

# Музыкальная философия

Научная статья

УДК 78.01

DOI: 10.56620/2227-9997-2025-4-98-119



## Феномен архетипического в исследовании музыкальных текстов



**Вера Владимировна Садокова**

Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия,  
[vsadok@yandex.ru](mailto:vsadok@yandex.ru), <https://orcid.org/0000-0003-3278-4121>

**Аннотация:** В работе представлена разработка междисциплинарного исследовательского подхода к анализу глубинной структуры музыкального текста. Его ядро составляет юнговское понятие «архетип». На основе фундаментальных работ швейцарского психоаналитика («Психология и алхимия», «Mysterium Coniunctionis. Таинство воссоединения», «Бог и бессознательное», «Человек и его символы», «Воспоминания, сновидения и размышления» и многих других) выявляются основополагающие для исследования музыкальных текстов характеристики архетипа. Принципиальным отличием настоящей работы становится использование понятия, как правило, применяемого вне концепции бессознательного, в его исконном психическом семантическом поле.

В статье выявляются четыре содержательных аспекта, которые могут служить метафорическим маяком в анализе архетипического в музыкальной ткани: структурно-функциональные характеристики архетипа, его психоэмоциональный градус восприятия, а также связь с содержательными доминантами феномена ритуала.

**Ключевые слова:** архетипы, коллективное бессознательное, К. Г. Юнг, структурно-функциональный подход, нуминозное, ритуал, музыкальный текст

**Для цитирования:** Садокова В. В. Феномен архетипического в исследовании музыкальных текстов // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2025. № 4. С. 98–119. DOI: 10.56620/2227-9997-2025-4-98-119

# *Musical philosophy*

Original article

## The Phenomenon of the Archetypal in the Study of Musical Texts

*Vera V. Sadokova*

*Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia,  
vsadok@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-3278-4121>*

**Abstract:** The work presents the development of interdisciplinary research approach to analyzing the deep structure of musical text. Its core is the Jungian concept of "archetype". Based on the fundamental works of the Swiss psychoanalyst ("Psychology and Alchemy", "Mysterium Coniunctionis. The Mystery of Reunion", "God and the Unconscious", "Man and His Symbols", "Memories, Dreams, and Reflections", and many others), the essential characteristics of the archetype are identified that are fundamental for the study of musical texts. The fundamental difference of this work is the use of the concept, as a rule, applied outside the concept of the unconscious, in its original mental semantic field.

The article identifies four substantive aspects that can serve as a metaphorical beacon in the analysis of the archetypal in the musical fabric: the structural and functional characteristics of the archetype, its psychoemotional degree of perception, as well as the connection with the substantive dominants of the phenomenon of ritual.

**Keywords:** archetypes, collective unconscious, C. G. Jung, structural-functional approach, the numinous, ritual, and musical text

**For citation:** Sadokova V. V. The Phenomenon of the Archetypal in the Study of Musical Texts *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2025;(4):98-119. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2025-4-98-119

Феномен архетипа как универсальных врожденных психических структур неизменно связывается с швейцарским психоаналитиком К. Г. Юнгом, который впервые обратился к нему в 1919 году в докладе «Инстинкт и бессознательное»<sup>1</sup>. На сегодняшний день его отличает необычайно широкая география применения: оно вошло в различные сферы не только научных (философии, филологии, лингвистики, искусствоведения), культурных (дизайна, маркетинга, брендинга, коммуникации), но и социально-экономических направлений. За более чем столетнюю историю развития понятие модулировало в весьма далекие от юнговских тональности: во многих отношениях

<sup>1</sup> Доклад был представлен в Лондоне на симпозиуме психоаналитического общества.

оно утратило связь с концепцией коллективного бессознательного, нуминозную сущность, десакрализировалось и, можно сказать, из бессознательного мигрировало в область сознания.

В сферу музыковедения понятие «архетип» вошло совсем недавно, однако исследования последних двух десятилетий демонстрируют его ресурсность и колоссальный потенциал в отношении раскрытия генетических, культурно-исторических аспектов музыкальных явлений. Толкование и рассмотрение архетипического в музыковедческом поле тесно связано с отечественными культурологическими и прежде всего литературоведческими традициями, из сферы которых были наследованы и определенные подходы (например, к анализу архетипических образов<sup>2</sup>, мотивов<sup>3</sup>), и терминология, в частности введение термина музыкальный архетип, по аналогии с архетипом литературным<sup>4</sup>, применяемым в настоящее время к выявлению архетипического в широком культурно-музыкальном контексте<sup>5</sup>. Несмотря на то, что при использовании понятия «архетип» авторы в большинстве случаев дают отсылку к работам Юнга, вносимые ими уточнения свидетельствуют о весьма смутной связи с юнговской концепцией. Так, В. Б. Валькова в статье «Музыказнание в поисках “вечного”: о понятии “музыкальные архетипы”», исследуя различные тенденции в трактовке этого понятия, отмечает как стремление отождествить его с универсальными явлениями, запечатлеть коллективный опыт (используя его как синоним «стереотип», модель»), так и «*приспособить понятие Юнга к уже сложившемуся... в музыковедении “культурно-контекстному” подходу*» [1, 64].

Отметим в свою очередь что вследствие подобных тенденций (отождествления архетипов с обобщенными<sup>6</sup>, универсальными, общечеловеческими смысла-

<sup>2</sup> См. Н. И. Верба. Архетипический образ морской деви в музыкальной культуре: диссертация... доктора искусствоведения. СПб., 2021; Н. С. Горбачева. Дон Жуан как архетип: проблема музыкальной интерпретации «вечного образа»: диссертация... кандидата искусствоведения: 17.00.02. Нижний Новгород, 2015. 22 с.

<sup>3</sup> См. Ю. Ю. Петрушевич. Архетипические мотивы в оперном творчестве Н. А. Римского-Корсакова: диссертация... кандидата искусствоведения. Москва, 2008. 209 с.

<sup>4</sup> Термин «литературный архетип» введен Е. Мелетинским: Е. М. Мелетинский. О литературных архетипах. Москва: Российский гуманитарный университет, 1994. 136 с.

<sup>5</sup> В работах музыковедов понятие «архетип» применяется к различным составляющим музыкального языка (интонации, ритма, формы), а также художественного высказывания, смысловым парадигмам. Помимо вышеприведенных работ см.: Д. К. Кирнарская. Музыкальные способности: учеб. пособие для студентов вузов; Предисл. Г. Рождественского. М.: Таланты–XXI век, 2004. — 493 с.; Т. П. Самсонова. Понятие «архетипическое» в культурной антропологии на материале музыкальной культуры // Вестник ТГПУ. 2007. Выпуск 11 (74). Серия: Гуманитарные науки (Философия); Л. П. Казанцева. Род как архетип музыкального содержания // Южно-Российский музыкальный альманах. 2005. № 1. С. 78–85; Т. Н. Красникова. Стилиевые архетипы в творчестве французских импрессионистов // Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории, методологии. РАМ имени Гнесиных. Вып. 4. С. 22–26; А. О. Акопян. Анализ глубинной структуры музыкального текста. Москва: Практика, 1995. 256 с.

<sup>6</sup> Подобные тенденции обобщенного толкования задаются отечественными работами, определяющими исследовательский фундамент, например, монография Ю. В. Доманского «Смыслообразую-

ми) утрачиваются важнейшие составляющие: связь с психическим полем, с концепцией коллективного бессознательного, а также конфликтность и смысловая динамичность, свойственные психическому феномену. Исключение среды, в которой понятие произошло, существенно ограничивает поистине неисчерпаемые, как показал в своих работах Юнг, возможности междисциплинарного подхода.

Теснейшие связи между глубинными течениями психической реальности и художественными, лингвистическими, музыкальными формами ее выражения — на уровне вербального, художественного, музыкального языка — раскрывают исследователи различных научных областей на протяжении XX–XXI веков.<sup>7</sup> В связи с чем перспективным и продуктивным видится введение в музыковедческое поле не обобщенного, очищенного от изначальных смыслов понятия, лишенного психических содержательных детерминант (исключительно в типологическом, культурно-историческом срезе, в качестве синонима «модели», «стереотипа»), но наполненного именно юнговскими смыслами. Подобный подход позволит применять понятие «архетип» по отношению к музыкальному тексту не только метафорически, но и буквально: как *живых психических сил*, прорывающихся в творческом импульсе из бессознательного и разворачивающихся и запечатлевающих в музыкальной ткани.

Подобный подход Юнг фактически задает в работе «Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству», посвященной творческому процессу, предлагая представить «*процесс творческого созидания наподобие некоего произрастающего в душе человека живого существа*» [2, 295], в свою очередь добавим: и рассмотрим *архетип как процесс*, выстроить исследовательский вектор, в наибольшей степени отвечающий временной процессуальной природе музыки, и рассмотреть музыкальную ткань наподобие разворачивающейся в музыкальном звуковой проекции глубинных содержаний, которая, подобно мифологии<sup>8</sup>, становится естественным языком психе...

Однако исследование архетипического в музыкальном тексте, безусловно, требует особого подхода. О существенном отличии задач психоаналитика и исследователя художественных (в нашем случае музыкальных) текстов писал бо-

---

щая роль архетипических значений в литературном тексте» (2001), в которой автор пишет: «в современной интерпретации архетип воплощает исконные общечеловеческие ценности, универсальные нравственные представления человека о мире, что не противоречит бессознательной и внеоценочной природе архетипа в архаическом мифе. Применительно к современности мы даже можем утверждать, что архетип, как это ни противоречит его собственной логике, — синоним универсальной нравственности, заложенной изначально в человеке» [5, 28–29].

<sup>7</sup> Приведем некоторые работы, в которых прослеживается теснейшая связь мифологии, музыки, литературы, языка с психическими феноменами: Юнг (Монолог «Улисса»), Э. М. Бодкин (Архетипические модели в поэзии: психологические исследования воображения), основоположник отечественного психоанализа И. Д. Ермаков (Очерки по анализу творчества Н. В. Гоголя), А. Ф. Лосев (Очерк о музыке), К. Леви-Стросс (Мифологии), Э. Курт (Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера)... Следует отметить междисциплинарный подход современной французской психоаналитической школы (Ж. Лакан, А. Грин, Р. Руссийон, Л. Данон-Буало, Ю. Кристева...).

<sup>8</sup> О мифологии как языке психе см.: «Введение в сущность мифологии» из первой части работы К. Г. Юнга и К. Кереньи «Душа и миф. Шесть архетипов».

лее 50 лет назад С. Аверинцев в работе «Аналитическая психология К. Г. Юнга и закономерности творческой фантазии» [3]. Ученый отмечал спорность буквального заимствования инструментов терапевтической работы, принципиально отличные пути исследователя-искусствоведа и практика-аналитика, иллюстрируя примерами несуразность буквального приклеивания ярлыков архетипических образов. Необходимость адаптации концепции Юнга (в отношении проставления смысловых акцентов) к исследованию музыкальных текстов, формирования собственно музыковедческого подхода к архетипам очевидна. Существенное отличие заключается в ракурсе охвата феномена архетипического: с одной стороны, аналитиком при работе с клиентом, в психике которых одновременно разворачиваются процессы взаимодействия с бессознательным, с другой стороны, исследователем с уже законченным текстом. Даже при необходимом при работе расщеплении аналитика (на «я» и стороннего наблюдателя) человеческая природа не позволяет зреть ОНО, нематериальные субстанции, находящиеся за порогом сознания, вследствие чего работа разворачивается на поверхностном уровне сознания и предсознательного, и речь в большей степени идет об архетипических образах. В свою очередь исследователь, работая с законченным текстом, плодом творческого процесса, заданного развертыванием архетипа (уже отлитого в законченную форму, подобную окаменелому доисторическому существу), имеет возможность созерцать его в целостности, и в том числе в некоторой степени заглянуть в область бессознательного.

Таким образом, предложенный в работе подход представляет собой в определенной степени смысловую транслитерацию концепции Юнга для исследований музыкальных текстов и адресован прежде всего к анализу глубинной структуры музыкального текста. Однако при формулировке подобной задачи возникает закономерный вопрос, который поднимался и в кругах последователей Юнга: каковы объективные критерии выявления архетипического?<sup>9</sup> Тем более что и в работах Юнга своеобразным лейтмотивом проходит тема невыразимости, неуловимости, смысловой текучести архетипа.

За условно объективные характеристики архетипа в настоящей работе принимаются те, которые Юнг считал наиболее значимыми в понимании феномена: прежде всего, функцию, в свою очередь определяющую и динамический, и структурный, и содержательный аспекты. Функциональный подход позволяет сохранить условно объективную исследовательскую позицию (максимально возможно удаленную от субъективной трактовки, в частности, неизбежной при анализе архетипических образов, которые, как отмечал Юнг, изменчивы и непостоянны, а также определены содержанием сознания<sup>10</sup>). Кроме того,

<sup>9</sup> Подобные идеи высказываются в работе последователя Юнга Д. Хиллмана «Архетипическая психология» = Archetypal Psychology: Archetypal Psychology / [пер. с англ. Ю. М. Донца, В. В. Зеленского, М. Г. Пазиной]. Москва: Когито-Центр, 2006.

<sup>10</sup> Как пишет Юнг в работе «Психология и алхимия, «Маска бессознательного отражает лицо, которое мы поворачиваем к нему. Враждебность сообщает ему устрашающие аспекты, дружелюбие смягчает его» [4].

функция архетипа, теснейшим образом связанная с процессуально-динамическим аспектом (что будет раскрыто далее), открывает возможность рассмотрения *архетипа как процесса*, выстраивания исследовательского подхода в соответствии с временной природой музыки. Фактически в процессуальном рассмотрении феномена архетипа и заключается принципиальная новизна исследования.

В статье будут рассмотрены четыре аспекта, которые на основе работ Юнга возможно отнести к основополагающим в определении содержательного остова архетипического и, вследствие этого, использовать в качестве ориентира при исследовании музыкальной ткани: функциональный, структурный, психоэмоциональный и содержательный.

\* \* \*

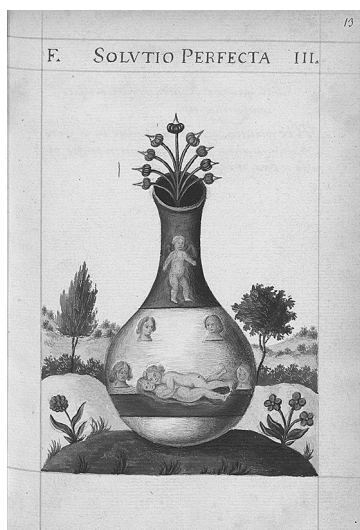
Исследователи и издатели работ Юнга неизменно отмечают несистематичность изложения концепции Юнга, некоторую неопределенность формулировок, следствием чего является многозначность интерпретаций понятий. Приведем слова С. Аверинцева: *«Систематически излагать философские и психологические воззрения Юнга — задача трудная и до конца едва ли разрешимая. Все его мышление проникнуто принципиальной несистематичностью... его большие книги — это циклы расположенных под общим переплетом этюдов... Его изложение всегда оставляет возможности для различных и взаимоисключающих выводов, его формулировки по большей части наделены колеблющимся, много-смысленным значением»* [3, 9].

Возможно предположить, что недоопределенность и недосказанность как с точки зрения формы, так и содержания тесно связывается с самой концепцией коллективного бессознательного — феномена, находящегося за порогом сознания. Своеобразным лейтмотивом в работах Юнга проходит тема неуловимости архетипа, невозможности его явного описания, определения. *«Нельзя ни на миг предаваться иллюзии, — писал Юнг, — будто архетип может быть до конца объяснен... самая что ни на есть лучшая попытка объяснения — это всего лишь более или менее удачный перевод на другой язык образов <...> Для архетипа нет никакого разумного замещения, вероятно, даже в меньшей степени, чем для мозжечка или почки* [5, 173–174].

Вместо того чтобы более точно обозначить смыслы, в каждой последующей работе Юнг вводит новые метафоры и сравнения, предлагает различные варианты перевода, смысловые измерения (мифологии, религии, алхимического делания, сказки...), позволяющие хотя бы в некоторой степени приблизиться к раскрытию глубинных содержаний.

Рассматривая концепцию бессознательного сквозь призму различных семантических полей, Юнг как будто не заботится о том, чтобы выстроить смысловые и структурные связи: одни и те же понятия описываются в различных контекстах, через явления различного смыслового порядка: персони-





Илл. Cuniunctio в алхимическом сосуде . 17 век<sup>11</sup>. Кульминация и цель «великого делания»: примирение пар противоположностей

Pic. Cuniunctio in an alchemical vessel . 17th century. The culmination and purpose of the "Great Work": the reconciliation of pairs of opposites

*предполагает субъекта воздействия»* [4, 9]), и фактически описывает архетип как процесс, разворачивающийся во времени-пространстве, процесс дискурса сознания и бессознательного, направленного на трансформацию психической энергии в содержания, образы и интеграцию глубинных содержаний в сознательный план.

Таким образом, понятие «архетип» в концепции Юнга отсылает не только к глубинному уровню (личного и коллективного бессознательного) как кладовой универсального содержания, но и прежде всего к *процессу циркуляции* этого содержания «здесь и сейчас». В символической форме процесс смысловой трансформации описан в фундаментальном труде Юнга «*Mysterium Coniunctionis*. Таинство воссоединения» [6] в образе алхимического делания, в котором все материальные субстанции соответствуют определенным процессам жизни психе<sup>12</sup>.

фицированные образы (Тени, Анимы, Старца, ребенка), краугольные понятия христианства (спасения, искупления, нисхождения во ад, грехопадения, Богообраза), цветовую символику алхимического делания, а также отождествляются в метафорической модели психики с различными элементами психического микрокосма: с сакральным центром, главным силовым полем, с аспектом движения в этом пространстве на пути индивидуации.

Однако несмотря на многоликость выражения концепции бессознательного, смысловой остов понятия «архетип» в работах Юнга на протяжении более чем 40 лет оставался неизменным. Юнг омекает, что описывать архетип можно по-разному, однако «любое «объяснение» всегда должно быть таким, чтобы остался сохранным функциональный смысл архетипа... сообразная со смыслом связь между сознанием и архетипом» [5, 173–174]. Полагая в качестве смыслового ядра архетипа функцию связи кардинально отличных измерений сознания и бессознательного, Юнг определяет его стержневое значение в психике. Он подчеркивает динамическую природу архетипического, акцентируя его векторную величину («*архетип*

<sup>11</sup> Paris, Bibliotheque de Arsenal, MS. 975, Fol. 13. Приведено по изданию: Э. Ф. Эдингер. Анатомия души. Алхимический символизм в психотерапии.

<sup>12</sup> Сосуд соответствует пространству психе, процесс дистилляции — движению энергии, которая производит цвета, олицетворяющие определенные состояния.

Образ алхимического делания выстраивает связи с процессом семантической трансформации в музыке. Тема соприродности музыкального и психического красной нитью проходит в исследовании К. Г. Юнга и К. Кереньи «Введение в сущность мифологии»<sup>13</sup>. Кереньи многократно обращается к сравнению мифологии, *естественного языка психе*, с музыкой, прежде всего в отношении особого движения материала, течения смыслов. Знаменательно, что и открывает посвященную архетипам работу слово «музыка», которая, подобно сакральному языку психе, относительно тайнозамкненна, определенно непереводаима на язык слов и образов, восприятие которой происходит посредством проживания, что, собственно, и затрудняет, по наблюдению Юнга, возможность использования точных формулировок, привычных аналитических процедур по отношению к внутренним процессам: *«дать четкие формулировки понятий в этой области положительно невозможно, так как сущность архетипов состоит в их взаимном струящемся проникновении друг в друга... Всякая попытка более строгого изложения тотчас же наказуется, потому что она гасит истину непостижимого ядра значения»* [5, 197].

Однако так как смысловое течение является неотъемлемой составляющей природы самой музыки, вне зависимости от ее содержания, возникает закономерный вопрос: что отличает архетип как процесс в музыкальном тексте, что подразумевает смысловая трансформация при разворачивании архетипа в музыкальной ткани и в чем ее отличие от разворачивания неархетипического содержания?

Эти вопросы обращены к самой сущности архетипического, теснейшим образом связанного с измерением мифопоэтическим. Именно к этому пласту как кладовой глубинных слоев психики привели Юнга клинические исследования больных шизофренией<sup>14</sup>, а впоследствии — и к разработке концепции коллективного бессознательного: к видению мифологии как проекции жизни психе, ее естественного языка (*«Миф есть первобытный язык для психических процессов»* [4, 15]), а архетипов — структурных мифообразующих элементов психики.

Вследствие укоренения *мифологического* в психическом измерении метафорическая пространственная модель психики, описанная Юнгом, выстраивает теснейшие связи с пространством мифопоэтическим. Соответствия касаются самых сущностных моментов: и качества пространства (негетогенного, неоднородного, которое не предшествует вещам, но конституируется ими), и его структуры: важнейшими элементами, определяющими процессы, становятся категории сакрального центра, который олицетворяет архетип Самости [4, 11, 24], и пути<sup>15</sup>. Юнг предлагает метафору трудной, опасной, из-

<sup>13</sup> Эта работа входит в состав книги «Душа и миф. Шесть архетипов» [7]. Тема сравнения мифологии и музыки раскрывается на с. 6–8.

<sup>14</sup> См. работу Юнга «Шизофрения»: К. Юнг. Психология переноса. С. 3–15. URL: <https://miipp.ru/wp-content/uploads/2023/04/karl-gustav-yung-psiologiya-perenosa-1.pdf> (дата обращения: 28.11.2025).

<sup>15</sup> О пространстве в мифопоэтических текстах см. В. Топоров. Пространство и текст [13, 320–350].



вилистой дороги к достижению цели (индивидуации), которая вызывает буквальные соответствия с путем героя в пространстве мифопоэтическом: «*путь к целостности, к несчастью, переполнен роковыми зигзагами и ложными поворотами. Это longissima via, не прямая и полная скрытых опасностей, дорога, которая объединяет противоположности... лабиринтные извивы и повороты которой не лишены ужаса*» [4, 5]. В свою очередь, и архетип, стержневой элемент психе, связывающий сознание с бессознательным, выстраивает соответствие с конституирующим динамическим образом мифопоэтического пространства *axis mundi* (мирового древа), посредствующим звеном между Вселенной и человеком [8, 274], связывающим Небо и Землю, центр и периферию, устраняющим противоположности.

Таким образом, специфику смысловотечения в музыкальном тексте определяет *среда*, предустанавливающая, преформирующая, используя термин Юнга, эти процессы, заключающая в себе и их источник, и вектор развертывания: связующая функция архетипа в его динамическом аспекте раскрывается в вертикальной структуре мифопоэтического пространства, сюжетообразующими элементами которого становятся категории центра и пути. И эти характеристики, предполагается, являются в различной степени определяющими архетип как процесс в музыкальном тексте.

В музыкальной ткани развертывание архетипа связано с «собираанием», выстраиванием символического пространства. Этот процесс задается означиванием<sup>16</sup> элементов вербального, музыкального, сценического текстов в соответствии с семантикой троичности мифопоэтического пространства — посредством ассоциативных связей, которые рождает аллегорический индикаторный тон повествования.

Вовлечение в этот процесс элементов различных смысловых рядов — *визуального* (топосы, персонажи), *акустического* (регистры, тембры), *вербального* (первостепенную роль играют отсылки к универсальным источникам), *психозмоционального* (соотнесение с определенным психическим регистром) — постепенно весьма ощутимо расшатывает картину реального сюжетного плана (который в подобных сочинениях можно уподобить *поверхностному слою* психического, по терминологии Фрейда [9]), сквозь который начинает просвечивать потусторонняя реальность, выраженная в запредельных, несовместимых с человеческим существованием аффектах. Этот глубинный пласт и определяет особую энергетику подобных, рожденных бессознательным потоком, сочинений.

В качестве примера приведем два отличных с точки зрения эстетики текста: оперу П. И. Чайковского «Пиковая дама» и оперу А. Берга «Воццек». В опере Чайковского символическое измерение (константы мифопоэтиче-

<sup>16</sup> Данный термин, связанный с теориями швейцарского лингвиста Ф. де Соссюра, акцентирует процессуальность обретения текстом смысла, постепенность формирования вертикального символического пространства.

ского пространства) выстраивают *иносказательные характеристики героев* (демон, ведьма, светлый ангел, падший ангел, призрак смерти...), *тембры и тоналности*<sup>17</sup>, соотносимые с полюсами жизни/смерти, *аллегорические тексты, сюжеты* (в данном случае богослужебные православные тексты), подсвечивающие полюса метафорической *axis mundi*: с *одной стороны*, трижды звучащий в 5 картине ирмос «Господу молюся...»<sup>18</sup>, на поверхностном сюжетном уровне отсылающий к сцене отпевания Графини, на глубинном (через образ заключенного во чреве кита пророка Ионы, вызывающего с морских глубин, который, согласно христианской традиции, предвосхищает сошествие во ад Спасителя) — к образу преисподней; с *другой стороны*, светлый, исполненный покоя и мира хорал «Господь, прости и упокой...», завершающий сцену умирания, прощения и примирения главного героя, подобный раскрытым навстречу «мятежной, измученной» душе небесам. Эти противоположные полюса музыкального пространства, источники притяжения, устремления, влечения на протяжении всего текста, обнаруживают семантическое родство на уровне жанра хорала православной богослужебной традиции, исполнения а *carrella*, тонально-гармонического родства (*Des, es, f*).

Динамика глубинных течений внутри этой вечной универсальной структуры раскрывается в краеугольном конфликте сочинения: борьбе влечений к жизни и смерти, в итоге приоткрывающем теснейшую взаимосвязь и взаимообусловленность полюсов. С одной стороны, линейный сползающий рельеф 2–6 картин, семантическая подвижность иррациональной функции, которая скользит сквозь героев, молниеносно переключая символическую функцию персонажа (с образа жертвы на вестника смерти<sup>19</sup>), создают ощущение безуспешной борьбы, неумолимо увлекающего потока. С другой стороны, присутствие в качестве константной единицы текста темы «восхождения»<sup>20</sup> (которую в контексте психоаналитического ракурса, теории влечений З. Фрейда<sup>21</sup>, можно было бы обозначить «влечением к жизни») формирует устойчивое силовое поле — причем не только своим присутствием (как в семантически трансформированном облике, так и активном противостоянии, борьбе<sup>22</sup> с затягивающей воронкой нижнего полюса), но и неудовлетворением стремления, что усиливает напряжение верхнего силового поля... Встреча и соединение с источником влечения происходит лишь в самом конце, когда

<sup>17</sup> Примечательна тонико-доминантовая связь противоположных полюсов: тоналности *fis-moll*, соотносящейся с моментами смертей главных героев (также она звучит в ариозо Германа во 2 картине, жанровая природа которого созвучна траурным шествиям), и *Des*, воссоединяющей тему «влечения к жизни» с хоралом «Господь, прости и упокой».

<sup>18</sup> Речь идет об ирмосе 6 песни канона Богородице.

<sup>19</sup> Подобные перестановки символической функции персонажей происходят неоднократно в первой (квintет), второй (внезапный приход Германа, Графини), четвертой (внезапное появление Германа) картинах оперы.

<sup>20</sup> Речь идет о последней теме интродукции.

<sup>21</sup> См. З. Фрейд. Влечения и их судьба / Фрейд. Москва: ЭКСМО-пресс, 1999. 428.

<sup>22</sup> Кульминация этого конфликта представлена в инструментальном диалоге 5 картины (53–58тт.).

тема становится естественно продолжением и завершением хора, растворяющего и нейтрализующего энергию полюсов.

В опере «Воццек» динамику разворачивания вертикального разреза символического пространства формируют различного смыслового порядка семантические слои (тесно связанные между собой в ассоциативном ряду) — своего рода аллегории исторических пластов, этапов неспешного движения во времени как всего человечества, так и отдельного человека: от темных архаических начал (подобных хтоническим образам подножия мирового древа) к свету сознания... Эти пласты проявлены в различных смысловых измерениях: универсальных сюжетов (архаических фольклорных; ветхо- и новозаветных, Дня Господня, книги «Екклесиаст», евангельских; «Фауста» Гете; фольклорных немецких текстов...), языков (архаического книжного, пророческого, сказительного, фольклорно-поэтического, научного (латынь), бытового разговорного, бранно-вульгарного), психических регистров, посредством тем/мотивов, выстраивающих связи с этапами развития человеческой психики, что, в свою очередь, и определяет специфику языка вербального и музыкального.

Так, фундамент символического пространства формирует ветхозаветный сюжет Дня Господня (собираемый мотивами апокалиптических знамений в 1 акте, суда во 2 и наказания в 3 акте), на уровне метапсихологическом<sup>23</sup> соотносимый со сферой бессознательного, на психическом — с психотическим регистром главного героя, транслирующего идеи архаического пласта человеческой истории (шизо-параноидной позиции<sup>24</sup>) через ведущие в сюжете темы страха аннигиляции всемогущества (1 акт), преследования, суда (2 акт) и наказания (3 акт).

Разворачивание архетипа в музыкальной ткани сопряжено с аспектом движения, которое (в качественно негомогенном пространстве с явно обозначенным силовым полем) становится метафорой пути, трансформации. Подобный поэтический прием — вовлечение языка пространственных отношений в качестве и формы и содержания повествования — выстраивает глубинные связи с протосхемами мифоритуальных текстов<sup>25</sup>.

Соприродность архаическому языку достигается метафоричностью и иконичностью языка музыкального: теснейшей связью между планами содержания и выражения<sup>26</sup>, когда важнейшие тематически единицы архетипического

<sup>23</sup> Термин введен З. Фрейдом для описания теоретических психоаналитических концепций.

<sup>24</sup> Термин «шизопараноидная позиция» введен английским психоаналитиком М. Кляйн для определения раннего периода развития ребенка (4–6 месяцев), ведущими на котором являются темы преследования, страха аннигиляции, а также такие механизмы защиты, как расщепление, всемогущество, отрицание.

<sup>25</sup> Речь идет о схеме *rites de passages*, см. А. ван Геннеп. Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов / Пер. С. франц. Москва: Восточная литература РАН, 1999. 198 с. О выражении важнейших событий жизни человека через пространственные категории см. исследования А. К. Байбурина «Ритуал в традиционной культуре. Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов». СПб.: Наука, 1993. 237 с. [10], О. А. Сedaковой «Поэтика обряда. Погребальная обрядность восточных и южных славян». Москва: Индрик, 2004.

<sup>26</sup> О связи планов содержания и выражения в языке см. Ю. Лотман. Структура художественного текста. Анализ поэтического текста. СПб.: Азбука, 2018. С. 77.

сюжета рождаются из переходного пространства — тревожных шумов, стука, ударов — и по мере развертывания фабулы претворяются в прямые линии, метафору пути. Подобная связь означаемого и означающего задает иносказательное наклонение, тайнозамкнутость, подобную сакральному тексту. Эти тенденции проявлены как во внешнем плане, когда тяготение силового поля раскрывается буквально (в графике письма: прямых мелодических линиях, прорезающих вертикаль; в непрерывном, на протяжении нескольких сцен, понижении или повышении уровня звучания посредством тембрового сгущения/просветления, регистрового подъема или ската — Пиковая дама 4–6 картины; Щелкунчик 5–10 картины), так и во внутреннем — через жанровые метафоры пути (жанр баркаролы в Панораме «Спящей красавицы», 10 сцене «Щелкунчика»), а также в звуковых образах воздушных стихий — кружения ветра, снежных хлопьев, бури...

Процесс развертывания архетипа в музыкальной ткани раскрывается в смысловой *текучести пространственно-временных категорий*: узловые точки «пути» обозначены их теснейшей связью, почти слиянием, перетеканием друг в друга. Эта важнейшая отличительная характеристика мифопоэтического времени-пространства<sup>27</sup>, присущая сакральным ситуациям (когда, по словам В. Топорова, «*время сгущается и становится формой пространства... выводится вовне*», а пространство «*заряжается*» внутренне интенсивными свойствами времени (темпорализация пространства), *втягивается в его движение*» [8, 322]), в музыкальных сочинениях отмечает пограничные в самых различных смыслах ситуации: полночи, Нового года, смерти (поздние сочинения Чайковского).

Теснейшая взаимосвязь пространственно-временных категорий в подобных сочинениях заключена уже в главной теме, которая в процессе развития и осуществляет таинственный переход от времени к безвременью. Так, в опере Чайковского «Пиковая дама» он раскрывается в трансформации главной темы: в смысловом течении от стука, метафоры сгущенного времени «при дверях» (2 картина, внезапный приход Графини, реплика Германа: «*страшный призрак смерти, я не хочу тебя*» [11, 116]), к постепенному растеканию, линейному выравниванию, «*выведению времени вовне*» от 2 к 4 картине<sup>28</sup>. В 5 картине ритмическая структура темы претворяется в вертикальную ось, направленную к нижнему центру, ирмосу канона<sup>29</sup>, — главная тема в контрапункте партии Призрака просвечивает через тембровые (кларнет) и временные (анапест в ритмическом увеличении) характеристики.

<sup>27</sup> О категориях времени-пространства в мифопоэтической модели мира см. В. Топоров. Пространство и текст [8, 320–326].

<sup>28</sup> О неявном присутствии, растворении темы в музыкальной ткани 4 картины пишет М. Ш. Бонфельд в статье «Проблемы двуязычия в опере П. И. Чайковского “Пиковая дама”. Чайковский и русская литература». Ижевск: Удмуртия, 1980. С. 178–190.

<sup>29</sup> Подробнее о трансформации темы оперы см. В. Садова. «Опера Чайковского “Пиковая дама” в свете поэтики погребального обряда» // Ученые записки РАМ имени Гнесиных. 2023. № 1. С. 91–107.

\* \* \*

Функция архетипа, связывающая кардинально отличные измерения (сознания и бессознательного), естественным образом задает и структуру его развертывания. При описании архетипа как феномена, определенного *лишь формально, но не содержательно* (лишь на уровне сознания соотносящегося с определенным образом), Юнг как будто исключает, умаляет содержательную составляющую: «Необходимо еще раз подчеркнуть, что архетипы определены не содержательно, а формально, да и то лишь в очень незначительной степени... Архетип сам по себе пуст и чисто формален, он не что иное, как *faciēdas praeformandi*, возможность представления, данная *a priori*» [7, 216].

Тем не менее формальная характеристика включает ясно очерченное содержательное ядро. Оно высвечивается в работе «Душа и миф. Шесть архетипов» [7], в которой авторы раскрывают сущность понятия «архетип» посредством описания различных сплетений мифологических идей, облеченных в повествования о богах — Кору, Предвечной девы (таинственно сочетающей историю матери, Деметры, и дочери, Персефоны); божественного, таинственно рожденного, младенца (неотделенного от чрева матери-земли, морской пучины, темной пещеры); изначного, теневого персонажа южно-американского фольклора Трикстера, упраздняющего иерархию и законы; духа-помощника, чудесным образом возникающего в безвыходной ситуации. Все эти сюжеты объединяет пограничная ситуация: между жизнью и смертью, бытием и небытием, человеческим и нуминозным, *своим* и *чужим*, сознанием и бессознательным. Существенно, что в каждом отдельном случае акцент в раскрытии этого переходного состояния проставлен на определенном этапе условной умозрительной границы.

Возможно предположить, что формальная предустановленность архетипа и подразумевает пограничное ядро, которое в музыкальном тексте раскрывается в особом пороговом времени-пространстве, где разыгрывается главный конфликт: диалог сознания и бессознательного. Этот ключевой в развертывании архетипического паттерн реализуется в цепочке символически трактованных диалогических форм «свое-чужое», постепенно расширяющих и нивелирующих границу, достигающих колоссальной силы аффекта и выводящих героя за порог сознания (2–4 картины 1 акта «Волцек», 2–6 картины «Пиковой дамы»). Структура диалога формирует композицию как отдельных сцен, так и сочинения в целом и проявляется не только в визуальном, но и акустическом плане (инструментальных диалогах персонафицированных тембров, соотносящихся с различными полюсами вертикально организованного пространства, как, например, в балете «Щелкунчик» в 6, 7, 10, 11, 14 сценах).

В каждом отдельном случае этот диалог, неизменно сохраняющий смысл встречи несоприкасаемых измерений, выражен через различные семантические поля:



— метапсихологического<sup>30</sup> и психического (сознательного как реального, *своего* и бессознательного как иррационального измерений; патологического, например, психотического в опере «Воццек» и непатологического);

— онтологического (сферы жизни и смерти в опере «Пиковая дама», балете «Щелкунчик»). В балете «Щелкунчик» диалог, разворачивающийся в 6–14 картинах, подготавливается переходным игровым пространством<sup>31</sup> первого акта: основу драматургии сцен составляет многократно повторяемое игровое противоборство, в частности *женского и мужского*.

Символическое *переходное* пространство в сценических музыкальных текстах конституируется бесконечным многообразием средств. В роли условных знаков в сочинениях Чайковского выступают явления, предметы различных планов:

— *пограничные топосы* (дверь, окно, балкон, спальня, арка, берег реки), играющие ключевую роль в развертывании архетипической фабулы;

— *персонажи, выстраивающие* лиминальное пространство: акцентирующие близость границы (внезапное появление Графини, Германа, Призрака во 2, 4, 5 картинах), репрезентирующие его (Графиня как аллегория изжитого века в 4 картине; участники маскарада в 3 — Сурин, Чекалинский, Лиза), определяющие динамику перемещения<sup>32</sup>;

— *акустические знаки* (полночные удары, фанфары, стук в дверь, окно, звук приближающихся шагов);

— *состояния* (сна, дремоты, фантазии, бреда);

— *события*, а также *культурные явления*, отмечающие переходные события как в жизни коллектива, так и отдельного человека (в традиционной культуре созвучные переходным ритуалам жизненного цикла и коллектива — рождения, свадьбы, смерти, Нового года...).

\* \* \*

Психоэмоциональный аспект в развертывании и главным образом проживании пороговой ситуации теснейшим образом в концепции К. Г. Юнга связан с понятием нуминозного<sup>33</sup> — проживанием встречи со сверхъестественной природой божественного, превосходящей человеческое естество. Понятие *numinos* является краеугольным в концепции Юнга, оно отражает

<sup>30</sup> Имеется в виду исследовательский ракурс осмысления.

<sup>31</sup> Об игровом пространстве как переходном — см. работу английского психоаналитика Д. В. Винникотта «Игра и реальность». Москва : Ин-т общегуманитарных исслед., 2012. 234 с.

<sup>32</sup> Речь идет о соотношении пограничных топосов, отражающих переход от *своего* к *чужому*, с линией главных героев: Лизы — у балкона, окна (2, 3 картины), в арке на берегу реки в полночь (6 картина), Германа, внезапно вторгающегося извне (2, 4 картины), находящегося за занавеской будуара (4 картина), в игровом пространстве 3 и 7 картин.

<sup>33</sup> Понятие «нуминозное» немецкий исследователь истории и религии Рудольф Отто вводит в книге «Священное. Об иррациональном в идее божественного и его соотношении с рациональным» (1917).

саму природу архетипического. Надо сказать, что концепция бессознательно-го и рождалась в этой атмосфере, так как встречи с феноменом, находящимся за гранью постижимого, красной нитью проходят сквозь жизнь Юнга<sup>34</sup>. Юнг говорил о том, что как бы человек не относился к подобным вещам, рано или поздно терапевтический процесс затронет соприкосновение с этой сферой в большей или меньшей степени, *«даже если... пациент считает себя предубежденным, анализ его ситуации рано или поздно приведет к выяснению духовного фона, выходящего далеко за пределы личностных детерминант»* [4, 16].

В различных работах Юнга «нуминозное» окрашено тонами различных культурно-исторических традиций; исследователь писал, что *«Бог выражает себя на многих языках и является в различных формах, и... все эти явления истинны»* [4, 9].

В «Психологии и алхимии» он отождествляет религиозное переживание с психическим процессом<sup>35</sup>, высказывает мысль о религиозной функции души: *«природа снабдила душу религиозной функцией... первая задача воспитания — это передача архетипа Богообраза или его влияния сознанию... Меня обвиняли в “обожествлении души”». Не я, но сам Бог обожествил ее!»* [4, 8]. Размышляя о кризисе христианства, *«имеющим только словесную и внешнюю форму»* [4, 31], Юнг формулирует задачи психологии, которая, по его мнению, должна посвятить себя познанию *mysterium magnum* (великой тайны) человеческой психе, переживанию божественного внутри себя (*«Знание и... переживание внутренних образов открывает путь к образам, предложенным человечеству религиозными учениями»* [4, 9]). В работе «Психология и алхимия», вписывающей христианское учение в концепцию бессознательного, выстраиваются соответствия между элементами психе и христианскими идеями: архетипами бессознательного и религиозными догмами<sup>36</sup>.

В музыкальных текстах нуминозное выражает себя в функции иррационального и проявляется в особом, невыносимом, несовместимом с жизнью психоэмоциональным градусом<sup>37</sup>. Эта содержательная составляющая отмечена чрезмерным, выходящим за грань выносимого аффектом, отраженным в криках героев, исповедующих беспомощность и ужас (*«Мне страшно, страшно! ... Нет, я не выдержу»* Герман 5 картина [11 239]), в ремарках (*«в немом ужасе»* [11, 102] встречается Лиза Германа во 2 картине, *«в немом ужасе»* [11, 210] шевелит губами Графиня в 4 картине, *«окаменелый от ужаса»* [11] стоит Герман перед Призраком в 5), в динамических и регистровых перепадах (от *pppp* до *fff* в 5 картине). В музыкальных текстах эта *terra incognita* проявлена в различных смысловых модальностях: психотического (соотнесенного с главным

<sup>34</sup> См. воспоминания Юнга: [12].

<sup>35</sup> Как отмечает Юнг в работе «Психология и алхимия», *«религиозное переживание есть психический процесс»* [4, 6].

<sup>36</sup> Архетип описывается как «Богообраз», проживание которого приобщает божественному: *«Когда я пишу, что Бог есть архетип, этот тип в психе...»* [4, 8–9].

<sup>37</sup> Оно проявляется в двух ипостасях (соотносящихся как с верхней, так и нижней частью *axis mundi*).

героем Воццеком, являясь в виде бреда и галлюцинаций — 2 картина I акт, 2–4 картины III акт), мистического, иррационального, потустороннего, загробного («Пиковая дама», «Щелкунчик»).

Сочетание *мифопоэтического* и *нуминозного* определяет смысловой акцент на характере восприятия феномена: не в качестве наблюдателя, хотя бы и сопереживающего, но непосредственного и единственного участника, соприкасающегося и проживающего этот важнейший на пути индивидуации опыт, встречу с чем-то «совершенно Другим» — одновременно и устрашающим и чарующим. Нуминозная природа диалога, который разворачивается на границе сознания и бессознательного, своего и чужого, выстраивает глубинные связи архетипического (как процесса разрешения кризисной ситуации, интеграции противоположностей на пути обретения целостности) с ритуалом, по своему определению также являющимся единственно существующей возможностью преодоления кризисной ситуации<sup>38</sup>.

Соотнесение *архетипа как процесса* с феноменом ритуала — как архаичных механизмов преодоления кризисных ситуаций, направленных на восстановление целостности микро- и макрокосма (с точки зрения функции, предпосылок активизации, характера развертывания, восприятия), — обнаруживает их глубинное родство, причем это родство касается самой сути, сердцевины феноменов, их стержневой роли в жизни души/психе и коллектива<sup>39</sup>. Высвету линию соответствий, которые, как уже отмечалось, касаются самой сути феноменов.

1. Фактически, вводя в пространство психики понятие архетип и соотнося его с *сакральным*<sup>40</sup> («Бог есть архетип... этот "тип" в психе» [4, 8–9]), Юнг устанавливает точку отсчета, образ прецедента первотворения — то священное место и время, через возвращение и соединение с которым, подобно главному ритуалу на стыке Старого и Нового года, происходит поддержание жизни коллектива и мира, воспроизведение которого гарантирует обновление мира. Приставка «архе» говорит не только о древности, но и о высшей степени, о сакральности понятия.

В основе *диалектического дискурса между сознанием и бессознательным* [4, 4], который, как пишет Юнг, возвращает нас к почве, прокладывает путь назад, к истокам, «к первоначальному времени» [7, 18–19], к собственным началам, к индивидуальным и частным архи, к первичным субстанциям, которые никогда не приходят [7, 18], лежит та же схема, что и в основе ритуала, в котором, как отмечает В. Н. Топоров, *переживание целостности и собственной*

<sup>38</sup> О функции ритуала см. А. К. Байбурин. Ритуал в традиционной культуре [10, 29–36].

<sup>39</sup> Идея соотнесения микро- и макрокосма является фундаментальной в концепции Юнга: «Наша психическая структура повторяет структуру Вселенной, и все, происходящее в космосе, повторяет себя в бесконечно малом и единственном пространстве человеческой Души» [12, 407].

<sup>40</sup> Приведем и другие показательные в этом отношении высказывания: «Архетипы бессознательного эквивалентны религиозным догмам» [31, 10]. «На Западе архетип выражается через догматический образ Христа, на Востоке — Пурушу, Атмана.. Будду» [4, 11].

укорененности в данном универсуме осуществляется «через возможность соотнесения данного конкретного случая (настоящее) с прецедентом (сакральное прошлое)» [13, 34]. Таким образом, метафорически значение архетипа в психике можно сравнить с начальным прецедентом в мифопоэтическом пространстве, возвращение к которому гарантирует равновесие...

2. Активизация феноменов ритуала и архетипа, ориентированных на конечную цель, происходит при ослаблении и утрате связей между внутренним и внешним, *своим* и *чужим*, сознанием и бессознательным при возрастании деструктивных тенденций в жизни индивидуума и коллектива. Космологизирующую функцию ритуала прослеживает В. Топоров через этимологию слова «ритуал», которое восходит к корням «делать», «связывать», «составлять», «приводить в порядок» [14, 25–27]). Ученый пишет: «*ритуал является главной операцией по сохранению своего космоса*» [Там же], только в ритуале достигается переживание целостности бытия. Собственно, эти же цели определяет и швейцарский ученый по отношению к терапевтическому процессу, который заключается в возвращении к собственным корням на пути обретения целостности.

3. Проживание этих феноменов, разворачивающихся в пограничном времени-пространстве, сопряжено с переходом, преобразованием, трансформацией, которые определяют схему «смерть — возрождение». Параллели между структурой переходного ритуала *rites de passages*<sup>41</sup> (по схеме которого разворачиваются обряды перехода календарного и жизненного циклов) и процессом индивидуации наиболее явно выстраиваются в его описании в работе “*Mysterium Coniunctionis*” [6].

4. Процесс восприятия, проживания и ритуала и архетипа характеризуется интимностью и предполагает лишь точку зрения изнутри, отсутствие стороннего наблюдателя<sup>42</sup>.

В связи с прослеживанием связей ритуала и разворачивания архетипа, пробуждающего диалог сознания с бессознательным, интересен один из самых значимых и поворотных детско-отроческих эпизодов из жизни Юнга, который описывается в «Воспоминаниях, сновидениях, размышлениях» — травестийно-карнавальном развенчании божественного образа. Этот эпизод ознаменовал важнейший этап на пути познания бессознательного: встречу Юнга «с Богом живым, свободным и всемогущим, который возвышается и над Библией, и над Церковью, который призывает людей стать столь же свободными» [12, 25].

Событию предшествовал длительный мучительный период (подобный первому этапу отделения *rites de passages*) постепенного расшатывания, истончения, размывания границ между *своим* и *чужим*, сознанием и бессозна-

<sup>41</sup> Структура переходного обряда описывается в работе: А. ван Геннепа «Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов» / Пер. С. Франц. Москва: Восточная литература РАН, 1999. 198 с.

<sup>42</sup> В опере «Пиковая дама» подобный эффект рождается «выключением» функции внешнего наблюдателя в 4–6 картинах, соответствующих центральной, лиминальной, фазе перехода.

тельным, внутренним и внешним, когда чужое в образе пугающих масок (*передетого иезуита, торжественного шествия масок в черной одежде и глянцевого черных ботинках, напоминавших о похоронах...* [12, 15, 20]), ночных призраков, выплывающих из спальни матери, переступало границу и грозило поглотить, когда состояние «неопределенности сопровождалось ощущением странной и чарующей темноты, возникающей в сознании» [13, 17].

Подобно главному герою переходного ритуала, жизненное пространство Юнга постепенно сужается, он покидает школу... («То, что меня сломало и, собственно, привело к кризису, — это стремление к одиночеству, восторг от ощущения, что я один» [12, 22]. Нарастающее напряжение стирает смысловую определенность, грань между добром и злом<sup>43</sup>.

Развенчание старого, освобождающее, как пишет М. Бахтин, «сознание от власти официального мировоззрения» [15, 301] и установление внешней и внутренней свободы от старых догм умирающего [15, 300], подобно главному карнавалу, разыгрывается в жизни Юнга на соборной площади: сверкающая на солнце крыша кафедрального собора, шпиль, восторг от того, как прекрасен этот мир, и «церковь, и Бог», сидящий «далеко-далеко в голубом небе на золотом троне» [12, 23–24], как вдруг все это стремительно трансформируется в кощунственное с точки зрения сознания видение, сочетающее божественное с образами материально-телесного низа, что, по замечанию М. Бахтина, является традиционным для карнавальных сюжетов<sup>44</sup>.

После нескольких дней мучительной борьбы между сознанием и бессознательным, попытки сопротивления атакующим кощунственным образам и решения позволить воображению дорисовать продолжение видения (отпустить с невероятными усилиями сдерживаемый поток бессознательных образов), Юнг «почувствовал несказанное облегчение... на меня снизошла благодать, мудрость и доброта Бога открылись мне... я плакал от счастья и благодарности» [12, 22, 25]. Под руинами разломанного на куски собора были похоронены старые представления, стоящие на пути к открытию и проживанию парадоксальности и амбивалентности этого мира, в котором «я понял, что лишь осужденные будут избраны... неверный управитель был хвалим, и что Петр, колеблющийся, именован камнем» [12, 25].

Для Юнга вопрос отличия мифа и ритуала, явлений различных планов<sup>45</sup>, как будто не имел принципиального значения, более существенной была связь феноменов с первоначалом (психическими структурами), которым и рождены

<sup>43</sup> О подобных процессах в мифоритуальных текстах см. работу В. Топорова [8, 342].

<sup>44</sup> Как пишет М. Бахтин, «В гротескном реализме и у Рабле образ кала, например, не имел ни того бытового, ни того узкофизиологического значения, которые сейчас в него вкладывают. Кал воспринимался как существенный момент в жизни тела и земли, в борьбе между жизнью и смертью, он участвовал в живом ощущении человеком своей материальности и телесности, неотрывно связанных с жизнью земли» [15, 248].

<sup>45</sup> В процессе XX века дискуссии о различии мифологии и ритуала получили развитие в двух основных направлениях: ритуалистическом и функционалистском. Подробнее об этом см.: В. Топоров. О ритуале... [14, 20–33].



данные феномены человеческой культуры. Тем не менее это отличие весьма существенно при исследовании музыкальных текстов на предмет архетипического<sup>46</sup>. Раскрытие и акцентирование ритуальных смыслов маркирует в большей степени процессуальность внутреннего проживания «перехода», пороговой зоны, а не его описания, повествования, как в мифе.

Связи музыкального текста с поэтикой ритуала<sup>47</sup> могут проявляться многообразно, прежде всего в развертывании пороговой фабулы по схеме *rites de passages*, что проявляется на различных уровнях текста: мотивной драматургии (вербального, музыкального, сценического текстов), функций персонажей, которые трактуются в соответствии с функциями участников ритуала (и отличаются семантической мобильностью, скольжением функции иррационального), в символической интерпретации музыкальных форм, созвучных главному — дуальному<sup>48</sup> — принципу обряда (репрезентации борьбы *своего и чужого*), особой структуре времени-пространства и семантической трансформации этих категорий в процессе развертывания, а также в иносказательном присутствии краугольных тем, например, жертвы и жертвоприношения, составляющей, по замечанию В. Топорова, «композиционный и семантический центр ритуала» [13, 38]. По отношению к некоторым сочинениям возможно говорить и о мифоритуальной фабуле, например, в опере «Пиковая дама»<sup>49</sup>, отсылающей к погребальному обряду, в балете «Щелкунчик» — к главному ритуалу на стыке Старого и Нового года.

Отсылки к мифоритуальной поэтике могут носить различный характер. Например, в опере «Воцтек» ритуальное время-пространство формирует, во-первых, непрерывное на протяжении всего текста соотнесение ситуации *здесь и сейчас с там и тогда* (главный принцип как ритуала, так и психоаналитического процесса), то есть реальной истории с апокалиптическим сюжетом Дня Господня (которая проходит в мотивных отсылках к различным книгами Ветхого Завета); а также в одновременном соотнесении нескольких микро- и макространств:

— *истории всего человечества, которое символизирует тема Дня Господня, а также проходящая в подтексте всех трех актов отсылка к истории Фауста;*

<sup>46</sup> В. Топоров, отмечая, что «Различия между ними носят фундаментальный характер, и, следовательно, коренятся в каких-то более глубоких основаниях» [14, 47], соотносит их по принципу «слово — дело», отмечая большую наглядность и практичность ритуала и теоретичность мифа. «Ритуал разыгрывает тему священного, эксплицирует его, указывает операционные правила его формирования... В ритуале "священное" подобно божеству, открывает себя участником священнодействия (эпифания), поэтому именно в ходе ритуала складываются те наиболее благоприятные условия..., в которых возможно максимально полное выявление "священного"» [14, 37].

<sup>47</sup> Следует отметить, что именно с ритуалом связывается возникновение временных искусств.

<sup>48</sup> О важнейшем принципе дуальности в обряде см. О. Седакова. Поэтика обряда. Погребальная обрядность восточных и южных славян. Москва: Индрик, 2004.

<sup>49</sup> Прослеживанию связей оперы «Пиковая дама» с поэтикой погребального ритуала см. В. Садокова. Опера П. И. Чайковского «Пиковая дама» в свете поэтики погребального обряда. 2023. № 1. С. 91–107.

— реальной истории *Воццека*, которая в свою очередь в контексте иных семантических полей выстраивает связи с кровавыми *событиями первой мировой войны*;

— истории *влечения к смерти* (см. «Судьбы влечений» Фрейда), которая разворачивается в психической реальности (так как все мотивы и персонажи, семантические слои вербального и музыкального текстов и их принципы взаимодействия между собой соотносятся с психическими составляющими и механизмами психической защиты).

Связь с мифоритуальной поэтикой раскрывается и в композиции оперы: центральная масштабная сцена в таверне (отсылающая к *Parodia Sacra*, к поэтике карнавала в его широком понимании<sup>50</sup> с многочисленными отсылками к универсальным источникам) вписывается, вовлекается на различных уровнях (сценического, вербального и музыкального языка) в поток движения времени, круговорот вселенной, который задают мотивы книги Екклесиаст — и открывающие, и завершающие оперу.

В заключение хотелось бы сказать, что невозможно, используя точные и конкретные формулировки, обозначить признаки присутствия в музыкальном тексте неуловимого, невыразимого психического феномена. Архетип, имеющий бесконечное множество проявлений, в каждом отдельном случае выражает себя в различных символических измерениях, формах, языках. Тем не менее следует приблизительно обозначить содержательный остов, ядро, которое запечатлевает те аспекты, которые были отмечены в настоящей статье: смысловую текучесть, связанную со средой мифопоэтического пространства, теснейшую связь с поэтикой ритуала, а также нуминозное психоэмоциональное ядро.

## СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Валькова В. Б. Музыкознание в поисках «вечного»: о понятии «музыкальные архетипы» // Музыковедение к началу века: прошлое и настоящее. Сборник трудов по материалам конференции 24–26 сентября 2002 / РАМ имени Гнесиных. — Москва, 2002. — С. 60–71.
2. Юнг К. Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству // Архетип и символ. — Москва: Канон-плюс, 2023. — С. 283–304.
3. Аверинцев С. С. Аналитическая психология К.-Г. Юнга и закономерности творческой фантазии // О современной буржуазной эстетике. Вып. 3. — 1972. — С. 110–155.
4. Юнг К. Г. Психология и алхимия. — URL: [https://hp-seasons.ru/wp-content/uploads/books/jung\\_psyhe\\_and\\_alch.pdf](https://hp-seasons.ru/wp-content/uploads/books/jung_psyhe_and_alch.pdf) (дата обращения: 29.10.2025).
5. Юнг К. Г. Бог и бессознательное. — Москва: Олимп, 1998. — 480 с.
6. Юнг К. Г. *Mysterium Coniunctionis*. Таинство воссоединения / Пер. А. А. Спектор. — Минск: Харвест, 2003. — 576 с.
7. Юнг К. Г. Душа и миф и шесть архетипов. — Киев: Государственная библиотека Украины для юношества, 1996. — 384 с.

<sup>50</sup> О поэтике карнавала подробнее см. [15].

8. *Топоров В. Н.* Мировое древо. Универсальные знаковые комплексы. — Т. 1. — Москва: Рукописные памятники Древней Руси, 2010. 488 с.
9. *Фрейд З.* «Я» и «Оно»: Пер. с нем; Предисл. Б. Р. Нанейшвили, Г. Б. Нанейшвили. — Тбилиси: Мерани, 1991.
10. *Байбурин А. К.* Ритуал в традиционной культуре. Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. — СПб.: Наука, 1993. — 237 с.
11. *Чайковский П. И.* Пиковая дама. Клавир. — Москва: Музыка, 2009.
12. *Юнг К. Г.* Воспоминания, сновидения, размышления. — Москва: АСТ-ЛТД, 1998. — 480 с.
13. *Топоров В. Н.* Мировое древо. Универсальные знаковые комплексы. — Т. 2. — Москва: Рукописные памятники Древней Руси, 2010. — 492 с.
14. *Топоров В. Н.* О ритуале. Введение в проблематику. Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках». — Москва, 1988. — С. 7–60.
15. *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. — Москва: Худож. лит., 1990. — 541 с.

#### ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

**В. В. Садокова** — кандидат искусствоведения, ответственный редактор журнала «Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных».

#### REFERENCES

1. *Val`kova V. B.* Muzy`kovedenie v poiskakh «vechnogo»: o ponyatii «muzy`kal'ny'e arxetipy» // Muzy`kovedenie k nachalu veka: proshloe i nastoyashhee. Sbornik trudov po materialam konferencii 24–26 sentyabrya 2002 / RAM imeni Gnesiny`x [Musicology in Search of the "Eternal": On the Concept of "Musical Archetypes" // Musicology at the Beginning of the Century: Past and Present. Collection of Papers Based on the Conference Materials, September 24–26, 2002 / Gnesin Russian Academy of Music]. Moscow, 2002. P. 60–71.
2. *Yung K. G.* Ob otnoshenii analiticheskoy psixologii k poe`tiko-xudozhestvennomu tvorchestvu // Arxetip i simvol [On the Relationship of Analytical Psychology to Poetic and Artistic Creativity // Archetype and Symbol]. Moscow: Kanon-plyus, 2023. P. 283–304.
3. *Averincev S. S.* Analiticheskaya psixologiya K.-G. Yunga i zakonomernosti tvorcheskoj fantazii // O sovremennoj burzhuaznoj e`stetike. Vy`p. 3 [Analytical Psychology of C.-G. Jung and the Patterns of Creative Imagination // On Modern Bourgeois Aesthetics. Issue 3]. 1972. P. 110–155.
4. *Yung. K. G.* Psixologiya i alximiya [Psychology and Alchemy]. URL: [https://hp-seasons.ru/wp-content/uploads/books/jung\\_psyhe\\_and\\_alch.pdf](https://hp-seasons.ru/wp-content/uploads/books/jung_psyhe_and_alch.pdf) (data obrashheniya: 29.10.2025).
5. *Yung K. G.* Bog i bessoznatel`noe [God and the Unconscious]. Moscow: Olimp, 1998. 480 p.
6. *Yung K. G.* Mysterium Coniunctionis. Tainstvo vossoedineniya / Per. A. A. Spektor [Mysterium Coniunctionis. The Mystery of Reunion / Translated by A. A. Spector]. Minsk: Xarvest, 2003. 576 p.
7. *Yung K. G.* Dusha i mif i shest` arxetipov [The Soul and Myth and the Six Archetypes]. Kiev: Gosudarstvennaya biblioteka Ukrainy` dlya yunoshestva, 1996. 384 p.
8. *Toporov V. N.* Mirovoe drevo. Universal'ny'e znakovy'e komplekсы [The World Tree. Universal Sign Complexes. Vol. 1]. T. 1. Moscow: Rukopisny'e pamyatniki Drevnej Rusi, 2010. 488 p.

9. *Frejd Z.* «Ya» i «Ono»: Per. s nem; Predisl. B. R. Nanejshvili, G. B. Nanejshvili [The Ego and the Id: Translated from German; Introduction by B. R. Naneishvili and G. B. Naneishvili]. Tbilisi: Merani, 1991.
10. *Bajburin A. K.* Ritual v tradicionnoj kul'ture. Strukturno-semanticheskij analiz vostochnoslavjanskix obryadov [Ritual in Traditional Culture. Structural and Semantic Analysis of East Slavic Rites]. SPb.: Nauka, 1993. 237 p.
11. *Chajkovskij P. I.* Pikovaya dama. Klavir [The Queen of Spades. Keyboard]. Moscow: Muzyka, 2009.
12. *Yung K. G.* Vospominaniya, snovideniya, razmy'shleniya [Memories, dreams, reflections]. Moscow: AST-LTD, 1998. 480 p.
13. *Toporov V. N.* Mirovoe drevo. Universal'ny'e znakovye komplekсы. T. 2 [The World Tree. Universal Sign Complexes. Vol. 2]. Moscow: Rukopisny'e pamyatniki Drevnej Rusi, 2010. 492 p.
14. *Toporov V. N.* O rituale. Vvedenie v problematiku. Arxaicheskij ritual v fol'klorny'h i ranneliteraturny'h pamyatnikax» [About ritual. Introduction to the subject. Archaic ritual in folklore and early literary monuments]. Moscow, 1988. P. 7–60.
15. *Bahtin M. M.* Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura srednevekov'ya i Renessansa [The works of François Rabelais and the folk culture of the Middle Ages and the Renaissance]. Moscow: Hudozh. lit., 1990. 541 p.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

**Vera V. Sadokova** — Cand.Sci.(Arts), Executive Editor of Scholarly Papers at Gnesin Russian Academy of Music.

Поступила в редакцию / Received: 03.09.2025

Одобрена после рецензирования / Revised: 01.10.2025

Принята к публикации / Accepted: 15.10.2025