперных, камерно-вокальных и инструментальных опусах Ф. Мендельсона, Ф. Листа, Р. Шумана, К. Вик, К. Рейнеке, М. Равеля, У. В. Уоллеса, М. Бруха, Ф. Пацуса, А. Каталани. Русские русалки, опозитизированные А. С. Пушкиным, М. Ю. Лермонтовым, Е. А. Баратынским, Л. А. Меем, А. Н. Апухтиным, К. Д. Бальмонтом, облеклись М. А. Балакиревым, Н. А. Римским-Корсаковым, А. Г. и П. Г. Рубинштейнами, Ф. С. Акименко, М. О. Штейнбергом, Р. М. Глиэром, Н. Я. Мясковским и многими иными композиторами в разножанровые камерно-вокальные произведения.

Русалка – героиня живописных полотен Д. У. Уотерхауса, А. Бёклина, А. В. Бугро, Г. Пила, Ж. Н. Патона, М. фон Швинда, Э. Бутибонна, Э. Д. Пойнтера, Ф. Лэйтона, К. Эквалла, В. Крэя, К. Бертинга, Ф. Келлера, Й. К. Н. Шейрена, А. Ретеля, Ф. фон Фольца, Й. Кёлера, Х. Маккарта, М. фон Швинда. Исключительно притягательный образ претворен в русских шедеврах И. Н. Крамского, К. Е. Маковского, И. Е. Репина. Понимание особенностей запечатления образа в живописи важно для постижения специфики его претворения в музыкальном искусстве.

Осуществленный в четвертом параграфе диссертации обзор произведений на русалочью тематику дает возможность заключить, что большинство из них приходится на XIX век и задуматься о причинах такой популярности русалочьего сюжета в эпоху романтизма. Данный экскурс служит базой для осознания *трансформации* старинного сюжета о морской дева, обусловленной подвижностью архетипических образов, составляющих его ядро. Названные опусы будут составлять основу целой серии аналитических очерков, которые позволят выявить особенности запечатления образа морской девы в разножанровых музыкальных произведениях, сформулировать заключения о *характерных* средствах выразительности, обнаружить многочисленные интертекстуальные связи между сочинениями на русалочью тематику, обусловленные *типичностью* используемых разными авторами способов воплощения этого образа в музыке.

В пятом параграфе – «Фольклорные, мифологические, бытовые источники представлений о морской дева: опыт характеристики» – внимание сконцентрировано, согласно методу анализа, на источниках информации о морской дева, составляющих собой базис для понимания механизмов формирования ее образа в художественных произведениях. Это этнографические свидетельства, опубликованные в виде специальных трудов, сказки, поверья, легенды, статьи в энциклопедических изданиях, справочниках и периодике. Названные группы, различающиеся лишь по жанровому признаку, опираются на единую фольклорную базу. В параграфе охарактеризованы каждая из групп. Внимание уделено тому, как в трудах М. Д. Чулкова, В. А. Левшина, Н. М. Карамзина, М. Н. Макарова, Г. А. Глинки, И. М. Снегирева, А. С. Кайсарова, В. И. Даля, А. Н. Афанасьева, П. П. Чубинского, А. Н. Веселовского, Д. К. Зеленина, А. фон Арнима и К. Брентано, Й. Гёрреса, К. Зимрока, Э. Лабулэ, А. Шрейбера, В. Янсена и др. фольклористов описывается образ русалок, мавк, лоскотух, ундин, которые рассматриваются наряду с другими языческими божествами и духами, повелевающими стихиями. В контексте темы диссертации важным представляется то, что, несмотря на различную «краевую» принадлежность морских дев, описания их внешнего вида в работах названных авторов удивительно *схожи*.

Краеугольным моментом, объединяющим изданные в конце XVIII – начале XIX веков *этнографические* работы, является проведение исследователями параллелей между образами морских дев в фольклоре разных народов. Эта мысль присутствует в большинстве трудов различных ученых. Очевидное сходство представлений о морской дева в фольклоре разных народов свидетельствует об архетипичности этого образа, связанного с выраженной потребностью человека (вне зависимости от национальной принадлежности) персонифицировать водную стихию. Отражающими народные представления выступают записанные и опубликованные *сказки* о морских девах. В пятом параграфе охарактеризованы вышедшие в свет в XIX веке сказки братьев Я. и В. Гримм, Э. Лабулэ, Н. П. Миронова, О. Сомова, К. К. Стамати-Чури, А. Стороженко, Б. Немцовой, сделан ряд выводов об *общности* русалочьих портретов, выведенных названными авторами независимо друг от друга.

В записанных на границе XVIII–XIX веков этнографических свидетельствах в облике славянской Русалки *отсутствует мотив несчастной любви*, который уже закрепился в легендах о Мелузине, Ундине и, по-видимому, вслед за ними, Лорелее. Русские этнографы, с одной стороны, акцентируют родственные взаимоотношения Русалки с героинями греческой мифологии (наядами, nereидами, нимфами), с другой, – помещают ее существование в христианский контекст. Согласно славянским представлениям русалки суть души младенцев, умерших без крещения, а также души утопленниц; поклонение этим духам вод связано с древним культом умерших, Зелеными святками (Троицкой неделей), так называемыми русалиями, имеющими аналоги у многих народностей. Зачастую авторы исторических разысканий о Русалке не упоминают о роковых любовных обстоятельствах превращения в морскую дева. Данный мотив, на наш взгляд, становится неизменным спутником морской девы в XIX столетии; появление его обусловлено взаимообогащением образов Русалки, Мелузины, Лорелеи и Ундины и воздействием на сюжет окрашенного в трагические тона мировоззрения романтиков. Это отчетливо видно при сравнении записанных этнографами поверий и испытавшего некоторую литературную обработку жанра сказок на русалочью тему, издававшихся на протяжении XIX столетия и демонстрирующих оформившуюся фабулу, стержневым мотивом которой является мотив предательства.

Важный источник представлений о морских девах в XIX веке – *статьи в периодике* разных авторов о русалках, мавках, лоскотухах и связанных с ними обычаями поклонения, опубликованные в «Вестнике Европы», «Московском вестнике», «Украинском журнале» и др. Статьи в периодике описывают сущность русалок, внешность, особенности поведения, обряды Русальной недели. Развернутыми, снабженными ссылками на мировую литературу являются характеристики мавок, русалок, европейских духов воды – наяд, никс, нимф, nereид, ундиин, Лорелей, феи Мелузины (Мелюзины) в появившихся во множестве в XIX веке *энциклопедических словарях и справочниках*. Ценными выступают наблюдения о родстве указанных разновидностей морских дев. В словарных статьях получает разъяснение важнейший момент трансформации изначально волшебного образа русалки (из смертной девушки/девочки в существо мифическое) в случае, когда она становится героиней какой-либо сказки.

Таковы основные жанровые группы публикаций о морских девах в XIX веке. На их основе складывается собирательный образ героинь, известных в мифологических системах разных народов: морские девы красивы, длинноволосы, первоначально дружелюбны, однако требуют уважения к соответствующим праздникам и обычаям. Они выполняют охранительную функцию по отношению к природе вообще и сельскохозяйственной деятельности человека в частности (сберегают посевы). Они так или иначе связаны с миром мертвых, но при этом охотно взаимодействует с живыми через брак и даже рождение детей. Вместе с тем морские девы при несоблюдении договора с ними (предательство, измена) представляют серьезную угрозу для людей. Смыслообразующим акцентом в фольклорных преданиях о морских девах является мотив прощения предавшего ее человека: подобный штрих появляется, по-видимому, вследствие влияния на языческие представления *христианских доктрин*.

Перечисленные в пятом параграфе работы являются отражением *издавна* существующих устных представлений. Запечатленный в фольклоре образ и связанные с ним события – несчастная любовь, предательство возлюбленного, последующее затем самоубийство девушки и превращение ее в русалку, или же изначально волшебная природа морской девы и трагические обстоятельства ее общения с миром людей – характерны для драматургии многих музыкальных (в особенности оперных) произведений на русалочью тему. Наличие «коллективного» образа морской девы и есть та причина, которая обуславливает удивительное родство художественных, в том числе музыкальных произведений на русалочью тематику.

В *шестом параграфе* – «Система архетипических образов сюжета о морской деве» – согласно предложенному методу анализа рассматривается архетипический комплекс сюжетов. Термин *система архетипических образов* наиболее полно отражает суть проблемы. Общепринятое понимание системы позволяет представить структуру легенд, поверий, сказаний о морских девах не как простой *набор* первообразов, но как упорядоченное *целое*, элементы которого состоят между собой в определенных взаимодействиях. Эта система архетипических образов, как и любая *открытая* система, имеет свойство модифицироваться в зависимости от исторического контекста, в котором она в очередной раз воссоздается. Определенные изменения, обусловленные мировоззрением приступающих к реставрации этого материала творцов, претерпевают издавна известные образы, что, в свою очередь, накладывает отпечаток на особенности их взаимодействия. Возникновение новых сем в структуре одного архетипического образа влечет за собой трансформацию взаимоотношений между ними, обновляет ряд событий, всю систему как совокупность действенной и обратной сторон.

В параграфе охарактеризованы хронотопические особенности фольклорных русалочьих сюжетов. Рассматривается неопределенный *хронос* действия сюжета: временная неясность, как это ни парадоксально, обуславливает актуальность сюжета для любой эпохи. *Топ* характеризуется бóльшей определенностью в географическом смысле; общим качеством для легенд /преданий/сказаний о морских девах является обязательное соседство воды и суши. Объединяет сюжеты перемена топа после предательства героини ее возлюбленным и наличие некоей *черты* – либо скалы (утеса), откуда сбрасывается героиня, либо берега моря (реки). И то, и другое выступают в качестве грани, разделяющей жизнь и смерть; за этим порогом начинается *иное* существование. Топографическое двоемирие, заложенное в сердцевине фольклорного сюжета обуславливает противопоставление мира героини миру людей; именно двухмерный топ определяет двухипостасную природу героини. Важными слагаемыми образа героини являются удивительная красота и способность решительно распоряжаться своей судьбой: легенды о морской деве демонстрируют тип *свободной* женщины. Из эпохи античности, от сирен, через века тянется такая важная сема образа морской девы, как чудесное *пение*, которым героиня привлекает моряков, рыбаков, а затем губит их. Пение морских дев имеет амбивалентную природу: с одной стороны, оно обладает чудесными качествами, с другой – несет в себе гибель.

По-видимому, еще в средние века облик морских дев обогащается сущностным мотивом, находящимся в одной тональности с духовными христианскими поисками – стремление получить *душу*, заключив брак с человеком. Вместе с приобретенными впоследствии мотивами *предательства со стороны человека и взаимосвязанными с ними страдальческими семами* в структуре образа героини они будто объясняют мстительное поведение морской девы. Результатом проникновения в структуру сюжета христианской тематики является мотив *покровительства* героини *младенцам, детям, рождение* самой героиней детей (Мелузина, Русалка). Появление в сюжете архетипического образа ребенка (рожденного или опекаемого) подчеркивает материнскую, плодотворную, *не-мертвую* сущность героини и, как следствие, усиливает симпатии к ней. С помощью этого важного этического момента будто преодолевается бесовская, Богопротивная природа русалочьего облика: образ обманутой, покинутой матери с ребенком отличается особым очарованием, внушает сострадание.

В архетипическом комплексе русалочьих сюжетов присутствует сильный мужской образ, родственник героини (дядя, отец) и занимающий оберегающую позицию. В некоторых преданиях фигуру отца замещает образ матери: внешняя сила и могущество мужского начала сменяется жертвенностью и неустанным духовным подвигом.

Возлюбленный героини, поначалу безмерно любящий, а затем предающий ее ради какой-либо выгоды (брака, связи с земной девушкой) – неперемное действующее лицо сюжетов о морской деве. Во их взаимоотношениях почти всегда присутствует мотив *социального неравенства*, что предрешает трагический исход. Важный акцент в образе избранника героини – неотъемлемая в структуре множества мифов *инициация*, которую герой не проходит, предавая морскую деву. Образ возлюбленного героини соткан из противоречий: с одной стороны, он богат, знатен, могуществен, с другой, внешний лоск нивелируется слабостью характера и отсутствием внутреннего стержня. Вместе с тем возлюбленный героини нередко обнаруживает способность к искреннему раскаянию.

Следующий архетипический образ – соперница героини; основными характеристиками ее являются красота и коварство. Соперница представляет собой выгодную для возлюбленного героини альтернативу: она принадлежит земному миру, она

нередко богата и знатна. Подчеркнутое *земное* положение соперницы служит своего рода контрастным фоном для *инаковости* морской девы, которая в таком контексте становится (что особенно ярко видно в финале легенд и сказок) недостижимой и прекрасной мечтой для героя. Сущностное и атрибутивное противопоставление двух женских начал в сюжете обуславливает внутреннюю раздвоенность героя.

Осуществленный в шестом параграфе анализ архетипического комплекса русалочьих сюжетов позволяет выявить набор ключевых образов и мотивов, являющихся универсальными для различных национальных версий. Это сама героиня, ребенок, отец или покровитель героини, ее возлюбленный, соперница. Архетипический образ героини отличается сложностью и состоит как из подвижных, дополняемых и трансформирующихся с течением времени, так и устойчивых, неизменяемых сем. Образы отца, возлюбленного героини и соперницы более стабильны и менее подвержены каким-либо модификациям в сюжете. Важен процесс взаимообогащения преданий о морских девах, результатом которого становится своего рода универсализация фабулы и мотивов разнонациональных версий сюжета. Легенды и поверья не являются раз и навсегда застывшей данностью, неизменно повторяющейся в своих реставрациях. Они – живой организм, развивающийся и трансформирующийся благодаря постоянной художественной огранке и непрестанному взаимодействию. Система архетипических образов в этой живой материи с течением времени обновляется, образы обогащаются новыми семами. Смещение каких-либо акцентов вызывает смещение других – сюжет *живет*: и видоизменяется, и сохраняет свои константы.

В *седьмом параграфе* первой части – «*К вопросу о созвучии архетипического образа морской девы мировоззренческим и эстетическим константам европейского и русского романтизма*» – рассматриваются обусловленные временем причины востребованности сюжетов о морских девах именно у мастеров XIX века. В параграфе отмечается, что в русалочьих сюжетах обнаруживается целый спектр онтологических, эзотерических, личностных, социальных и других проблем. Эти сюжеты отличаются выраженной идеалистической основой, во многом определяющей наличие в них излюбленного романтиками *двоемирия*. То обстоятельство, что в качестве иного мира в поверьях о морских феях фигурирует волшебное – *идеальное* – пространство, тесно соприкасается с романтической эстетикой. Постоянно подчеркиваемое в системе архетипических образов легенд и преданий об Ундине, Лорелее, Мелузине, русалках двоемирие трактуется русскими и европейскими романтиками в художественных произведениях как некая *ось*, на которую, в свою очередь, нанизываются вопросы, посвященные личности и ее месту в мире и времени, взаимоотношениям с обществом, устройству этого общества.

Идея синтеза искусств в обращении к сюжетам о морских девах также находит адекватную реализацию. Сами легенды и предания об этих героинях удивительно *синтетичны*, объединяя в себе захватывающее повествование с целой галереей смыслов сугубо романтического характера, красочный «видеоряд», живописующий параллельное существование реального и вымышленного миров, и мощный музыкальный потенциал, обусловленный такой неотъемлемой семой архетипического образа морской девы, как завораживающее, чудесное пение.

Русалочьи сюжеты удовлетворяют потребность романтиков в *эзотеризме*, поскольку загадочное, мистическое, иррациональное, выступающее частью миропонимания романтиков, в этих сюжетах занимает важное место. В явственном тяготении творцов к таинственным, фантастическим образам, сообщающим произведению эзо-

терические смыслы, отражается тоска по утерянным человеком древним связям с природой и, быть может, даже стремление восстановить этот утраченный союз.

Одна из важных причин популярности русалочьих сюжетов именно в романтическую эпоху – особое *внимание* романтиков к *фольклору*. Востребованность сюжетов о морских девах в культуре XIX века находятся в русле общей для Европы и России тенденций эпохи – бережного, опоэтизированного отношения к достоянию своей земли и стремления сохранить его в многочисленных художественных оттисках.

Обрисовка идеального подводного мира в сюжетах о морских девах близка социальным взглядам романтиков и взаимосвязана с их видением должного устройства общества. В подводном мире русалочьих сюжетов находят отражение утопические устремления романтиков. «*Иной*» мир в структуре сюжета осуществляет функции, с которыми не справился мир реальный. Там царят либо справедливость и заслуженное возмездие (героиня отомщена), либо прощение и любовь (возвращается порядок, нарушенный личной катастрофой героини). Фабула легенд и преданий о морских девах близка по своей сути романтическому конфликту героя и общества. Последний претворен во множестве произведений романтиков противопоставлениями филистерства и чудесного царства мечты, компенсирующего серость обывательской действительности, предопределяющей трагизм бытия незаурядной личности.

Двухипостасная сущность героини, двоемирие в хронотопическом смысле (действие сюжетов разворачивается в реальном и вымышленном пространствах; «сейчас» и «тогда», то есть имеет отношение как к настоящему, так и к надвременному) – вот те важнейшие моменты сюжета, которые привлекают художников-романтиков. Названные аспекты в полной мере обнаруживают *дуализм идеального и материального*, и, как следствие, провоцируют на запечатление в художественном произведении при помощи исконно романтического метода *образных антитез*.

В заключении параграфа делается вывод о существовании множества пересечений между константами романтического мировоззрения и структурой сюжетов о морских девах. Исследование этих параллелей помогает раскрыть смысловую палитру музыкальных произведений, основанных на этом пласте, выявить общие и различные грани в интерпретациях русалочьих мифов, проследить пути их трансформации.

ВТОРАЯ ЧАСТЬ диссертации – «**АРХЕТИПИЧЕСКИЙ ОБРАЗ МОРСКОЙ ДЕВЫ В ОПЕРНОМ И БАЛЕТНОМ ЖАНРАХ**» – объемлет собой третью (§2.1–§2.8) и четвертую (§2.9.–§2.17) главы, в которых представлена дальнейшая апробация метода анализа архетипических образов. В **третьей главе «Сюжет об Ундине в европейских и русских операх и балетах»** последовательно осуществляется анализ имеющих в основе легенду об Ундине музыкально-сценических произведений различных авторов. Большое внимание уделено их литературной основе – сказке Фридриха де ла Мотт Фуке, своеобразие системы архетипических образов которой обусловлено гармоничным сочетанием фольклорной традиции, натурфилософских положений и начал христианского вероучения. Рассмотрена мифологема воды; амбивалентность ее трактовки в сказке Фуке (и в иных произведениях) определяется многовековой традицией понимания воды как источника жизни, блага и как метафоры смерти, символа всемирного потопа, что находит отражение в мифологических системах разных народов. И живо-, и смертоносная ипостаси воды суть качества, что станут знаковыми для ее персонификации в образе главной героини.

В диссертации подчеркивается не только личный смысл трагического контакта морской девы с миром людей. Перипетии сложных взаимоотношений человека и природы – их первоначальное и счастливое единение с обетом верности со стороны

человека, людское предательство, повлекшее за собой расторжение древнего союза с природой и, затем его повторное обретение – вот та универсальная (и натурфилософская, и пантеистическая, и христианская) идея, в сказочно-условном виде заключенная в истории Ундины и Хульбранда. Здесь же детально рассматриваются все образы сказки Фуке – Кюлеборн, Хульбранд, Рыбак, Пастор, Бертальда и другие, подчеркивается, что их особенности обусловлены одновременным функционированием в сказке натурфилософских и христианских оттенков, которые вносят свои значимые штрихи в издавна существующие мифы о морских девах, продуцируют появление новых персонажей в их структуре и выступают своего рода скрепляющим составом, который соединяет разрозненные образы и мотивы в нерасторжимое целое.

Параграфы второй главы посвящены аналитическим очеркам об операх Э. Т. А. Гофмана (§ 2.1. «Ундина»: от Ф. де ла Мотт Фуке к Э. Т. А. Гофману. Опыт анализа архетипических образов сказки и первой романтической оперы), А. Лорцинга (§ 2.2. Специфика интерпретации сюжета об Ундине в опере А. Лорцинга), А. Ф. Львова (§ 2.3. «Ундина» А. Ф. Львова в «русалочьем» музыкальном контексте XIX века), П. И. Чайковского (§ 2.4. Особенности претворения архетипического образа морской девы в «Ундине» П. И. Чайковского), С. С. Прокофьева (§ 2.5. «Ундина» С. С. Прокофьева в контексте музыкальных реализаций сюжета о морской деве), М. Вохиной (§ 2.6. Неизвестные страницы «русалочьей» эпопеи: опера «Ундина» М. Вохиной) и балетах Ц. Пуни (§ 2.7. Трансформация архетипического образа морской девы в различных версиях балета «Ундина» Ц. Пуни и Ж. Перро), Х. В. Хенце (§ 2.8. Особенности интерпретации архетипического образа морской девы и сказки Ф. де ла Мотт Фуке «Ундина» в одноименном балете Х. В. Хенце). Здесь исследуются интонационные, тембровые, фактурные и, в целом, драматургические средства запечатления архетипических образов сюжета о морских девах и мифологемы воды. Анализ опер и балетов на сюжет об Ундине дает основания сделать следующие выводы. Архетипические образы имеют свойство направлять творческое воображение авторов в схожее русло. Каждый из композиторов прибегает к интуитивно предполагаемым выразительным средствам, которые аутентичны первообразу и делают его узнаваемым. Со временем постоянство использования схожих средств воплощения закрепляется в своеобразную традицию. Морская дева подсознательно облекается разными композиторами в музыкальные одеяния близких «фасонов», предполагающих родственные интонационные, фактурные, тембровые, гармонические, и, в целом, – драматургические решения. Феномен такого родства заключается в обращенности композиторов к сфере коллективного бессознательного – психологической структуре, являющейся «аккумулятором неосознанно передающегося из поколения в поколение человеческого опыта»³. Этот живительный источник образов, сюжетов и адекватных им средств запечатления, эта «вполне объективная историческая (логическая, художественная, праксеологическая) память, в которой хранятся золотые слитки человеческого опыта – нравственного, эстетического, социального»⁴ и является причиной общности целого пласта музыкально-сценических произведений, реализующих в себе систему архетипических образов сюжетов о морских девах.

³ Козлов А.С. Коллективное бессознательное // Современное зарубежное литературоведение (Страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины: Энциклопедический справочник / Ред.-сост. И.П. Ильин, Е.А. Цурганов. М.: Интрада, 1996. С. 221.

⁴ Марков В. Литература и миф: проблема архетипов (к постановке вопроса) // Тыняновский сборник. IV Тыняновские чтения. Рига: Зинатне, 1990. С. 141.

Найденные различными композиторами пути реализации сюжета о морских девах – *метод образных антитез; парность женских образов (волшебная–живая); национальная определенность интонационных портретов героини (зачастую и ее отца); средства тональной драматургии, подчеркивающей две стороны мифологемы воды (вода-хаос и вода-космос); коммуникативная, обусловленная взаимодействием персонажей и определенным местом развертывания сюжета природа интонаций действующих лиц; круговые мотивы в музыкальном портрете Ундины, тембровые решения, связанные с преимущественным использованием деревянных духовых и арфы для характеристики волшебной сущности героини* – все это, как показывает проведенный анализ, свойственно драматургии претворяющих сюжет об Ундине опер и балетов. Названные качества усматриваются не только в оконченных произведениях – операх Гофмана, Лорцинга, Львова, балетах Пуни и Хенце, но и в сохранившихся фрагментах опер Чайковского, Вохиной, Прокофьева, а также в многочисленных музыкально-сценических сочинениях о Русалке, Лорелее, что раскрывается в последующих разделах работы.

Под *круговыми и замкнутыми* понимаются *мотивы и фразы* закругленного характера, в которых очевидна тенденция возврата мелодии к своему истоку; как правило, такие мотив или фраза представляют собой некое графическое изображение круга (шаг вверх на небольшой интервал и его постепенное нисходящее заполнение, либо цепь таких мелких мотивов)⁵. По наблюдениям, основанным на анализе большого числа музыкальных произведений, именно такого рода мотивы, фразы представляют наиболее репрезентативный интонационный эквивалент характерных образу морской девы сем, составляют важнейшую часть ее характеристики (наряду с соответствующими фактурными и тембровыми решениями).

Многочисленные нотные примеры, раскрывающие общую для партий Ундин в операх разных композиторов тенденцию к круговым мотивам; обращение к схожим средствам обрисовки полярных ипостасей мифологемы воды; использование родственных оборотов в партиях Кюлеборна / Струя и водных духов, аналогичные принципы раскрытия других персонажей сюжета (Хульбранда / Гульбрандта, соперницы Бертальды и т.д.) – приведены в соответствующих каждому параграфу нотных приложениях. В процессе анализа интонационных особенностей партий основных действующих лиц опер об Ундине использованы наработки Д. К. Кирнарской, касающиеся коммуникативной сущности архетипических интонаций. В диссертации раскрывается значение архетипов медитации, прошения, призыва и игры в музыкальных портретах Ундины, Кюлеборна, Хульбранда, Бертальды, Пастора; с позиций архетипичности обосновывается закономерность интертекстуальных переключек между их характеристиками в различных операх. Здесь же, на примере анализа музыкальных характеристик образов, связанных с потусторонним, устрашающим человека миром (хоры водных духов в разных операх на сюжет об Ундине) делаются выводы об причинах схожести их музыкального воплощения. Именно архетипическая природа образов словно подсказывает композиторам средства запечатления, что обуславливает многочисленные интертекстуальные связи между произведениями на одну тематику.

⁵ Музыкальная «графика» таких круговых мотивов напоминает одну из риторических фигур эпохи барокко – *circulatio*, семантика которой детально освещена в работах В. Носиной, О. Захаровой, Н. Федоровской и др. В музыкальной характеристике морской девы данные мотивы обладают иными значениями, а именно – претворяют колдовскую сущность героини, ее способностью «завлечь» в «круговой полон».

Среди огромного числа музыкальных приношений морской дева в XIX столетии многие оперы, романсы, баллады, камерно-инструментальные и симфонические опусы обрели счастливую сценическую судьбу, но столь же многие канули в Лету, едва успев, а иногда и вовсе не успев показать себя слушателю. Во второй главе диссертации уделено внимание *малоизвестным, а также и вовсе неизвестным* операм на сюжет об Ундине.

Анализ уцелевших фрагментов⁶ оперы «Ундина»⁷ Чайковского дает возможность сделать выводы о том, что композитор в своих творческих решениях намеренно (или интуитивно) руководствовался своеобразной традицией претворения архетипического образа морской девы и мифологемы воды, находящейся в недрах коллективного бессознательного и, очевидно, оказывающей влияние на творческий процесс авторов. Ее воздействием, на наш взгляд, объясняется обращение Чайковского к особому кругу выразительных средств. Созданный Чайковским музыкальный портрет Ундины неразрывными узами связан с предшествующими воплощениями образа Гофманом, Лорцингом, Львовым, русалочьими образами в операх, романсах разных композиторов (о которых речь будет далее) и во многом предвосхищает жертвенную трепетность, двуединство волшебства и реальности, проникновенную лиричность, свойственные целой галерее будущих морских дев различных творцов.

Опера Прокофьева «Ундина» (1907) на либретто М. Г. Кильштедт – одна из первых ступеней в формировании стиля композитора и его оперной эстетики. Сохранившаяся рукопись (клавир)⁸ включает в себя две картины третьего действия (Картина первая «Двор замка с колодцем» и картина вторая «Лодка на Дунае») и одну картину четвертого действия («Зала замка Рингштеттен»). Юношеская опера Прокофьева – еще один образец воздействия на поиски художника феномена *архетипического*. Начиная композитор интуитивно обращается к тому же самому арсеналу выразительных средств, что европейские (Гофман, Лорцинг, Дворжак, Мендельсон, Рейнеке и др.) и русские (Львов, Чайковский, Даргомыжский, Римский-Корсаков и др.) авторы в создании музыкальных образов своих морских дев. Круговые замкнутые мотивы как инсталляция завораживающих песен героини присутствуют в драматургически важных моментах действия «Ундины» и в подчеркнута бытовых эпизодах. Юный Прокофьев, как и многие авторы до и после него прибегает к типичным способам отображения в музыке мифологемы воды, раскрывая ее амбивалентность при помощи полярных выразительных средств. Образы Струя (в сказке Фуке – Кюлеборна), Пастора, рыцаря Гульбранда, Бертальды содержат интертекстуальные отсылки к таким

⁶ Это Интродукция, использованная композитором в качестве таковой же в музыке к сказке А. Островского «Снегурочка»; песня Ундины «Водопад, мой дядя», вошедшая, с некоторыми изменениями в качестве первой песни Леля в партитуру «Снегурочки», свадебное шествие Бертальды и Гульбранда, ставшее второй частью Второй симфонии и последний дуэт Ундины и Гульбранда, который звучит в пятом танце лебедей из второго действия балета «Лебединое озеро». Финал первого действия, нигде впоследствии не использовавшийся, сохранился благодаря концертным исполнениям нескольких фрагментов только что написанной оперы в Большом театре Москвы 16 марта 1870 года.

⁷ В наши дни предпринята реконструкция сохранившихся фрагментов партитуры оперы. См.: *Чайковский П.И.* Ундина: Опера в трех действиях: Фрагменты партитуры // *Чайковский П.И.* Академическое полное собрание сочинений: Серия I: Сценические произведения, оперы: Том 3. Челябинск: Music Production International, 2016. 312 с. Научно-текстологические разделы издания объемлют собой описания источников, подробные потактовые комментарии, иллюстрации, фото важнейших документов из личного архива композитора.

⁸ *Прокофьев С. С.* «Ундина»: Опера в 4-х действиях. Либретто М. Г. Кильштедт по поэме В. В. Жуковского // РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед.хр. 2.

же персонажам из опер Гофмана, Лорцинга, Львова. Иными словами, опера начинающего композитора наследует многие закрепившиеся в практике приемы, средства, мотивы в характеристике основных действующих лиц. Исследователи раннего оперного творчества Прокофьева отмечали, что господствующим творческим методом в «Ундине» можно назвать «ассимилирование интонационного искусства XIX века»⁹. Думается, что причинами такой ассимиляции выступает не только ученический статус Прокофьева в годы написания «Ундины», определяющий естественный процесс освоения опыта предшественников, учителей, но и архетипические основания образов сюжетов о морской дева, определяющие выбор авторами, в том числе и Прокофьевым, соответствующих выразительных средств.

В богатом контексте различных произведений о морской дева важно понять – имело ли место использование откристаллизовавшихся средств выразительности, репрезентирующих морскую дева, не только в музыке именитых творцов, но и в так называемых проходных сочинениях. Эта процедура обладает не меньшим, чем в случае с известными произведениями, потенциалом информативности: задача таких разысканий заключается не столько в том, чтобы оценить художественные достоинства того или иного русалочьего опуса, сколько в том, чтобы проследить *неслучайность, но в известной степени закономерность* средств воплощения и выражения, упирающихся в архетипическую природу образа. Опера «Ундина» Марии Вохиной (1882) являет собой пример такого неизвестного сочинения на русалочью тематику. Либретто Лихачева сохраняет событийную канву сказки Фуке, но существенно сужает круг действующих лиц (в опере остаются только рыцарь Гульбранд, Бертальда, водяной бог Струй, Ундина и Рыбак). Серьезные изменения касаются и самой Ундины. С одной стороны, либреттист сохранил важные мотивы, связанные с трагической любовью существа неземного к человеку. С другой, изрядно обеднил образ Ундины, убрав из своего либретто все, что касается религиозно-мистических оснований, объясняющих причины стремления *иного* существа в мир людской. Произведенные автором либретто акценты обусловлены, скорее, любительским и камерным характером оперы и теми постановочными силами, что имелись в распоряжении¹⁰. Необходимость существенно сократить сказку Фуке, уместив ее в довольно компактный объем, очевидно, определила расставленные драматургические акценты. И, тем не менее, даже в столь усеченном варианте сохранены основные семы архетипических образов самой морской дева, ее неверного возлюбленного, соперницы и отца, а также свойственное для сюжета в целом противопоставление несовершенного мира людей и идеального мира природы. Известны всего лишь три изданных фрагмента оперы¹¹. Это две арии Ундины из первого и второго действий и речитатив и ария Бертальды из второго действия. Даже имеющиеся отрывки свидетельствуют об обращении Вохиной к особым способам противопоставления двух героинь, круговым мотивам в партии Ундины. Вохина, как и многие иные творцы, интуитивно облакала свою Ундину в схожие с ее сестрами «одеяния»: здесь, как и в других операх, имеют место подсказки самого архетипического образа, определяющего средства своего воплощения.

⁹ Савкина Н. П. О некоторых чертах стиля в раннем оперном творчестве С. С. Прокофьева (на примере оперы «Ундина») // Вопросы жанрового и стилевого многообразия советской музыки: сб. научн. трудов / МГК им. П. И. Чайковского. М.: МГК, 1986. С. 37.

¹⁰ Согласно имеющимся сведениям, опера «Ундина» Марии Вохиной была поставлена силами Санкт-Петербургского музыкально-драматического кружка любителей 3 февраля 1882 года в зале Демута.

¹¹ По имеющимся в фондах РНБ и РГБ изданиям.

Наряду с тем, что в диссертации найдены свидетельства воздействия на творческие поиски композиторов феномена архетипического, определяющего естественное родство способов претворения образов Ундины и других персонажей, в каждом из рассматриваемых во второй главе произведений сюжет и сама морская дева отражены по-своему. Подчеркнем, что *близкие* интерпретации не означают идентичные: каждая актуализация архетипа в художественном творчестве несет в себе эпохальные и ментальные оттиски, а также печать преломления сквозь призму личности творца. Именно *вариативность* реставраций служит залогом жизнеспособности архетипа в культуре: «архетип всегда находится в развитии, меняясь в зависимости от исторического контекста. Если же рассматривать архетип как свод уже известного, хранилище готовых традиционных образцов, то и его “движение” утратит смысл, будучи сведенным к самоповтору, а значит – к трафарету и стереотипу»¹².

Так, например, в опере «Ундина» Лорцинга наряду с претворением типических черт, есть и то, что свидетельствует о новой интерпретации сказки Фуке. Композитор писал либретто сам, следствием чего стал ввод не только новых героев, но также целых сцен. Это комические персонажи оруженосец Файт и его друг Ханс, массовые жанровые сцены, сообщающие лорцинговской «Ундине» выраженный и отличающий ее от иных оперных вариантов *национальный немецкий* колорит. Самое важное отличие лорцинговского детища от других «Ундин» состоит в том, что в его опере, фактически, расставлены иные смысловые акценты по сравнению с литературным первоисточником. Главный герой оперы Лорцинга, скорее, даже не сама Ундина, а Кюлеборн. Он выступает в опере не только как персонификация грозной водной стихии; именно с фигурой Кюлеборна в лорцинговской опере более, чем с самой Ундиной, связан христианский стержень сюжета, разительно и емко запечатленный в словах владыки водных духов: «*судите ж вы, имеющие душу, жестоко ли бездушных мщенье?*». Оригинальное прочтение Лорцингом сказки Фуке обусловило *первостепенную значимость образа Кюлеборна*: произведение Лорцинга можно было бы с большей долей справедливости назвать «Кюлеборн». Подобные драматургические новации и режиссерские сдвиги обнаруживают еще один важный аспект легенды о морской деве. За этим текстом, как «палимпсест», проглядывает проблема несравнимо более широкая, нежели только поруганная любовь Ундины и месть Кюлеборна за невыполненные обеты. Это – проблема взаимоотношений человека и попираемой им природы, которая в современности обретает новые не только философские и религиозные, но и животрепещущие экологические, даже шире – эсхатологические – смыслы.

Своеобразие интерпретации сюжета о морской деве обнаруживается в балетном жанре. Специфика балета обуславливает своеобразные прочтения, примером чему выступают особенности воплощения сказки об Ундине в балетах Цезаря Пуни и Ханса Вернера Хенце.

Премьера балета «Ундина» Жюля Перро на музыку Цезаря Пуни состоялась в Королевском театре в Лондоне 22 июня 1843 года; впоследствии балет перерабатывался для постановок в Петергофе и Петербурге: изменения касались как либретто, так и хореографии. Фактически, три версии балета, созданные Перро, имеют в качестве главной героини *трех различных* морских дев, в образах которых более подчеркнуты то романтические и жертвенные, то обольстительные и опасные черты. Отличны и

¹² *Большакова А.Ю.* Архетип, миф и память литературы // Архетипы, мифологемы, символы в художественной картине мира писателя: Материалы Международной заочной научной конференции 19-24 апреля 2010 г. Астрахань: Издательский дом «Астраханский университет», 2010. С. 13–14.

названия балетов, которые отражают концептуальные перемены в их смыслах: в Лондоне – «Ундины или Наяда», в Петергофе и Петербурге – «Наяда и рыбак». Лондонский вариант представлял собой настоящую романтическую драму, наиболее близкую литературному первоисточнику. В петергофском дивертисменте Перро подчеркивает жертвенные черты морской девы, сближающие ее с собирательным образом лирического и страдающего героя, характерного для романтизма в целом. В петербургской версии балета «Наяда и рыбак» акцентируется амбивалентный, обольстительный, волнующий, прекрасный и, в то же время, опасный, страстный и гибельный для главного героя образ морской девы. Петербургская постановка была максимально далека от сказки Фуке – в предлагаемой зрителю фабуле ни следа не осталось от христианских мотивов, бескорыстных помыслов самой героини, страдающей от несправедливости и несовершенства людского мира, что составляет собой одну из важнейших драматургических линий сказки Фуке. На наш взгляд, именно отдаленность от первоисточника обусловила окончательное закрепление названия «Наяда и рыбак», поскольку главной героиней балета Перро выступает теперь обворожительная и, вместе с тем, опасная морская дева. В новом образе акцентированы игривые и, вместе с тем, хищнические черты.

Музыка Пуни представляет собой очередной пример воздействия на воображение творца феномена архетипического. Так, образ морской девы воплощается, в том числе, при помощи замкнутых кольцеобразных мотивов в мелодике вокальных и инструментальных партий; тембрами духовых (гобой, флейта) и арфы; определенными фактурными решениями, связанными со звукописью различных градаций морской стихии, общей тенденцией к повторности музыкального материала, что еще более усиливает круговой, заманивающий модус музыкальных характеристик морской девы. Такими способами охарактеризованы Ундины в операх различных композиторов; схожие средства использованы и для музыкальных характеристик других морских дев, что будет показано на примерах Русалки Даргомыжского, Свитезянки, Волховы, Панночки Римского-Корсакова, а также в музыкальных портретах многочисленных наяд, nereид, нимф в огромном числе романсов, песен, кантат различных авторов.

В XX веке наблюдается постепенное ослабление интереса композиторов к русалочьей теме. Во многом поэтому балет «Ундины» Ханса Вернера Хенце, созданный в 1958 году в содружестве с английским балетмейстером Фредериком Аштоном, – явление выдающееся. Реставрация сказки Фуке доказывает, что образ живет, продолжая волновать воображение творцов. В версии Аштона сказка Фуке претерпела изменения: сокращен список основных персонажей, изменены имена основных действующих лиц. Возлюбленного Ундины вместо Хульбранда зовут Палемон, соперницу героини Бертой, а не Бертальдой, Пастор становится Отшельником, место могущественного родственника Ундины Кюлеборна занимает повелитель морей Тиреннио. Если в либретто балета образы Ундины, ее возлюбленного и соперницы наследуют основные семы, заложенные в сказке Фуке, то образ Тиреннио очевидно переосмысливается. С одной стороны, в нем находят отражение многие качества Кюлеборна (властность, враждебность людям, способность мстить, противодействовать и т.д.). С другой, в образе Тиреннио редуцируются защитнические по отношению к главной героине качества; Тиреннио выступает соперником Палемона. Подобная трансформация выглядит для балетной версии оправданной: драматургические противопоставления волшебного и реального миров, выраженные в парах персонажей Ундины – Берта / Палемон – Тиреннио уравниваются, обретая законченность. В либретто Аштона нет родителей Ундины и Герцога с его супругой; их отсутствие означает исчезновение важных линий, связанных со знаковыми характеристиками самой Ундины.

Аштон, скорее всего, руководствовался вполне понятными требованиями к балетному либретто, стремясь приспособить многонаселенную сказку Фуке к танцевально-сценическим условиям. Вместе с тем подобный маневр изрядно обедняет глубочайшие, по-настоящему христианские смыслы сказки Фуке, изымая из нее концептуальные акценты, сопряженные с высветлением героини, педализацией ее искренности, простоты, неискушенности на фоне мыслящих отнюдь не христианскими категориями людей. Вместе с тем Аштон сохраняет один из самых важных мотивов: после венчания с Палемоном Ундина обретает, наконец, человеческую душу.

Партитура балета демонстрирует широкий спектр разнородных влияний: здесь можно услышать отсылки к И. Ф. Стравинскому, М. Равелю, Д. Мийо, П. Хиндемиту, К. Орфу и другим мэтрам XX века. Приправленная атональностью и прихотливой метроритмикой, словно сотканная из многозначительных аллюзий, музыка балета Хенце, тем не менее, не производит впечатления эклектичной: выбор мелодических оборотов, тембров, ритмической организации обусловлен, прежде всего, сущностью сюжета, стремлением композитора раскрыть его разноплановость во всех деталях. Важным для настоящего исследования предстает вопрос об использовании тех средств выразительности, что сформировались в романтическом XIX веке для воплощения архетипического образа морской девы: остаются ли они актуальными и в музыке XX века? С одной стороны, поиск в партитуре балета закругленных мотивов, тональной изменчивости и других способов затруднен атональной природой музыки. С другой, именно круговые мотивы играют огромное значение во всех сценах Палемона и Ундины. Ирреальная сущность героини подчеркнута соответствующими, знаковыми для нее тембрами арфы и духовых. Важно отметить узнаваемые отсылки к «Ундине» Цезаря Пуни – они будто связывают обеих героинь родственными узами, обогащая понимание балетов.

Значимы (в контексте проблематики диссертации) способы обрисовки антипода Ундины Тиреннио, чей образ олицетворяет вовсе не чарующие свойства водной стихии, но ее грозную сущность и мощь; данная амбивалентность воды в сюжетах об Ундине обычно персонифицируется в образах самой морской девы и ее дяди Кюлеборна. В балете Хенце функции грозного родственника Ундины выполняет Тиреннио; симптоматично, что способы его характеристики сравнимы с теми, что использовали другие композиторы. Появления Тиреннио в балете Хенце знаменуют драматургические «*рубевжи*», контраст которых в темповом, тембровом, динамическом и метроритмическом смыслах рельефен и репрезентирует важные режиссерские приемы Хенце и Аштона. Глубоко различны метроритмические модусы двух важных персонажей, олицетворяющих сложность и неоднозначность водной стихии. Ритмика сцен с Ундиной мягкая, подчеркивающая лирическую суть любовных сцен, в то время как в экстатических, напоминающих музыку Орфа и Бартока, ритмах Тиреннио идентифицируется угрожающая сила, сокрушительная мощь героя и прародительной для него природной стихии. Ярким примером является сцена кораблекрушения, в которой Хенце удалось воплотить в музыке настоящий апокалипсис.

Способы обрисовки возлюбленного Ундины Палемона, ее соперницы Берты, Отшельника также коррелируют с теми, что были использованы другими композиторами – об этом свидетельствуют выраженные переключки между драматургией развития образов, акцентуация различными авторами самых ярких их сем удивительно сопоставимыми средствами.

Резюмируя особенности претворения сюжетов об Ундине в оперном и балетном жанрах, подчеркнем, что архетипическая природа образов обуславливает обращение композиторов к очевидно сходным выразительным средствам, наталкивает их,

вне зависимости друг от друга, на аналогичные маршруты раскрытия сущности персонажей и, тем самым, объясняет разумеющиеся интертекстуальные связи между произведениями.

Четвертая глава диссертации **«Русалочки образы в оперном и балетном жанрах»** состоит из девяти параграфов, посвященных особенностям претворения рассматриваемых сюжетов в тетралогии «Днепровская Русалка» Ф. Кауэра, К. А. Кавоса и С. И. Давыдова (§ 2.9. *«Das Donauweibchen» и «Днепровская Русалка» как предвестники «эры русалок». Грани архетипического и интертекстуального*), операх «Русалка» А. С. Даргомыжского (§ 2.10. *Трансформация системы архетипических образов сюжетов о морских девах в реалистичной драме «Русалка» А. С. Пушкина и одноименной опере А. С. Даргомыжского*), «Майская ночь» (§ 2.11. *Пантеистическая трактовка русалочьего образа в «Майской ночи» Н. А. Римского-Корсакова. Органичное сопряжение христианского и языческого начал в образе Панночки*), «Садко» (§ 2.12. *Специфика претворения мифологемы воды и архетипического образа морской девы в опере «Садко» Н. А. Римского-Корсакова*) Н. А. Римского-Корсакова, «Утопленница» Н. В. Лысенко (§ 2.13. *«Утопленница» Н. В. Лысенко: национальная украинская опера о русалке*), «Русалка» А. Дворжака (§ 2.14. *«Русалка» А. Дворжака в контексте оперных версий сюжета о морских девах: интеграция наднационального сюжета и национальных традиций*), «Русалочка» Ю. Вейсберг (§ 2.15. *Архетипический образ морской девы в творчестве Ю. Вейсберг: неоконченная опера «Русалочка»*), балете «Русалочка» Дж. Ноймайера и Л. Ауэрбах (§ 2.16. *Интерпретация «Русалочки» Г. Х. Андерсена в балете Дж. Ноймайера и Л. Ауэрбах: новое звучание и вечные смыслы старого сюжета*), операх на сюжет о Лорелее (§ 2.17. *Амбивалентная трактовка образа Лорелеи в романтической опере*). В диссертации очерчены нити преемственности между способами раскрытия русалочьих образов в названных сочинениях в интонационном, ладовом, фактурном, тембровом, драматургическом смыслах.

Предвосхищает настоящую «эру русалок» тетралогия «Днепровская Русалка» – «царица» русской оперной сцены в первом десятилетии XIX века. В тетралогии в изобилии содержатся типичные для музыкальной характеристики морской девы кольцеобразные мотивы с секундовым, хроматическим заполнением, которые олицетворяют «заманивание», «околдовывание», «кружение». Вокальная партия Днепровской Русалки обнаруживает выраженную ориентацию авторов на *национальное* начало, что будет знаковым и в партиях последующих оперных морских дев. Показательными выглядят интенции авторов тетралогии к особой тембровой характеристике героини: и это не только использование духовых и арфы, но и стеклянной гармоники, нетривиальное, *инаковое* звучание которой передавало ирреальную суть героини, подчеркивало волшебность связанных с ней моментов.

Уже в первых, приобретших большой резонанс произведениях на русалочью тему в музыкальных обликах героинь гармонично соединены колдовская и повелительная, лирическая и могущественная, волшебная и человеческая, карающая и милующая стороны, что впоследствии станет основным вектором раскрытия образа морской девы в оперных произведениях различных композиторов.

Наряду с образом Лесты исследуются переключки между способами претворения в тетралогии мифологемы воды, свадебного обряда, их амбивалентные смыслы. Анализируются другие образы тетралогии, выявляются интертекстуальные связи между музыкальными характеристиками отдельных персонажей и целыми сценами в операх на сюжет о русалке. Так, Видостан из «Днепровской Русалки» послужил одним из прооб-

разов для Князя в «Русалке» А. С. Пушкина и А. С. Даргомыжского. Выявленные в работе интертекстуальные связи тетралогии «Днепровская Русалка» со многими русалочьими операми XIX века имеют, как неоднократно подчеркивалось, явственную причину – архетипичность образа главной героини и окружающих ее персонажей. От Лесты и Видостана, а также многих сюжетных мотивов тянутся, как показывает проведенный анализ, многочисленные нити преемственности к Ундине и Хульбранду Гофмана, Ундине и Хуго Лорцинга, Наташе и Князю Даргомыжского, Ундине и Ольбранду Львова, героям опер Римского-Корсакова и многим другим произведениям на русалочью тему. Феномен такой преемственности определяется двумя – генетической и культурно-исторической – составляющими проблемы архетипа. Они «провоцируют» художника в процессе претворения архетипического образа в произведении общаться как с допытными образцами человеческой психики, содержащимися в так называемом культурном бессознательном, так и с целым, в течение веков накапливаемым багажом средств реализации этих образов в конкретных художественных произведениях.

Вместе с констатацией *общих* точек пересечения между оперными опусами на русалочью тему важно отметить то *особенное*, что отличает «Днепровскую Русалку» от ее многочисленных «младших сестер». В последующих оперных воплощениях в XIX веке образ перемещается из *объективной* плоскости в *субъективную* и приобретает выраженные лирико-психологические и трагические оттенки. Если Русалка Краснопольского, Шаховского, Кавоса и Давыдова выступает как справедливая властительница, носительница высшей силы, и этот объективный аспект образа имеет в тетралогии такое же важное смысловое и драматургическое значение, как и личные взаимоотношения героини с ее возлюбленным, то в последующих оперных версиях сюжета основное внимание композиторов и авторов литературных первоисточников сосредотачивается на личной драме героини, социальной подоплеке этой драмы, мотивах мести героини неверному возлюбленному за поруганное чувство, или же мотивах поистине христианского прощения ею своего избранника. В указанном отличии ассимилированы как свидетельства кардинальной разницы миропонимания между XVIII и XIX столетиями, так и ответы на вопросы о непреходящей актуальности сюжета, способного вбирать доминанты времени, питать новыми смыслами своих героев и служить своеобразным барометром мировоззрения той или иной эпохи.

В преддверии эпохи романтизма в структуре рассматриваемого сюжета о морских девах мотив предательства отнюдь не доминирует: он либо вообще отсутствует, либо едва намечен. До обращения к этим сюжетам романтиков в большинстве славянских фольклорных образцов ундины, русалки, мавки, лоскотухи, водяницы выступают в качестве изначально присущих водной стихии духов, либо утонувших некрещеными детей: и те, и другие, несмотря на большую амплитуду разноречивых отношений к человеку (от равнодушного до настороженного и откровенно враждебного) вовсе необязательно имеют в прошлом драматические любовные обстоятельства. На рубеже XVIII–XIX веков во многом благодаря появлению «Лорелеи» Brentano, «Ундины» Fuqe, «Das Donauweibchen» Kaуэра и Генслера и ее русского варианта Давыдова и Кавоса архетипический образ морской девы обогащается жертвенными, а затем мстительными семами, что обновляет структуру фольклорных образцов и художественных произведений. В системе архетипических образов русалочьих мифов появляется новый герой – неверный возлюбленный и постепенно кристаллизуется чрезвычайно важный для их романтического функционирования *мотив предательства*, который провоцирует героиню на самоубийство, а затем и мечь, осуществляемую ею

уже в иной – волшебной – ипостаси. Этот мотив на протяжении XIX столетия развивается параллельно в двух плоскостях – фольклорной и художественной.

Драма А. С. Пушкина «Русалка» и одноименная опера А. С. Даргомыжского являются собой образцы *трансформации* сюжета о морской деве, обусловленной эстетикой и мировоззрением XIX века, огранкой сюжета романтическими константами. В своем замысле Пушкин опирается на уже откорректированную временем и художественной практикой первых десятилетий XIX века систему архетипических образов сюжетов о морских девах, в которой ключевым моментом становится мотив предательства, выводящий развертывание событий в конфликтную, трагедийную плоскость. На облик персонажей пушкинской драмы и расстановку акцентов в ней также оказали воздействие, в том числе, близкие по времени создания произведения – при помощи конкретных примеров раскрыто, например, влияние романа «Евгений Онегин». В драме ощущается влияние «Днепровской Русалки», выражающееся, главным образом, в очевидных параллелях между образами Видостана и Князя.

В эту обновленную систему архетипических образов сюжета о морских девах поэт вносит и что-то *свое*, являющееся уникальным продуктом *его* осмысления и творческой переработки сюжета. Пушкин выводит сюжет из сугубо волшебной сферы и реализует его не только в фантастическом, сказочном, а и *социально-психологическом* ключах, что подкрепляется сочно и многоаспектно раскрытым социальным конфликтом. Так, волшебная сфера явственно предстает лишь в конце драмы (хор русалок, монолог Русалки, выход Русалочки на берег и изумленная реплика Князя: «Откуда ты, прелестное дитя?»). Напротив, в социальную подоплеку происходящих событий поэт погружает читателя сразу же, противопоставляя знатного Князя и простую дочь мельника. Несколько иная картина, например, в «Ундине» Фуке / Жуковского. Поскольку героиня изначально является существом волшебным, флёр сказочности окутывает все повествование, и социальный конфликт, являющийся неотъемлемой частью «Ундины» (приемная дочь рыбака и могущественный рыцарь), тоже реализуется в сказочных координатах. Нет в драме Пушкина часто сопутствующей сюжетам о морских девах христианской подоплеку, органично вписанной в контекст «Ундины» Фуке. Таким образом, Пушкин отсекает многие романтические атрибуты и сосредотачивается на трагедийных *жизнейских* коллизиях, раскрытых им с глубокой психологичностью и правдивостью. *Процесс трансформации системы архетипических образов* у Пушкина обусловлен тем, что главные герои представлены поэтом как *живые* люди, а местом действия, наряду со сказкой, становится *реальная жизнь*.

Вместе с теми архетипическими образами, что унаследовала драма «Русалка», в работе также рассматриваются и те, что до Пушкина не являлись принадлежностью сюжетов. Так, новыми в драме Пушкина оказываются мельник и соответствующий топоопределяющий нюанс – мельница. В диссертации уделено большое внимание амбивалентной семантике мельницы и тем интерпретационным маршрутам, которые становятся возможными от обогащения русалочьего сюжета новыми составляющими, в числе которых помимо мельницы, – мифологема свадьбы, а также образы ворона, уродливого, значимые для понимания трансформации образа отца героини.

А. С. Даргомыжский во многом следует заложенному Пушкиным реалистическому вектору, углубляя речевыми интонациями психологические характеристики героев, мастерски используя народно-хоровые, жанровые сцены, чтобы подчеркнуть фольклорный характер русалочьего сюжета. В диссертации рассмотрены новаторские интенции Даргомыжского, раскрывающего архетипические образы сюжета о морской деве не только в реалистичном, но и национально-русском ракурсе. Так, в музыкаль-

ной характеристике сошедшего с ума Мельника отчетливо читаются черты значимого для русской истории и культуры образа юродивого. Эти же качества побуждают провести параллели между Мельником и знаменитым оперным шутком Риголетто – столь близкими оказываются интонационный строй их партий в исключительно схожей драматургической ситуации мольбы о своих дочерях. В работе анализируются интертекстуальные параллели, обусловленные архетипичностью образа отца, и наличие очевидных сходств между его музыкальных претворением в различных произведениях. В диссертации подробно освещены способы музыкальной характеристики главных персонажей оперы, обосновывается амбивалентность образа Наташи-Русалки, рассматриваются интертекстуальные связи между героиней оперы Даргомыжского и другими образами морских дева, выраженные в общем круговом строении мелодики вокальной партии, фактурном, тембровом ее обрамлении.

Значение оперы Даргомыжского в процессе трансформации системы архетипических образов сюжетов о морских девах огромно. Трактовка композитора интегрирует «Русалку» в более широкий музыкальный и культурный контекст, чем тот, в котором находились иные реставрации излюбленного в XIX веке сюжета. Расширяя смысловое поле поэтического первоисточника, Даргомыжский расставляет *свои* акценты в драматургии: созданные им образы перекликаются с целой галереей оперных, литературных персонажей, находящихся *вне* системы архетипов сюжетов о морских девах, в их числе образами, созданными Дж. Верди, Л. Фейхтвангером и др.

В диссертации рассмотрены способы претворения русалочьего образа в опере «Майская ночь» Н. А. Римского-Корсакова. Осуществленный анализ свидетельствует о во многом *традиционном подходе* композитора к запечатлению в музыке этого персонажа. Закругленные мотивы в мелодике вокальных партий, сравнимые с другими произведениями на русалочью тематику тембровые и драматургические решения подтверждают неслучайность параллелей, но обусловленность их архетипическим образом. Вместе с тем необходимо обозначить *новаторские акценты*, которые были внесены композитором в образ главной героини оперы «Майская ночь», в частности, и трактовку русалочьего сюжета, в целом. Древний, архаичный обрядовый пласт представлен в произведении русальными песнями и претворением обычаев «зеленых святок», следующих за праздником Троицы. Однако изначальная переплетенность в народном сознании как языческих нюансов, так и христианских акцентов, а также близость праздников Православной Троицы и Зеленых русалочьих святок, обусловили в опере, наряду с языческими, и наличие христианских мотивов. Римский-Корсаков не оставляет без внимания данный смыслообразующий стержень; он укрупняет общее для подавляющего большинства русалочьих сюжетов свойство – гармоничного *сопряжения христиански ориентированных и языческих моментов*. В опере, как и в фольклоре и – шире – повседневном народном быту того времени встречаются на одной территории и в «полный голос» звучат непримиримые верования, фантастика и жизненные реалии. Помещая свою героиню в такой подлинно пантеистический контекст, композитор вносит своеобразные, характеризующие только его стилистику нюансы в привычную структуру системы архетипических образов сюжетов о морских девах и тем самым смягчает трагические и страдательные мотивы, эстетизирует и осветляет свою героиню. Отсюда и сугубо музыкальный результат подобного драматургического новшества – гармоничное созвучие стилистики православной хоровой молитвы и русальных песен со свойственной им выраженной кольцевой структурой мотивов.

Обширный раздел посвящен рассмотрению особенностей претворения мифологемы воды Римским-Корсаковым, Чайковским, Дебюсси, Глазуновым и другими

композиторами. Анализ средств отображения в музыке изменчивой водной стихии – мелодических, гармонических, регистровых, фактурных – необходим для того, чтобы подчеркнуть самые важные в структуре образа морской девы семы.

Большое внимание в работе уделено опере Римского-Корсакова «Садко», а именно – особенностям трактовки былины, интонационным, темброво-инструментальным, драматургическим, а также невербальным средствам реализации в партии Волховы *традиционных* сем морской девы. Схожесть способов музыкальной характеристики Царевны и других героинь произведений на русалочью тему, интертекстуальные переключки между опусами объясняются архетипичностью самого образа, определяющего родственную методологию его претворения разными авторами. Однако наряду с явственной – благодаря *типичным* чертам – узнаваемостью, в образе Царевны Морской прослеживается и разумеющаяся *специфика*, продиктованная самим сюжетом, его былинными истоками и жанровыми особенностями оперы. На наш взгляд, обособленность морской девы именно Римского-Корсакова в ряду других морских героинь иных композиторов заключается в невыраженности личного начала, акцентуации былинно-эпического элемента, накладывающего отпечаток на драматургию оперы в целом и бытие в ней отдельных персонажей. В «Садко» нет Волховы *страдающей*: отсутствие этой важной в структуре образа семы, рельефно прослеживаемой у многих ее «родственниц», определяет своеобычность облика Морской Царевны – отсюда, на наш взгляд, множество вокализмов, подчеркивающих бесстрастную холодность и красоту морской девы Римского-Корсакова.

Сама расстановка сил в опере «Садко» основывается на устоявшемся для русалочьего фольклорного пласта и корпуса художественных произведений на эту тему принципе: мифологема воды заключает в себе (в смысловом и собственно музыкальном планах) двух производных персонажей – героиню и ее отца. В свою очередь, морская сфера противостоит земной, определяя, тем самым, бинарность драматургии оперы, четко подразделяющейся на два полярных мира. Названное свойство можно рассматривать как генеральный драматургический принцип для музыкально-сценических реализаций сюжетов о морских девах. Это вновь отсылает к проблеме причинности такого феномена, а именно – обусловленности схожего строения опер архетипичностью самого образа, который «декларировал» особенности драматургии.

В работе подробно рассмотрены другие образы оперы в контексте проблемы архетипического. В образе Садко подчеркиваются орфические и одиссеевские мотивы, в образе Любавы – мотивы, отсылающие к образу Пенелопы, в образе Старчища – мотивы, связанные с христианскими святыми, в частности, Николой Морским. Система архетипических образов о морских девах обогащают смысловую палитру «Садко» Римского-Корсакова, сообщает ему полифоничность и инкорпорирует в широкий музыкальный контекст. Вместе с тем, благодаря тесному контакту с былинной основой оперы и откристаллизовавшимся в ней мотивам, сами архетипические образы русалочьих мифов претерпевают иную огранку, трансформируясь и приобретая новые семы. Все это рождает и соответствующие музыкальные решения, в числе которых прием интонационной диффузии (прораствание в партии Садко интонаций Волховы); подчеркнутая жанровыми, мелодическими средствами полярная парность женских образов (Волхова – Любава); сакральные интонационные формулы в партии Старчища.

В диссертации анализируются архетипические образы оперы «Утопленница» Н. В. Лысенко; акцентируется роль феномена архетипического в выборе композитором выразительных средств, воплощающих в ткани оперы волшебный русалочий образ. Раскрывается значимость разумеющегося обращения Лысенко к обрядам Зеленых

святков и их музыкальному оформлению, которое сообщают произведению национальную достоверность и музыкальную подлинность украинского духа. Оперу Лысенко венчает финал с выраженным катарсическим оттенком. Данного драматургического вектора развития сюжета придерживаются разные авторы, обращающиеся к сюжету о морской деве – подобные финалы завершают оперы Гофмана, Лорцинга, Львова, Римского-Корсакова, Дворжака и др. Именно для таких финалов опер существуют гораздо более веские основания, чем просто перенимание опыта одного художника у другого или же принадлежность к одной культуре. Здесь действуют непреложные законы мифа, цель которого, по верному выражению выдающегося исследователя Е. М. Мелетинского, заключается в восстановлении Космоса из Хаоса. Поэтому мотив прощения, то есть исправления, воссоздания разрушенного (как, собственно, и оборотный – мотив мести и достижения справедливости в ином мире) в сюжете о морской деве выступает как центральный, смыслообразующий¹³. Обретение рая, достижение желанной цели, восстановление прежнего миропорядка – вот те мотивы, на которых зиждятся гимнические концовки различных русалочьих опер. Очевидно, что корни этого мотива стоит искать именно в фольклорной основе сюжета о русалке.

И в такой *национально ориентированной* опере на русалочью тему Лысенко все же прибегает к откристиализовавшимся в течение долго времени способам воплощения дивного русалочьего образа. Как показывает анализ, выраженная ориентация на *народную* основу и музыкальные традиции страны не помешали Лысенко использовать тот же круг выразительных средств, при помощи которого разные авторы различных национальных школ характеризовали своих морских дев – выразительные круговые мотивы, особый инструментарий (арфа, духовые) и фактурные решения (различные арпеджиато, расслоения оркестровой ткани) для воплощения русалочьего образа и фантастического колорита водных сцен.

В том же контексте в работе проанализирована опера «Русалка» А. Дворжака – яркая веха истории музыкальных реинкарнаций русалочьих мифов. Обусловленность архетипическими основаниями позволяет находить симптоматичные интертекстуальные параллели в интонационном строе партий персонажей, тембровых красках и драматургических приемах, которыми разные композиторы независимо друг от друга воплощали один и тот же сюжет. В диссертации проанализированы связи оперы с другими произведениями самого Дворжака, в частности, симфонической поэмой «Водяной» (1896, ор. 107), завершенной незадолго до начала работы над «Русалкой». В основе программы поэмы – мрачная фантастическая сказка, ядром которой является тема нарушенного обещания и мести природы за него, облеченная в историю о Водяном и взятой им в жены девушки. Близость сюжетов определила естественные переклички между музыкальными образами оперы и поэмы. Как и ранее, аналитические очерки проиллюстрированы конкретными нотными примерами.

В опере Дворжак наряду с *типичными* для реализации русалочьего сюжета решениями привносит и собственное *слышание* легенды. Работа Дворжака-симфониста с лейтмотивом героини, постоянные и многообразные трансформации которого отражают тончайшие нюансы ее настроений и все изгибы сюжета даже более информативно, чем вокальная партия, демонстрирует качественно иное воплощение легенды о

¹³ Приведем выражение Е. М. Мелетинского: «Преобразование хаоса, т.е. состояния неупорядоченности, в организованный космос <...> составляет, в принципе, главнейший внутренний смысл всякой мифологии». См.: *Мелетинский Е.М. Поэтика мифа: 2-е издание, репринтное. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1995. С. 205.*

морской дева и свидетельствует о рождении в оперных рамках *симфонического уровня* осмысления сказки о Русалке.

В диссертации уделено большое внимание неоконченной опере «Русалочка» Ю. Вейсберг (1921–1925) на либретто С. Парнок по сказке Г. Х. Андерсена: воссоздан контекст рождения оперы, важные детали переписки между композитором и поэтессой, обсуждение ими образов, драматургического плана произведения. Анализ сохранившихся рукописных и изданных фрагментов (хор русалок, канцонетта Принца, хор девушек, танец русалочки, пляска матросов) показывает, что в претворении архетипического образа морской девы Вейсберг зачастую интуитивно прибегала к уже устоявшемуся кругу средств выразительности, подчеркивающих *инаковую*, волшебную, завораживающую сущность образа. Отсюда и наличие круговых мотивов в мелодике, а также использование имманентных образу фактурных, ладовых, регистровых, динамических средств и т.д., перекликающихся с теми, что уже помогали другим авторам воплотить образы морских дев в оперном, камерно-вокальном и инструментальном жанрах. Вейсберг и Парнок запечатлели в драматургии важный признак опер на русалочью тематику вообще, а именно – рельефную контрастность действия, четко разделяющую реальный и фантастический миры со свойственным каждому выразительными средствами.

Балет «Русалочка» Дж. Ноймайера и Л. Ауэрбах по сказке Г. Х. Андерсена (2005) – одна из самых *личных* интерпретаций андерсеновской сказки. В трактовке Ауэрбах и Ноймайера страдающая Русалочка и автор сказки о ней *слиты в один персонаж*; вместе они составляют драматургический центр балета, являя своей *двуединностью* трагическую судьбу личности в мире, не приемлющем ее идеалистическую природу. В музыке балета «Русалочка» присутствует многое из того, что характеризовало романтических морских дев. Ауэрбах, как и разные авторы ранее, противопоставляет морское Отечество Русалочки миру людей, но осуществляет это нетривиальным способом. Морские сцены – это *господство мелодии*, мелодии льющейся, пронзительно красивой, основанной на множестве мотивов, в том числе круговых. В противовес морскому, мир людской – это *владычество ритма* с очевидно скудной мелодической «плотью», но роскошеством разнообразных метро-ритмических формул. Ритм выступает в балете аллегорией жестокого и конкретного *времени* людей, противоречащего *вневременной* и абстрактно-образной природе Русалочки.

В партитуре балета можно обнаружить множество типических способов воплощения образа морской девы – это уже знакомые по другим произведениям интенции композитора темброво (использование терменвокса акцентирует неземную сущность героини¹⁴), интонационно и фактурно обособить Русалочку. Музыка балета содержит множество цитат и аллюзий. Выраженный полистилистический «модус» произведения, емкие в смысловом отношении цитаты из произведений Бетховена, Дворжака и др. – те важные «скрепы», что выстраивают единый ретро- и перспективный аудио- и видеоряд архетипических образов безотносительно конкретной эпохи, но предельно универсализируют всегда актуальный вопрос о судьбе личности, ее творчестве и любви в не принимающем и непонимающем ее мире. «Голоса» великих будто оживают в истории Русалочки и Поэта, приглашая их вслед за собой в Вечность.

¹⁴ Сама специфика тембра терменвокса, а также родственного ему инструмента «волны Мартено» обусловила их использование в музыке XX века именно для характеристики образов, связанных с «потусторонним», «мистическим» (А. Онеггером, Д. Мийо, О. Мессианом, П. Булезом и мн. др.).

Рожденный в Германии образ Лорелеи аккумулирует в себе как общие, так и *своёобычные* черты. Из неперенных отметим завораживающую красоту и чарующий голос, лишаящий любого, кто увидел ее, воли. Наряду с ними, в образе Лорелеи есть свойственные только ей штрихи: колдовские способности и мстительность, что последовательно подчеркивалось различными художниками. Легенда о Лорелее – плод существующих фольклорных представлений о морской дева (легенда родилась в конкретной местности южной Германии – у двух скал и особенном сужении судоходного Рейна, где зачастую гибли суда, то разбиваясь о камни, то не справляясь с водоворотами и стремительным течением), и, в то же время, авторский «продукт», рожденный музой немецкого романтика Клеменса Брентано. Этот образ появляется в его романе «Годви» (1801–1802), где уже четко обозначены невероятная, сводящая с ума красота морской девы, ее мстительное отношение к людям, во многом обусловленное выраженной связью Лорелеи с образами сирен.

Яркими иллюстрациями к тому, как представляли себе романтики коварную дева Рейна, являются созданные в течение XIX века картины немецких художников В. Крзя, К. Бертлинга, Ф. Келлера, Й. К. Н. Шейрена, А. Ретеля, Ф. фон Фольца, эстонского мастера Й. Кёлера, австрийских художников Х. Маккарта, М. фон Швинда и др. Разные живописцы демонстрируют единомыслие в трактовке архетипического образа – несмотря на индивидуальность письма каждого, облик рейнской девы в целом ряде картин привлекает завораживающей красотой, акцентуацией недоброй сущности. Ракурс ее отображения в живописных произведениях *важен для постижения образа в поэтических и музыкальных опусах* – именно в этом ключе трактован образ Лорелеи в операх Ф. Мендельсона (неок., 1847), У. В. Уоллеса (1847), М. Бруха (1863), Ф. Пациуса (1887), А. Каталани (1890) и др. Претворение образа Лорелеи в оперном жанре становится символом романтизма, аккумулируя в себе самые важные константы мироощущения, образности, музыкальной эстетики эпохи. Как и в операх на сюжеты об Ундине и Русалке, музыкально-сценические произведения, посвященные Лорелее, демонстрируют воплощение романтического метода образных антитез, четкое противопоставление волшебного и реального миров, обуславливающее обращение к соответствующим выразительным средствам.

ТРЕТЬЯ ЧАСТЬ диссертации – **АРХЕТИПИЧЕСКИЙ ОБРАЗ МОРСКОЙ ДЕВЫ В ВОКАЛЬНЫХ, ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ И ВОКАЛЬНО-СИМФОНИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ** – объемлет собой **пятую** (§3.1–§3.7.) и **шестую** (§3.8.–§3.12) главы, в которых продолжена апробация метода анализа архетипических образов. В пятой главе диссертации – **«Особенности воплощения русалочьих образов в поэтических и вокальных сочинениях XIX–XX веков»** – представлены аналитические очерки, посвященные особенностям претворения образа Лорелеи (§ 3.1. *Образ Лорелеи в поэтической и вокальной культуре западноевропейского романтизма*), образов нимф, nereид, наяд (§ 3.2. *«Мирные» образы нимфы, nereиды и наяды в русской поэзии и русском романсе*), русалочьих образов в вокальных произведениях Н.А. Римского-Корсакова (§ 3.3. *Русалочья тематика в кантатном и камерно-вокальном творчестве Н.А. Римского-Корсакова: аспекты интертекстуальности и архетипичности*), рассмотрению вокальных произведений на текст лермонтовских стихотворений (§3.4. *«Русалка» М. Ю. Лермонтова и ее разножанровые вокальные версии* и § 3.5. *«Песня рыбки» из поэмы «Мцыри» М. Ю. Лермонтова в романсах XIX–XX веков: специфика запечатления архетипического русалочьего образа в поэтическом и музыкальных текстах*), а также особенностей созданного К. Д. Бальмонтом образа русалки (§3.6. *«Русалка» К. Д. Бальмонта в романсах рус-*

ских композиторов) и, наконец, образа морской девы в вокальном цикле Ю. Вейсберг (§ 3.7. *Образ морской девы в «Трех песнях Раутенделейн» для голоса и симфонического оркестра Ю. Вейсберг*).

В диссертации рассматриваются посвященные Лорелее стихотворения Й. Эйхендорфа, Г. Гейне, Г. Аполлинера (те, что станут основой для камерно-вокальных опусов), выявляется единый вектор претворения поэтами образа рейнской красавицы. Значимым в контексте проблематики настоящей работы представляется сравнение подлинно трагического духа, которым наполнены написанные в романтическую эпоху и на рубеже XIX–XX вв. стихотворения о Лорелее с теми ироническими оттенками, что проникают в посвященные ей опусы в веке XX-м, когда интерес к волшебной русалочьей тематике в силу различных причин (в том числе социально-политических) постепенно падает. Примерами расширяющей прежние романтические границы трактовки образа служат стихотворения М. Цветаевой, О. Мандельштама, Э. Кестнера, А. Гранова и др.

В диссертации проанализированы разножанровые хоровые и камерно-вокальные произведения Фр. Зильхера (1838?), Р. Шумана (1840), К. Шуман (1843), Ф. Листа (1841) на тексты рассмотренных стихотворений. Цель аналитических блоков, как в предыдущих разделах диссертации, – показать, что музыкальная драматургия воплощения архетипического образа в ткани музыкального произведения впечатляюще схожа и зиждется на подчеркивании *двуединой* сущности героини, показе пленительно прекрасной ее стороны и акцентуации оборотной силы красоты – как завораживающей, так и губящей. В анализе указанных камерно-вокальных произведений акцентированы *типичные* для воплощения образа морской девы интонационные, ладогармонические, регистровые средства – круговые мотивы, особый тип арпеджированной, струящейся фактуры, ладовая подвижность.

Драматургия образа Лорелеи в рассмотренных произведениях определяется самой легендой и несомненным воздействием как на нее, так и на ее поэтические, живописные и музыкальные инсталляции мифологемы воды – древнего и сложного образа, имеющего большую палитру значений. В контексте таких представлений о водной стихии образ Лорелеи обретает многомерность, поскольку наследует вслед за породившей его стихией ее бинарные оппозиции «жизнь – смерть», «благо – опасность» – отсюда и красноречивые музыкальные оппозиции в ее музыкальном претворении, обуславливающие обращение композиторов к полярной динамике, красочным регистровым противопоставлениям, знаковым интонационным формулам.

Образ Лорелеи в XX–XXI вв. получает разноплановое развитие даже не в области академической музыки, но в сфере массовой музыкальной культуры. Так, в 1933 году Джорджем Гершвиным был создан мюзикл «Pardon my English» (на текст Айрона (Иры) Гершвина, брата композитора), содержащий, в числе других музыкальных номеров, песню «Лорелея». Песня стала известной в исполнении ее в качестве отдельного концертного номера Эллой Фицджеральд и Лайзой Миннелли, а также студийным записям, сделанным этими певицами. Благодаря им написанная Айроном и Джорджем Гершвинами композиция приобрела особую популярность в пространстве массовой музыкальной культуры. В конце XIX – начале XX веков увидели свет композиции, основанные на легенде о Лорелее таких групп, как «Dschinghis Khan» («Lorelei», 1981), «The Pogues» («Lorelei», 1989), «Corpus Delicti» («Lorelei», 1993), «Blackmore's Nicht» («Lorelei», 2003), «Пять стихий» («Лорелея», 2008), «Scorpions» («Lorelei», 2010),

«Inkubus Sukkubus» («Honey song of Lorelei», 2015), «In Extremo» («Lorelei», 2015), «Lord of the Lost» («Cry, Loreley», 2018) и многих других¹⁵. В диссертации рассматриваются предположительные причины бóльшей популярности и востребованности образа морской девы в массовой музыкальной культуре по сравнению с академическими жанрами, делаются выводы о его трансформации в течение XIX–XXI вв.

Наряду с русалками и ундидами в культуре XIX века очень популярны образы наяд, nereид, нимф. Различия между русалками, ундидами, с одной стороны, и наядами, nereидами, нимфами, с другой, довольно существенны. Образы последних не отягощены, как в случае с русалкой, трагической историей превращения девушки в морскую деву из-за обманутой любви, или же страстным желанием контакта с человеком с целью обрести бессмертную душу, что составляет смысловую основу сюжета об ундине. Nereиды, наяды и нимфы – духи воды, хранительницы рек и источников, светлые и лиричные персонажи, чья родословная не содержит драматических коллизий. Особое место эти образы занимают в русской поэзии XIX–начала XX вв.: им посвящены вдохновенные строчки А. С. Пушкина («Nereида», 1820), А. Н. Майкова («Я знаю, отчего у этих берегов раздумье тайное объемлет дух певцов», 1841), Е. А. Баратынского («Наяда», 1826), Д. П. Ознобишина («Nеера», 1827; «Наяда», 1869), М. И. Михайлова («Наяда», 1848) и др. Как показывает анализ, стихотворения различных поэтов имеют выраженные интертекстуальные параллели: авторы прибегают к схожим эпитетам, акцентируя важные семы образов нимфы, наяды, nereиды, которые в стихотворениях русских поэтов предстают как объекты любования, без какого-либо интереса самой героини в сторону заворуженно созерцающего ее человека.

Столь же бесконфликтное воплощение эти образы получают в камерно-вокальной лирике; важно подчеркнуть, что способы воплощения этих нежных героинь в музыкальной ткани также сопоставимы. Романсы «Nимфа» Н. А. Римского-Корсакова на слова Майкова, «Nereида» А. К. Глазунова на слова Пушкина, «Наяда» Н. Я. Мясковского на слова Баратынского демонстрируют выраженную общность выразительных средств. Здесь также, как и в предыдущих музыкальных запечатлениях морской девы, – круговые интонации в мелодике, иллюстративные приемы в фактурном оформлении, тональная подвижность, олицетворяющая «текучесть» образа, преимущественно светлые краски высокого регистра.

В диссертации рассматривается отражение русалочьих сюжетов в камерно-вокальном наследии Римского-Корсакова. образу морской девы посвящены романс «Свитезьянка» на слова Адама Мицкевича в переводе Льва Мея (ор. 7, № 3) и одноименная кантата также на слова Мицкевича в переводе Мея (ор. 44). В очередной раз подчеркивается, что большое значение не только в музыкальном портрете героини, но и претворении смертельно опасного обличья воды играют круговые мотивы с выразительными секундовыми ходами. Поскольку вода – материнская для героини стихия, то и важнейшие интонемы в партии Свитезьянки, естественно, будут определяющими и знаковыми для звукового воплощения мифологемы воды в кантате. Сходная ситуация и в опере «Садко»: здесь круговые интонации и секундовые мотивы в партии Волховы будто наследуются из матричной характеристики Окиан-моря синего, тем самым иллюстрируя глубоко родственную связь героини и породившей ее стихии.

¹⁵ Подробное исследование преломления легенды о Лорелее в современной массовой культуре было освещено в публичной лекции Елизаветы Бурмистровой-Еннерт, состоявшейся в арт-пространстве «Лекторий Culture» 29.11.2019.

Поэтическую дань прекрасному образу русалки отдал М. Ю. Лермонтов в стихотворениях «Русалка плыла по реке голубой...» (1832), «Песнь золотой рыбки» из поэмы «Мцыри» (1839), «Морская царевна» («В море царевич купает коня», 1841). В течение XIX–начале XX века на текст лермонтовской «Русалки» были созданы кантатно-ораториальные произведения К. В. Вурма (кантата для соло, женского хора и фортепиано, 1894), А. А. Ильинского (кантата для женского хора с оркестром, ор. 10/2, 1891), Г. Л. Катуара (кантата для голоса, хора и оркестра, ор. 5, 1888), А. Г. Рубинштейна (кантата для женского хора, солистов и оркестра, ор. 63, 1861), П. Г. Чеснокова (кантата для женского хора, соло, фисгармонии и фортепиано, 1904), М. О. Штейнберга (кантата для оркестра, сопрано, соло и женского хора, ор. 4., 1907). В области камерной вокальной лирики лермонтовская «Русалка» явилась основой романсов Ф. С. Акименко (романс, ор. 4. 1898), В. М. Богданова-Березовского (романс, ор. 22/3, 1939–1940), Н. Х. Боголюбовой (романс, 1920–1930), П. Виардо-Гарсиа (романс, 1865), Э. Я. Длусского [Длуского] (романс, 1888), О. Донауровой (романс, 1894), Н. А. Карницкой (романс, 1940), В. Н. Кашперова (романс, 1857), И. Н. Лодыженского (романс, 1893), Г. Я. Ломакина (романс, 1851), А. Л. Панаева (ария, 1894), Х. Г. Пауфлера (романс, 1845), Ф. М. Толстого (романс, 1845), С. Е. Фейнберга (романс, ор. 28/5, 1941) и др. Лермонтовская «Русалка» послужила основой вокально-инструментальных ансамблей, среди которых сочинения Н. П. Огарева (для голоса, скрипки, виолончели и квинтета духовых), Н. Ф. Самсоновой (дуэт, 1874), Б. А. Фитингоф-Шеля (дуэт, 1879), камерных инструментальных произведений Ф. Ф. Лангера (Фантазия для фортепиано, ор. 27/2, 1850).

На текст «Песни золотой рыбки» написаны романсы Н. П. Огаревым (1843), М. А. Балакиревым (1860), А. С. Даргомыжским (1861), М. М. Ипполитовым-Ивановым (1886), Г. Л. Катуаром (1896?), А. С. Аренским (1892), М. А. Остроглазовым (год создания неизвестен), А. В. Никольского (год создания неизвестен).

В работе проанализировано большинство из названных сочинений на предмет особенностей формы, интонационной и ритмоинтонационной специфики воплощения русалочьего образа, иллюстративно-изобразительных (фактурных, регистровых, темпово-динамических и др.) средств, особенностей метроритма и тональной драматургии, выявлены интертекстуальные параллели между разножанровыми вокальными произведениями на лермонтовский текст, обоснована обусловленность поисков различных композиторов архетипическими основаниями образа морской деви, что определяет схожесть творческих решений.

Метод анализа архетипического образа морской деви апробирован и на примере созданных на текст стихотворения «Русалка» («Если можешь, пойми...») К. Бальмонта романсов В. Е. Бюцова (1904?), М. А. Остроглазова (1904?) и Р. М. Глиэра (1910). Претворение волшебного русалочьего образа бальмонтского стихотворения в этих романсах также сопряжено с использованием удивительно схожих средств выразительности, в числе которых кольцеобразные, замкнутые мотивы, тяготение к повторности музыкального материала, фактура, рисующая струящуюся и переливающуюся, колышущуюся водную субстанцию... Единый вектор прочтения самого стихотворения композиторами объясняет акцентирование ими, независимо друг от друга, амбивалентной сущности героини. Все это обуславливает существование многообразных интертекстуальных связей между романсами на бальмонтский текст – связей, наличие которых определяется одним образом.

В творческом багаже Ю. Вейсберг, помимо незаконченной оперы «Русалочка», есть еще одно произведение, связанное с русалочьей тематикой. Это вокальный цикл

«Три песни Раутенделейн» ор. 3 для голоса с оркестром (1908–1910) на текст созданной в 1896 пьесы Г. Гауптмана «Затонувший колокол». Осуществленный анализ позволяет сделать выводы о том, что все три песни обнаруживают удивительное, но симптоматичное единство в интонационном плане: круговой основой мелодики, аутентично воплощающей волшебный и манящий русалочий образ. Во всех песнях очевидно стремление автора к тончайшей, «кружевной» звукописи, запечатлевающей оттенки эмоциональных состояний героини в выраженной декламационности, приглушенной динамике и множестве градаций внутри нее; многослойности фактуры, эффектных тембровых и штриховых колористических решениях, заставляющих вообразить многообразие оттенков как водной стихии, так и героини и т. д.

Русалочий образ из рассмотренного опуса Вейсберг наследует многие характерные черты морской девы. Как Русалочка в неоконченной опере, так и Раутенделейн – нежная, обольстительно красивая героиня, ищущая любви человека и страдающая от его предательства. Вейсберг стремится воплотить в опере героиню не мстящую, но прощающую: отсюда тихая, смиренная скорбь последней песни Раутенделейн, отпускающей трагическую память о неверном возлюбленном, отсюда соответствующие средства музыкальной выразительности – камерная динамика, жанр колыбельной, покачивающаяся, «убаюкивающая» драматические коллизии фактура.

Претворение волшебного русалочьего образа в разножанровых камерно-вокальных и хоровых произведениях разных композиторов сопряжено с использованием удивительно схожих средств выразительности, в числе которых ладовая неустойчивость, связанная со стремлением запечатлеть изменчивость, зыбкость образа; кольцеобразные, замкнутые мотивы, выступающие в качестве основы мелодики; фактура, рисующая струящуюся и переливающуюся, колышущуюся водную субстанцию; особые решения, обусловленные тяготением к повторности музыкального материала как в мелодическом плане (повторы отдельных мотивов), так и на уровне формы (черты рондальности в некоторых романсах). Единый вектор прочтения стихотворений о Лорелее, нимфе, наяде, nereide, русалке объясняет акцентирование композиторами независимо друг от друга амбивалентной сущности героини, а также наличие общих трактовок кульминационных моментов. Все это указывает на многообразные интертекстуальные связи между романсами, песнями, кантатами на русалочьи тексты, наличие которых определяется одним образом. Своим существованием родственные в музыкальном отношении вокальные произведения обязаны архетипическому образу водной девы, который предопределяет выбор композиторами соответствующей звуковой оболочки и порождает во многом аналогичные композиторские решения.

Вместе с тем сказанное не означает *идентичность* воспроизведения архетипического образа в разных произведениях. Условием жизнеспособности такого образа в культуре является его постоянная трансформация. От одного запечатления до другой художественной реализации архетипический образ может аккумулировать новые смыслы, накапливать иные значения, и этот перманентный процесс определяется как имманентными образу причинами его развития, так и своеобразными стилистическими и мировоззренческими чертами конкретного художника и эпохи в целом, во взаимодействии с которыми происходит огранка, наполнение «новыми соками» знакомого образа. Именно благодаря этому диалектическому условию принципиальной изменчивости при сохранении основной структуры образ русалки модифицируется, преобразуется, блистая новыми гранями в музыкальном искусстве XIX–XXI столетий.

Шестая глава – «Специфика претворения образа морской девы в инструментальной и вокально-симфонической музыке» – представляет дальнейшую апробацию метода анализа и раскрывает специфику воплощения образа в концертной увертюре (§ 3.8 *Особенности интерпретации образа морской девы в Концертной увертюре «Сказка о Прекрасной Мелузине» Ф. Мендельсона*), инструментальной сонате (§ 3.9 *Архетипический образ морской девы в Сонате для флейты и фортепиано «Ундина» К. Рейнеке*), фантазии для оркестра (§ 3.10 *Фантазия для оркестра «Русалочка» Александра Цемлинского: архетипический образ морской девы в эпоху модерна*), фортепианных пьесах (§ 3.11 *«Ундины» С. Шаминад, М. Равеля и К. Дебюсси как примеры претворения архетипического образа морской девы в фортепианной музыке*), вокально-симфоническом опусе (§ 3.12 *Интерпретация образа Лорелеи в Симфонии № 14 Д. Д. Шостаковича*).

В концертной увертюре «Сказка о Прекрасной Мелузине» (1833) Ф. Мендельсон обращается к типичному для образа морской девы спектру выразительности. Драматургический стержень увертюры зиждется на антитезе чарующе красивой и грозной ипостасей мифологемы воды и ее порождения – морской девы, что воплощено соответствующими фактурными и тембровыми средствами. Обращают внимание разнообразные круговые мотивы, выступающие, как и в других случаях, в качестве музыкального эквивалента основных сем образа морской девы – ее способности очаровывать, завлекать.

В диссертации также проанализирована Соната для флейты и фортепиано «Ундина» К. Рейнеке (1882). В созданном Рейнеке образе Ундины очевидно тяготение композитора к характерным для этого персонажа круговым интонациям, особым фактурным и формообразующим решениям, общей драматургии показа амбивалентной сущности героини. Образ морской девы в Сонате для флейты и фортепиано выглядит узнаваемым, въяве осязаемым. Интерпретация Рейнеке этого персонажа отличается удивительной и даже несвойственной ему *теплотой* и романтической одухотворенностью – в нем будто течет кровь, бьются и пульсируют живые жизненные соки.

Фантазия для оркестра «Русалочка (“Die Seejungfrau”))» (1902–1903) А. Цемлинского – еще один знаковый пример обращения к архетипическому образу морской девы. Внимание к сказочным сюжетам и архетипическим образам отличает не только творчество Цемлинского, но представляет собой одну из непременных составляющих культуры эпохи модерна в целом. Отправной точкой возникновения югендстиля в Германии (равно как и разновидностей модерна в других странах) стало «растущее отвращение к “бездушности” современной экономической жизни большого города»¹⁶. Данная установка привела к тому, что многие видели в технике и цивилизации главных врагов культуры; важное значение в это время приобретают вечные образы, тесно связанные с природными *стихиями*, во внимании к которым ощущается стремление уйти от уродливой и искаженной реальности и восстановить «доиндустриальную» целостность с природой. Неудивительно особое отношение художников, поэтов, писателей, композиторов к архетипическому образу морской девы. Нимфы, наяды, ундины, русалки интерпретируются творцами как символы вечной красоты и первозданного единства с природной стихией – колыбелью жизни. Магия, волшебство, чарующая хрупкость этих героинь в различных художественных опусах рубежа веков во многом обу-

¹⁶ *Hermann, J. Undinen-Zauber. Zum Frauenbild des Jugendstils / J. Hermann // Jugendstil / hrsg. v. J. Hermann. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971. S. 469.*

словлены романтической традицией. Однако в эпоху модерна возникает и, безусловно, специфическое для этого периода понимание древнего архетипического образа. Пожалуй, он, как и другие вечные образы, воспринимается сквозь призму очевидного *культу красоты* – красоты утонченной, хрупкой, особенно остро осознаваемой в контексте «Fin de siècle» и потери ощущения стабильности бытия. Распространившиеся упаднические настроения, имевшие реальные социально-политические причины, актуализировали оккультизм с предлагаемым им *тайными* знаниями о Вселенной, что также стало важной причиной востребованности связанных с различными морскими девами сюжетов. Их выраженный эзотерический характер, мистичность, богатые духовные смыслы – вот то, что привлекало к ним пристальное внимание. Рассматриваемые в настоящей работе героини стали главными персонажами корпуса художественных произведений рубежа XIX–XX вв., в числе которых роман В. Бёльше «Полуденная богиня» (1891), драма Г. Гауптмана «Затонувший колокол» (1997), сказка О. Уайльда «Рыбак и его душа» (1891), стихотворения Р.-М. Рильке, Р. Демеля, С. Георге, А. Момберта и др. В живописных полотнах «Рыбья кровь», «Золотые рыбки», «Водяные змеи» Г. Климта, «Вечер» Й. Р. Витцеля и др. – те же стихийные, волшебно красивые и таинственные образы, связанные с побегом в мир чистых грез.

Рожденная в таком контексте Фантазия для оркестра «Русалочка» А. Цемлинского (по сказке Г. Х. Андерсена) наследует нюансы понимания архетипического образа морской девицы сквозь призму концептуальных для эпохи модерна культов *стихийности, красоты, таинственности*. Цемлинский обращается к ставшим традиционным кругу выразительных средств – в Фантазии очевидны круговая основа тематических комплексов, особые, «морские» фактурные и тембровые решения, тенденция к повторности, активному секвенционному развитию многочисленных тем, что создает ощущаемый эффект «кружения». Вместе с тем в произведении есть те важные акценты, которые позволяют его рассматривать не только через разумеющееся влияние эстетики и мировоззрения модерна, но с точки зрения запечатления в ней важнейших *духовных смыслов* вечного андерсеновского сюжета. Цемлинский разносторонне и детально разрабатывает сквозные для всех трех частей Фантазии тематические комплексы (темы родины, темы Русалочки, темы морских дев, темы людей, темы бессмертной человеческой души¹⁷), «рисую», таким образом, и очевидную сюжетную линию, гибко следующую всем перипетиям андерсеновской сказки, и создавая подлинно *симфоническую драму* о пути обретения Русалочкой бессмертной души.

Образы фортепианных пьес С. Шаминад, М. Равеля и К. Дебюсси, как и «Русалочка» Цемлинского, также несут в себе разумеющийся отпечаток эпохи модерна, точнее, французской его разновидности *ар нуво*, главной чертой которого «было тесное переплетение импрессионизма, символизма и орнаментальности, как главного формообразующего фактора»¹⁸. Красота, стихийность и тайна – вот те составляющие, из которых «сотканы» Ундины французских композиторов. Ундина, воплощенная в музыке Шаминад (op.101, издана в 1900) – существо ирреальное: в невесомом, без претензий на драматизм образе подчеркнута сказочно-красивая сторона, не отягощенная никаким сюжетом. Ундина в рассмотренной пьесе – дух воды; игривый, завораживающе притягательный, не несущий в себе трагического начала; подобная миниатюрность портрета

¹⁷ Названия тем приведены согласно пометкам самого композитора. См.: Власова Н. О. Александр Цемлинский. Жизнь и творчество. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2014. С. 114–118.

¹⁸ Кривицкая Е. Д. Французская музыка эпохи модерна // Музыкальная академия. 2007. № 4. С. 172.

морской девы обусловлена салонным характером пьесы. Вместе с тем даже в этом опусе очевидны влияния архетипического образа на интонационные, фактурные и гармонические решения. Эти же причины будут во многом определять особенности последующих фортепианных приношений Ундине – пьес Равеля и Дебюсси при разумеющейся разнице стилистики каждого из авторов.

«Ундина» – первая пьеса фортепианного триптиха «Ночной Гаспар» (1908), написанного Равелем под впечатлением от поэм в прозе А. Л. Бертрана. Символичность вдохновившего композитора литературного текста обусловила своеобразный музыкальный портрет морской девы Равеля. Удивительны фактурные, интонационные, регистровые находки композитора, но, в то же время, на фоне завораживающего, импрессионистического богатого полотна еще более очевидна *холодность* равелевской морской девы. Неспешность темпа, приглушенность динамики, роскошь колористической палитры полутеней-полуоттенков – все эти разнообразные средства работают на образ холодной, *иной*, принадлежащей бестелесному миру красавицы. В то же время Равель, следуя обозначенной Бертраном программе, показывает и другую ипостась морской девы: протяжная, чувственная «песнь» русалки трансформируется в бурный всплеск могучей стихии с грохочущими и действительно низвергающимися каскадами пассажей. В этой зримой, осязаемой слухом и воображением чудесной метаморфозе героини видится стремление композитора не только следовать литературной программе, но и отразить в музыке две стороны амбивалентного образа русалки – бесстрастного, отстраненно-красивого и нежного существа, и, в то же время, – сметающего все на своем пути. Сила, мощь, грозное могущество ярко и выпукло представлены в финале равелевской «Ундины».

Очевидными параллелями поискам Равеля в сфере аутентичных образу морской девы интонационных, фактурных, темброво-колористических средств выразительности выступают находки Дебюсси в «Ундине» из второй тетради Прелюдий (1913). В «Ундине» Дебюсси можно обнаружить типичные для образа морской девы способы воплощения: особую «водную» фактуру, выразительные, имеющие круговую природу мотивы, красочное сопоставление далеких тональностей, тенденцию к повторности музыкального материала, что ощущается в очевидной рондальности формы прелюдии. В диссертации обоснованы симптоматичные в контексте основной проблематики интертекстуальные параллели между способами претворения Дебюсси в ткани фортепианной пьесы (и других его опусах) образа морской девы и средствами воплощения данного образа в произведениях других композиторов, обращавшихся к этой же тематике.

Загадочный, с богатым историческим шлейфом образ морской девы появляется и в Четырнадцатой симфонии Д. Д. Шостаковича. Общая тематика Смерти, так разительно раскрытая в Симфонии, отражена и в специфике запечатления образа Лорелеи. Обращает внимание выбор композитором строк для мощной кульминации в третьей части Симфонии: она приходится на крик рыцарей «Лорелея, назад!» с последующей выразительнейшей иллюстрацией смерти Лорелеи в волнах Рейна. Уже это решение обладает особым смыслом – композитор акцентирует внимание на *личной* драме Лорелеи, раскрывает чудовищные обстоятельства ее гибели, педалирует насильственность и несправедливость ее смерти. В контексте других образов симфонии «белокурая Лор» выступает *жертвой* безжалостной Смерти, ее безраздельной власти. Шостакович подчеркивает в истории обворожительной морской девы именно эту кульминационную ноту, обнажая ее собственную трагедию. Важно то, что подобный «маневр» в интерпретации образа морской девы появляется именно у Шостаковича.

Вместе с тем в музыкальной ткани третьей части Симфонии претворяются основные черты архетипического образа морской девы – ее умение околдовывать, ли-

шать воли, заставляя «умирать от любви», как буквально подчеркивается в строках стихотворения Аполлинера. В диссертации неоднократно подчеркивалось – сколь большую роль в музыкальных портретах морских дев играют круговые мотивы, часто с хроматической сердцевиной, иллюстрирующие притягательную русалочью сущность. Кроме круговых мотивов красноречивым эквивалентом русалочьих колдовских сем являются повторы на различных уровнях музыкальной драматургии – повтор круговых мотивов, в частности, и повторность музыкального материала, в целом, что также очень ярко репрезентирует способность морской деви оказывать почти гипнотическое, окольцовывающее воздействие. На основании конкретных примеров в работе показано, что архетипические основания образа даже в таком далеком от собственно русалочьего контекста произведении обусловили обращение Шостаковича к устоявшемуся и характерному кругу выразительных средств.

На трактовку образа Лорелеи в третьей части Четырнадцатой симфонии Шостаковича оказал разумеющееся воздействие спектр социально-философских проблем, раскрывающихся в различных взглядах на *Личность и ее бытие в мире*, что определяло соответствующую таким вопросам как «Личность и Время», «Личность и Власть», «Личность и Смерть» образность его сочинений. В созданном Шостаковичем образе морской деви значительны пронзительно-трагические акценты, за которыми слышится отнюдь не сказочный, не призрачный, но вполне реальный контекст той действительности, что окружала Шостаковича и его современников, заставляя художников прибегать к «эзопову языку», метафоричным высказываниям, неординарной трактовке вечных образов.

В **Заключении** обобщаются результаты исследования. Изучение архетипических образов *важно* для современного развития музыкальной науки. Обращение к ним может прояснить *особенности бытия какого-либо образа и связанного с ним сюжета в контексте музыкальной культуры*, выявить особенности его запечатления средствами музыкального искусства, осмыслить процесс *типизации* таких выразительных средств. Изучение архетипического образа в широком междисциплинарном контексте неизбежно приводит к обогащению его интерпретации, что значимо не только в музыковедческом, но и исполнительском, прикладном аспектах.

Исследование архетипического образа морской деви в музыкальной культуре согласно предложенному и апробированному *методу анализа* позволило сформулировать следующие выводы, резюмирующие результаты диссертации.

Образ морской деви и сопряженный с ним сюжет претендуют на статус архетипических, издавна закрепленных в мифологических системах различных народов. В образе и сюжете отражены естественные процессы персонификации; они раскрывают сложные взаимоотношения человека и водной стихии. Отношение к воде как источнику жизни и, в то же время, причине различных катастроф обусловили знаковые черты *амбивалентного* образа морской деви, которая наследует эти полярные качества ее родной стихии.

Образ морской деви постепенно формирует вокруг себя сюжеты, которые, отличаясь в деталях, в то же время, демонстрируют общую схему. Национальная специфика, различный историко-культурный контекст, накладывающие свой отпечаток на образы Ундины, Мелузины, Лорелеи, Русалки, Свитезянки и других морских дев, не противоречит удивительному родству сопряженного с ними событийного ряда.

Сюжеты о морской деви являются *информативным репрезентантом* мировоззрения разных эпох, аккумулируя в себе важные константы. Образ морской деви, известный европейской культуре со времен античности, под воздействием христианства

трансформируется – в сюжет проникает мотив приобретения ею бессмертной души, что возможно только в браке с человеком. Этот мотив претерпевает соответствующую огранку в эпоху романтизма: трагические мотивы измены, несдержанного обещания придают драматический градус сюжету и раскрывают мироощущение самих художников-романтиков, свойственные ему идеализм и «двоемирие». Огромная популярность сюжетов об Ундине, Мелузине, Лорелее, русалках, наядах, нимфах, nereидах, свитязанках и других национальных разновидностях морских дев объясняется удивительной *созвучностью и образа, и сюжета мировоззренческим установкам романтизма.*

В течение XX–XXI вв. интерес к этим сюжетам ослабевает, в том числе в силу социально-политических причин. Русалочьи сюжеты становятся *нерепрезентативными* для времени, отмеченном двумя кровопролитными мировыми войнами и другими социальными катаклизмами. Вместе с тем это вовсе не означает смерть сюжета: он востребован в поэзии, романсовой лирике, опере, балете. На рубеже XX–XXI веков сюжеты о морской деве становятся популярными не в области академической музыки, но массовой музыкальной культуре. Образ и связанный с ним сюжет будто возвращаются в тот демократический пласт, откуда они и пришли в художественный континуум XIX века, «поднятые со дна» морского, речного или озерного выдающимися фольклористами.

Следующий важный вывод заключается в том, что *запечатление образа морской девы неизбежно сопряжено с обращением творцов к удивительно схожим средствам.* Как в литературе и поэзии эти героини охарактеризованы аналогичными эпитетами, как в живописи художники, не сговариваясь, подчеркивают их волшебную, *иную* сущность, гипнотизирующую красоту и опасность, которую они представляют для человека, так и в музыкальном искусстве амбивалентный образ морской девы обретает имманентный ее сути спектр выразительных средств. Есть основания рассматривать процесс типизации способов запечатления образа в музыке с позиций проблематики архетипического, независимого друг от друга обращения авторов к феномену «коллективного бессознательного» (по К. Г. Юнгу). Общие представления о морской деве, закрепившиеся в фольклоре и затем художественной практике, обуславливают наличие общих моментов в ее музыкальных характеристиках из разных произведений разных же композиторов. Общность эта заключается в том, что композиторы *различных* национальных школ придерживаются симптоматично *схожих* интонационных, ладовых, гармонических, тембровых, фактурных, драматургических решений. Конституирующее значение в музыкальной характеристике морской девы играют круговые мотивы – замкнутые кольцеобразные построения, олицетворяющие способность героини заморозить, околдовать. Другим важным приемом в музыкальной характеристике морских дев является прием интонационной диффузии. Во многих оперных произведениях интонации морской девы перенимают другие персонажи, тем самым подчеркивая степень воздействия ее волшебного образа. Схожи интенции различных композиторов в фактурной сфере, заключающей множество иллюстративных способов воплощения мифологемы воды. Родственными предстают композиторские находки в ладогармонической области: авторы подчеркивают изменчивость, неуловимость русалочьего образа при помощи ладовой подвижности, гармонической «мобильности». Важно и то, что тембровый выбор различных музыкантов падает на деревянные духовые (флейта, гобой) и арфу как наиболее репрезентативные для образа морской девы инструменты. Впечатляюще близкими являются общие драматургические решения, связанные с повторностью музыкального материала как имманентного образу морской девы средству воплощения ее колдовской сути.

Каждый из персонажей системы архетипических образов сюжетов о морских девах обладает присущим ему комплексом интонаций, во многом объясняемых в контексте коммуникативных музыкальных архетипов (по Д. К. Кирнарской). Безусловной общностью в разных произведениях на русалочью тему обладают образы возлюбленного героини, ее отца (дяди), соперницы и т. д.: подобное родство ощутимо вне зависимости от национальных школ, жанра и времени создания того или иного русалочьего опуса. *Схожесть выразительных средств* обусловлена самими *архетипическими образами*, регламентирующими особенности интонационной, фактурной, тембровой и, в целом, – драматургической сфер.

Интертекстуальные параллели между сочинениями, в центре которых один архетипический образ, – неизбежное следствие его бытия в художественной, в том числе музыкальной культуре. Поскольку разные композиторы интуитивно обращаются к сходному арсеналу выразительных средств, на которые наталкивает архетипический образ, то разветвленные интертекстуальные связи объединяют целый корпус музыкальных произведений в одно знаковое явление музыкальной культуры.

Исследование архетипических образов представляет собой актуальную область современного музыковедения. Накопление сведений о способах их запечатления помогает не только осознать природу таких образов, но и более глубоко понять стилевые особенности музыкальной культуры того или иного периода. Кроме того, изучение конкретных архетипических образов и средств их выражения помогает приблизиться к *проблеме архетипического* в музыке, то есть послужить базисом к осознанию сущности собственно *музыкальных архетипов*, сформировавшихся в результате музыкально-исторического процесса и отражающих в звуках принцип действия архетипов человеческого сознания.

Результаты диссертации отражены в следующих публикациях

Монографии:

1. *Верба, Н. И.* Сюжет об Ундине в опере XIX века. Проблема архетипических образов: монография / Н. И. Верба. – СПб. : РГПУ им. А.И. Герцена, 2019. – 220 с. – ISBN 978-5-8064-2643-8. – Текст : непосредственный.

2. *Верба, Н. И.* О возможных интерпретациях сюжетной основы «Прекрасной мельничихи» Ф. Шуберта / Н. И. Верба. – Текст : непосредственный // Романтизм в контексте современной культуры : к 220-летию Франца Шуберта : коллективная монография / Научн. ред. и сост. М. Р. Черная, О. В. Лукьянович, Н. И. Верба. – СПб. : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2020. – С. 38–49. – ISBN 978-58064-2865-4.

3. *Верба, Н. И.* Архетипический образ водной стихии в Фантазии для большого оркестра «Море» А. К. Глазунова / Н. И. Верба. – Текст : непосредственный // Две легенды русской музыки. А. К. Глазунов и А. Н. Скрябин сегодня: коллективная монография / сост. и науч. ред.: Г. П. Овсянкина, Р. Г. Шитикова. — СПб. : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2021. – С. 103–115. – ISBN 978-5-8064-2969-9.

Учебные пособия:

4. *Верба, Н. И.* Сюжеты о морских девах в творчестве Н. А. Римского-Корсакова: проблемы архетипичности и интертекстуальности : учебное пособие для высших учебных заведений, ведущих подготовку по направлению 44.03.01 "Педагогика образования" / Н. И. Верба ; Российский гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. – СПб. : Астерион, 2015. – 87 с. – ISBN 978-5-00045-290-5. – Текст : непосредственный.

5. *Верба, Н. И.* Архетипические образы сюжетов о морских девах в драме «Русалка» А. С. Пушкина и одноименной опере А. С. Даргомыжского : учебное пособие / Н. И. Верба ; Российский гос. педагогический ун-т им. А. И. Герцена. – СПб. : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2015. – 72 с. – ISBN 978-5-8064-2172-3. – Текст : непосредственный.

Публикации в изданиях, включенных в Перечень ВАК РФ:

6. *Верба, Н. И.* К проблеме пересечения архетипов сюжетов о морских девах с мировоззренческими константами эпохи романтизма / Н. И. Верба. – Текст : непосредственный // Общество. Среда. Развитие: Научный журнал. – СПб., 2012. – № 2. – С. 124–128.
7. *Верба, Н. И.* К проблеме трансформации системы архетипов сюжетов о морских девах в культуре XIX века (на примере драмы «Русалка» А.С. Пушкина) / Н. И. Верба. – Текст : непосредственный // Общество. Среда. Развитие : Научный журнал. – СПб., 2012. – № 3. – С. 113–117.
8. *Верба, Н. И.* Мифологема свадьбы в «Русалке» А. С. Даргомыжского : к вопросу о смысловом ориентире финала оперы / Н. И. Верба. – Текст : непосредственный // Общество. Среда. Развитие : Научный журнал. – СПб., 2012. – № 4. – С. 207–211.
9. *Верба, Н. И.* Мельник в «Русалке» А. С. Пушкина и А. С. Даргомыжского / Н. И. Верба. – Текст : непосредственный // Музыкальная академия. – 2013. – № 1. – С. 60–65.
10. *Верба, Н. И.* «Ундина» : от Фуке к Гофману. Опыт анализа феномена «архетип» (на примере образа главной героини) / Н. И. Верба. – Текст : непосредственный // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2013. – № 22/2. – С. 124–138.
11. *Верба, Н. И.* Образы призрака и его жертвы как претворение архетипичного в музыке / Н. И. Верба. – Текст : непосредственный // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – Кемерово, 2013, № 24. – С. 124–140.
12. *Верба, Н. И.* Любава в «Садко» Н. А. Римского-Корсакова : дань сюжету былины или реализация архетипического образа? / Н. И. Верба. – Текст : непосредственный // Дом Бурганова. Пространство культуры : Научный журнал. – М., 2013. – № 4. – С. 134–146.
13. *Верба, Н. И.* Мифологема воды в опере Н. А. Римского-Корсакова «Садко» и в творчестве К. Дебюсси : грани архетипического / Н. И. Верба. – Текст : непосредственный // Музыкаведение. – 2014. – № 2. – С. 17–25.
14. *Верба, Н. И.* Образ Старчица в «Садко» Н.А. Римского-Корсакова в аспектах архетипичности и интертекстуальности / Н. И. Верба. – Текст : непосредственный // Известия ВГПУ. – Волгоград, 2014. – № 3 (88). – С. 65–69.
15. *Верба, Н. И.* Образы «Майской ночи» Н. А. Римского-Корсакова в контексте проблем архетипичного и интертекстуального / Н. И. Верба. – Текст : непосредственный // Общество. Среда. Развитие : Научный журнал. – СПб., 2014. – № 2. – С. 117–124.
16. *Верба, Н. И.* Русалочья тематика в кантатном и камерно-вокальном жанрах творчества Н. А. Римского-Корсакова : аспекты интертекстуальности и архетипичности / Н. И. Верба. – Текст : непосредственный // Обсерватория культуры. – М., 2014. – № 3. – С. 71–77.
17. *Верба, Н. И.* Архетипические образы «Ундины» А. Ф. Львова в «русалочьем» музыкальном контексте XIX века / Н. И. Верба. – Текст : непосредственный // Музыкаведение. – 2015. – № 6. – С. 25–42.
18. *Верба, Н. И.* “Das Donauweibchen”, «Днепровская русалка» и «Волшебная флейта» : грани интертекстуального и архетипичного / Н. И. Верба. – Текст : непосредственный // Обсерватория культуры. – 2015. – № 5. – С. 38–44.
19. *Верба, Н. И.* «Ундина» Альберта Лорцинга : к вопросу об основном образе оперы / Н. И. Верба. – Текст : непосредственный // Музыкаведение. – 2016. – № 6. – С. 9–15.
20. *Верба, Н. И.* Концертная увертюра Ф. Мендельсона «Сказка о прекрасной Мелузине» в контексте музыкальных реализаций сюжета о морской деве эпохи романтизма / Н. И. Верба. – Текст : непосредственный // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2017. – № 39. – С. 147–157.
21. *Верба, Н. И.* «Песня рыбки» из поэмы «Мцыри» М.Ю. Лермонтова в романсовом жанре XIX–начала XX века / Н. И. Верба. – Текст : непосредственный // Музыкаведение. – 2018. – № 4. – С. 3–20.

22. *Верба, Н. И.* «Русалка» Константина Бальмонта в русском романсе / Н. И. Верба. – Текст : непосредственный // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2018. – № 43. – С. 153–168.

23. *Верба, Н. И.* Проблематика архетипического в музыкальном искусстве / Н. И. Верба. – Текст : непосредственный // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2019. – № 1 (51). – С. 32–40.

24. *Верба, Н. И.* Архетипичный образ морской деви в творчестве Юлии Вейсберг / Н. И. Верба. – Текст : непосредственный // Музыкаведение. – 2019. – № 5. – С. 9–31.

25. *Верба, Н. И.* Трансформация архетипического образа морской деви в различных версиях балета «Ундина» Цезаря Пуни и Жюлья Перро / Н. И. Верба. – Текст : непосредственный // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2020. – № 1. – С. 6–19.

26. *Верба, Н. И.* Особенности интерпретации архетипического образа морской деви и сказки Фридриха де Ла Мотт Фуке «Ундина» в одноименном балете Ханса Вернера Хенце / Н. И. Верба. – Текст : непосредственный // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2020. – № 3. – С. 20–36.

27. *Верба, Н. И.* «Ундина» Марии Вохиной: неизвестные страницы русалочьей эпопеи / Н. И. Верба. – Текст : непосредственный // Временник Зубовского института. – 2020. – № 4. – С. 56–75.

28. *Верба, Н. И.* «Утопленница» Н. В. Лысенко: национальная украинская опера о морской деви / Н. И. Верба. – Текст : непосредственный // Вестник Кемеровского института культуры и искусств. – 2020. – № 53. – С. 82–95.

29. *Верба, Н. И.* Интерпретация «Русалочки» Г.Х. Андерсена в балете Леры Ауэрбах и Джона Ноймайера: новое звучание и вечные смыслы старого сюжета / Н. И. Верба. – Текст : непосредственный // Музыкаведение. – 2021. – № 6. – С. 24–32.

Научные статьи:

30. *Верба, Н. И.* О претворении «русалочьей» тематики в культуре эпохи романтизма / Н. И. Верба. – Текст : непосредственный // Музыкальная культура глазами молодых ученых : Сборник научных трудов. – СПб. : Астерион, 2010. – Вып. 5. – С. 27–32.

31. *Верба, Н. И.* Сюжеты о морских девах в культуре романтизма: к проблеме архетипов / Н. И. Верба. – Текст : непосредственный // Музыкальная культура глазами молодых ученых : Сборник научных трудов. – СПб. : Астерион, 2010. – Вып. 5. – С. 32–49.

32. *Верба, Н. И.* Источники представлений о морских девах в XIX веке: опыт характеристики / Н. И. Верба. – Текст : непосредственный // Музыкальная культура глазами молодых ученых : Сборник научных трудов. – СПб. : Астерион, 2011. – Вып. 6. – С. 22–44.

33. *Верба, Н. И.* К проблеме архетипов в музыкальном искусстве (на примере оперы «Русалка» А. С. Даргомыжского) / Н. И. Верба. – Текст : непосредственный // Музыкальная культура глазами молодых ученых : Сборник научных трудов. – СПб. : Астерион, 2012. – Вып. 7. – С. 35–44.

34. *Верба, Н. И.* Мифологема воды в сказке Фуке «Ундина» и одноименной опере Гофмана к вопросу об архетипичности / Н. И. Верба. – Текст : непосредственный // Музыкальная культура глазами молодых ученых : Сборник научных трудов. – СПб. : Астерион, 2013. – Вып. 8. – С. 15–27.

35. *Верба, Н. И.* Особенности претворения архетипического образа морской деви и мифологема воды в опере «Ундина» П. И. Чайковского / Н. И. Верба. – Текст : непосредственный // Музыкальная культура глазами молодых ученых : Сборник научных трудов. – СПб. : Астерион, 2014. – Вып. 9. – С. 28–48.

36. *Верба, Н. И.* Тетралогия «Днепровская Русалка» в контексте «русалочьих» опер XIX века : к проблеме архетипичности образов / Н. И. Верба. – Текст : непосредственный // Музыкальная культура глазами молодых ученых : сборник научных трудов. – СПб. : Астерион, 2015. – Вып. 10. – С. 27–53.

37. *Верба, Н. И.* Архетипические образы «Ундины» Альберта Лортцинга в контексте оперных версий сюжета о морских девах в XIX веке / Н. И. Верба. – Текст : непосредственный

ный // Музыкальная культура глазами молодых ученых : сборник научных трудов. – СПб. : Астерион, 2016. – Вып. 11. – С. 9–37.

38. *Верба, Н. И.* Сюжет о морской дева в музыкальной культуре XIX века / Н. И. Верба. – Текст : непосредственный // Музыкальная культура в теоретическом и прикладном измерении : сборник научных трудов. – Кемерово : КемГУКИ, 2017. – С. 47–53.

39. *Верба, Н. И.* «Ундины» Карла Рейнеке и Мориса Равеля : к вопросу об архетипическом образе русалки в инструментальной музыке / Н. И. Верба. – Текст : непосредственный // Музыкальная культура глазами молодых ученых : сборник научных трудов. – СПб. : Астерион, 2017. – Вып. 12. – С. 34–45.

40. *Верба, Н. И.* «Русалка» М. Ю. Лермонтова и ее разножанровые вокальные версии в русской музыкальной культуре XIX – начала XX века / Н. И. Верба. – Текст : непосредственный // Музыкальная культура глазами молодых ученых : сборник научных трудов. – СПб. : Астерион, 2018. – Вып. 13. – С. 21–46.

41. *Верба, Н. И.* Образ Лорелеи в культуре эпохи романтизма / Н. И. Верба. – Текст : непосредственный // Музыкальная культура глазами молодых ученых : сборник научных трудов. – СПб. : Астерион, 2019. – Вып. 14. – С. 26–47.

Материалы конференций:

42. *Верба, Н. И.* Волхова и Морская дева: специфика претворения архетипичного образа в опере «Садко» Н.А. Римского-Корсакова / Н. И. Верба. – Текст : непосредственный // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен : сборник статей по материалам VI Международной научно-практической конференции (4-6 декабря 2013 года) : [в 2-х ч.] – СПб. : Издательство РГПУ им. А.И. Герцена, 2014. – Часть 2. – С. 17–39.

43. *Верба, Н.И.* «Русалка» Дворжака в контексте оперных версий сюжета о морских девах / Н. И. Верба. – Текст : непосредственный // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен : сборник статей по материалам VI Международной научно-практической конференции (25–27 ноября 2015 года) : [в 2-х ч.] – СПб. : Скифия-принт, 2017. – Вып. 8. – Часть 2. – С. 24–59.

44. *Верба, Н. И.* Образы нимфы, nereиды и наяды в русской поэзии и русском романсе / Н. И. Верба. – Текст : непосредственный // Профессиональное музыкальное искусство в контексте мировой культуры : материалы VI Международной научно-практической конференции 11 апреля 2019 г. – Самара : Самарский государственный институт культуры, 2019. – С. 32–38.