

Приходовская Екатерина Анатольевна

кандидат искусствоведения,  
доцент Института искусств и культуры  
Томского государственного университета

## БИНАРНЫЕ ОППОЗИЦИИ И АРХЕТИПЫ КАК МЕХАНИЗМ СТРУКТУРНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ОПЕРНОГО ЗАМЫСЛА

### Аннотация:

*В статье рассматриваются механизмы смыслообразования и разработки структурного плана при продумывании композитором замысла будущего оперного произведения. Поскольку опера – новое по сравнению с первоисточником произведение, смыслы образуются с помощью обращения к таким общечеловеческим константам, как бинарные оппозиции и архетипы (рассматриваются базисные архетипы К. Юнга).*

### Ключевые слова:

*композитор, опера, замысел, структура, бинарные оппозиции, архетипы, смыслы.*

Prikhodovskaya Ekaterina Anatolyevna

PhD in Art Criticism,  
Assistant Professor, Institute of Arts and Culture,  
Tomsk State University

## BINARY OPPOSITIONS AND ARCHETYPES AS A MECHANISM OF STRUCTURAL ORGANIZATION OF AN OPERA PLAN

### Summary:

*The mechanisms of sense-making and development of structural plan while premeditating a concept of a future opera by a composer are discussed in the article. Since the opera is a new work in comparison with the primary source, the meanings are formed by appealing to such universal constants, as binary oppositions and archetypes (basic archetypes by C. Jung are considered).*

### Keywords:

*composer, opera, plan, structure, binary oppositions, archetypes, meanings.*

Любой сюжет так или иначе встроен в систему древних мифологических конструкций. Сказано и написано об этом немало, поэтому данный факт можно отнести уже к разряду общеизвестных. Внешняя фактология и конкретика, историческая атрибутика, специфика мотивации и т. д. могут меняться в зависимости от автора, трактовки, постановки и др.; при этом остается неизменным внутренний «фундамент» сюжета и образов, который композитор и очерчивает для себя, приступая к структурной разработке сюжета.

С. Гончаренко обозначает этот уровень как «древний мифоритуальный код» [1, с. 23], справедливо отмечая: «В структуре литературного и оперного произведения функции мифокодов в историческом плане изменчивы. Они иногда выходят на поверхность текста... Однако, если социально-актуальный слой главенствует, мифоритуальная жанровая страта вуалируется, «скрывается», уходит в подтекст...» [2, с. 24]. На данном этапе творческого процесса имеют большое значение **мифокоды**, которые «связывают текстовые страты, представленные в конкретном произведении, с пратекстами, текстами-кодами, действующими на протяжении многих столетий в культурах разных географических ареалов» [3, с. 23].

Другими словами, это ответ на вопрос, «о чем» опера. Какова ее главная проблема, не «завуалированная» сюжетными перипетиями и фактуальной конкретикой. С. Гончаренко в своем исследовании различает *растительный* и *соляной* мифы. Эти два направления отражают два принципа развития (в любой сфере жизни и деятельности), которые можно констатировать на Земле: *последовательность* и *цикличность*. Любой сюжет, в принципе, «укладывается» в одно из названных направлений или в их специфическую контаминацию.

«В XX веке используют не только понятие «миф», но и «мифологема». Последняя понимается как мотив мифа, его фрагмент или часть, получающая воспроизведение в поздних <...> произведениях» [4, с. 192]. Важно осознать, что мифологема присутствует не только в искусстве, но и в реальной жизни, что, например, церемония вручения дипломов – не что иное, как *обряд инициации*. Мифологема представляет собой обобщения множества подобных ситуаций, имевших место в реальности; через мифологема, среди других культурных констант, происходит взаимовлияние и взаимопроникновение действительности и искусства. На разных уровнях и в разной фактуальной конкретике проявляются мифологема *возмездия*, *самопожертвования*, *подвига*, *предательства*, *мщения* и др. Систематизация мифологем является перспективной, но пока недостаточно разработанной сферой научной мысли. Первостепенное значение при анализе избранного для создания оперы сюжета имеют «*бинарные оппозиции*, лежащие в основе разных мифов. Наиболее общие оппозиции – это *жизнь и смерть*, *свой и чужой*, *добрый и злой*, *свет и тьма*. Далее на этой основе обнаруживается сложное сюжетное и смысловое напластование» [5, с. 191]. Выявление основной

бинарной оппозиции, лежащей в основе оперного сюжета – при наличии большего или меньшего разветвления сюжетных линий – определяет **соотношение сил действия и контрдействия** в опере, а также – вследствие этого – **соотношение полярных интонационных сфер и динамику тематической работы**. Необходимо отметить выявление основной бинарной оппозиции как первое проявление авторской (в данном случае композиторской) воли [6].

По идее К.Г. Юнга, понятие **архетипы** (греч. *archetipos*, «первообраз») означает первичные схемы образов, выявляющиеся в мифах и верованиях, в произведениях литературы и других видов искусства, в снах и бредовых фантазиях. Тожественные по своему характеру архетипические образы и мотивы (например, миф о потопе) обнаруживаются в не соприкасающихся друг с другом мифологиях и сферах искусства, что исключает объяснение их возникновения заимствованием. Некие общие механизмы движут творческой мыслью всего человечества: сложно объяснить появление элементов джаза в позднем творчестве Л. ван Бетховена, например (вторая часть сонаты 32). Именно общностью творческих механизмов и вообще механизмов сознания, общностью мировосприятия и типичных жизненных ситуаций может быть объяснено универсальное значение архетипов в человеческой культуре.

**Базисные архетипы**, выделяемые К.Г. Юнгом:

А. **«Тень»** – дочеловеческая часть психики. В мифах «тени» актуализируются в виде антигероев, трикстеров [7]. В опере это зачастую основной представитель сил контрдействия (если силы контрдействия персонифицированы): например, Мефистофель («Фауст» Гуно), Яго («Отелло» Верди), Скарпия («Тоска» Пуччини), и др.; специфические проявления функции тени – Командор в «Дон Жуане» Моцарта, Монтероне в «Риголетто» Верди, Жермон в «Травиате» Верди, Графиня в «Пиковой даме» Чайковского, Иван Грозный в «Царской невесте» Римского-Корсакова и т. д. Функции героя-«тени», «двигателя негатива» связаны обычно с переломным моментом в сюжете (даже если данные персонажи не участвуют «напрямую» в действии). Отметим, что «тень» не всегда персонифицируется («Иван Сусанин» Глинки), не всегда совмещается с силами контрдействия, может отсутствовать вообще [8], а может проявляться в комическом варианте: в «Севильском цирюльнике», например, достаточно ясно просматривается «мефистофельская» функция, «тень» в образе дона Базилио.

Б. **«Персона»** – маска, инобытие истинного лица человека – его «Самости». **«Самость»** – центральный архетип личности, центр целостности человека, его средоточие. Эти два архетипа тесно взаимосвязаны. В опере «персона» и «самость» взаимодействуют несколько иначе, чем в психологии личности. Выражается и «персона», и «самость» через объемные сольные характеристики персонажа: 1) «персона» в номерах-«манифестах» наподобие «Credo» Яго, а также – интересное решение! – с помощью характеристики «от третьего лица» (баллада Томского «Однажды в Версале» как характеристика Графини, например); 2) «самость» с помощью внутреннего монолога наподобие монолога Бориса Годунова «Шестой уж год я царствую спокойно» или сцены и арии Виолетты «E strano...». Необычный случай совмещения функций «самости» и «персоны» представляет ария Фауста («Salut...») из оперы Гуно: это одновременно характеристика Фауста («самость») и Маргариты («персона» – характеристика «от третьего лица»). Множество примеров реализации в опере архетипов «самости» и «персоны» (преимущественно вместе) содержится в *ситуациях переодевания*, часто наличествующих в оперных сюжетах. Конечно, ситуации переодевания – прерогатива комических опер («Служанка-госпожа» Перголези, «Cosi fan tutte» Моцарта, «Свадьба Фигаро» Моцарта, «Севильский цирюльник» Россини, «Летучая мышь» Штрауса и др.), однако встречаются они и в более драматических сюжетах («Фиделио» Бетховена, «Фауст» Гуно (знаменитая ария Маргариты с жемчугом) и др.), а в некоторых случаях становятся основой коллизии («Джанни Скикки» Пуччини, «Принцесса цирка» Кальмана, «Принц и нищий» Гевиксмана и др.).

В. **«Анимус»** и **«Анима»** – бессознательные начала противоположного пола: «Анима» – женственность в мужском, «Анимус» – мужественность в женском. «Анима» – символ бессознательного, существующего во всей хаотической целостности. «Анимус» соответственно символ упорядоченности и логического сознания. В нашем случае, данные архетипы трактуются как любовная пара главных героев. В опере-seria, например, эта пара традиционно служила центральным элементом целого («первый тенор и примадонна»). В опере-buffa сложились изначально другие традиции, основанные в некоторых случаях на иронической или пародийной трактовке данных архетипов (Серпина – Умберто в «Служанке-госпоже», обе пары в «Cosi fan tutte», например), в некоторых – на задействовании любовной линии только как повода для развертывания интриги (в той же «Cosi fan tutte», в «Свадьбе Фигаро», в «Севильском цирюльнике» и др.). Функции и степень задействованности в сюжете данной пары можно представить в виде непрерывной, практически не градуированной шкалы: природа человеческой психики (и продуцирующего сознания, и воспринимающего – композитора и слушателя) требует практически обязательное присутствие любовной линии в сюжете, в каком бы она ни предстала преломлении. В эпических, а

преимущественно исторических сюжетах любовная пара отступает на второй план, если не нивелируется вообще («Садко», «Князь Игорь», особенно показательны в этом отношении творчество Мусоргского: известно, что дуэт Григория Отрепьева и Марины Мнишек в «Борисе Годунове» – вставная сцена; Марфа и Андрей в «Хованщине» не являются, по существу, любовной парой, так как каждый несет свои, совершенно другие функции, и т. д.).

Г. «Мудрец» (старик или старуха) – проявление духа, смысла, скрытого за хаосом жизни, символ волшебника. Надо полагать, корни архетипа «мудреца» находятся в глубине веков, в представлениях об охраняющей / карающей силе предков. Выявление «мудреца» в разных операх демонстрирует удивительную устойчивость и вместе с тем многообразие «ликов» этого архетипа. Наличие карательной функции дает совмещение «мудреца» и «тени» (Командор, Графиня и др.); к наиболее «чистым» воплощениям архетипа «мудреца» относятся образы Берендея («Снегурочка»), Старика («Алеко») и т. п. Интересно, что в опере функции «мудреца» выполняет иногда хор (что восходит к традиции хора-комментатора в древнегреческой трагедии), как в финале «Алеко», например. Специфическое, но нередкое в опере явление – расслоение функции «мудреца» на несколько персонажей (в «Хованщине» это целый комплекс: Досифей / Шакловитый / Марфа), чаще на контрастную пару (охранительная / карательная функции): Зарastro / Царица Ночи («Волшебная флейта»), Финн / Наина («Руслан и Людмила»), Елецкий / Графиня («Пиковая дама») и др. Комическое преломление архетипа порождает образ «ведущего интригу» наподобие Альфонсо в «Cosi fan tutte» или образ «молодящегося» старика, пытающегося подменить естественный для него архетип «мудреца» архетипом «анимус» (любовника), наподобие Бартоло в «Севильском цирюльнике».

Итак, как можно увидеть на рассмотренных примерах, архетипические функции оперных персонажей могут совмещаться; не присутствовать вообще (вспомним, что К.Г. Юнг называет только базисные архетипы, полной и окончательной систематики архетипов нет); замещаться устойчивыми образами и мифологическими мотивами национальной культуры; приобретать пародийные черты и т. п.

Следует подчеркнуть необходимость осмысления композитором данных вопросов при осмыслении замысла и конструировании структуры будущего оперного целого.

#### Ссылки и примечания:

1. Гончаренко С.С. О поэтике оперы. Новосибирск, 2010. 260 с.
2. Там же.
3. Там же.
4. Кривцун О.А. Эстетика. М., 2003. 447 с.
5. Там же.
6. Следует оговорить необязательность присутствия в сюжете бинарных оппозиций как основы конфликта – хотя, как правило, они есть. Например, в опере П. Чайковского «Иоланта» не найдем сил действия и контрдействия; здесь задействуются уже более сложные механизмы организации сюжета. В любом случае, определение основной бинарной оппозиции или ее отсутствие должно быть сознательным и обоснованным решением автора.
7. Трикстер (англ. trickster – обманщик, ловкач) в мифологии, фольклоре и религии – божество, дух, человек или антропоморфное животное, совершающее противоправные действия или, во всяком случае, не подчиняющееся общим правилам поведения. В художественных произведениях трикстеры часто выступают в роли антигероев.
8. В античной трагедии, например, силы контрдействия связаны обычно с идеей Рока, Судьбы, а эта идея редко персонифицируется.

#### References and notes:

1. Goncharenko, SS 2010, *On the poetics of the opera*, Novosibirsk, 260 p.
2. Goncharenko, SS 2010, *On the poetics of the opera*, Novosibirsk, 260 p.
3. Goncharenko, SS 2010, *On the poetics of the opera*, Novosibirsk, 260 p.
4. Krivtsun, OA 2003, *Aesthetics*, Moscow, 447 p.
5. Krivtsun, OA 2003, *Aesthetics*, Moscow, 447 p.
6. There should be specified optionally present in the plot of binary oppositions as the basis for the conflict – although, as a rule, they are. For example, in Tchaikovsky's opera "Iolanta" did not find the actions and counteractions forces; are utilized here is more complex arrangements for organizing the plot. In any case the definition of the basic binary opposition or lack thereof, should be conscious and substantiated decision bathrooms website .
7. Trickster (cheater) in mythology, folklore and religion is a deity, spirit, man or anthropomorphic animal who commits illegal acts or in any case not obeys the general rules of conduct. In works of art tricksters often act as antiheroes.
8. In ancient tragedy, for example, force counteractions usually associated with the idea of fate, destiny, and this idea is rarely personified.