

О. М. ПЛОТНИКОВА

*Магнитогорская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки
г. Магнитогорск, Россия
ORCID: 0000-0002-6336-7294, likonika.7@mail.ru*

КАРНАВАЛИЗАЦИЯ АРХЕТИПА ПЕРСОНЫ В ОПЕРЕ «ФАЛЬСТАФ» ДЖ. ВЕРДИ

Разработка концепта «архетип» актуальна в разных сферах научного знания. В статье представлен «архетип персоны» как «направленный тренд» (К. Г. Юнг) организации карнавальной модели культуры оперы «Фальстаф» Дж. Верди. Ключом к раскрытию сущности архетипа в музыкальном произведении становятся: психоаналитическая теория К. Г. Юнга, семиотическая теория карнавала М. М. Бахтина, теоретическое обоснование архетипа как концепта культуры А. Ю. Большаковой и теория «мигрирующих интонационных формул» Л. Н. Шаймухаметовой. Ядром архетипа персоны в опере является этнонациональная мифологема Зевса-олена. Генезис перевоплощений главного героя содержится в мифах, повествующих о преображениях верховного бога Олимпийского Пантеона. Архетип персоны реализуется на экстрамузыкальном (вербальном) и интромазыкальном – морфологическом и лексическом уровнях. Образ персоны раскрывают универсальные пространственные архетипы: дома – пути, и временные архетипы: дня – ночи. Ноосферическое прорастание базового, наднационального архетипа актуализирует созвездие вариативных архетипов: культурный герой, воин, рыцарь, Дон Жуан, антигерой, трикстер, шут (шутник), простака, чудака, король карнавала, мудрый старик, карнавальный смех. Музыкально-семантический анализ архетипа представляет оперу как творческую лабораторию, в которой персона, моделируя свой образ, примеряет маски и стилиевые наряды различных эпох. Жанровые, фактурные, интонационные, ритмические стереотипы композитором интерпретируются в пародийном ракурсе. Метаморфозы карнализации репрезентируют полюса архетипа человеческой души: трикстер-король карнавала, антигерой-культурный герой, Дон Жуан-простака, рыцарь-шут, мудрый старик-шутник и чудака.

Ключевые слова: Дж. Верди, Фальстаф, карнавальная модель культуры, мифологема Зевса, архетип персоны, стереотипные интонационные формулы.

OLGA M. PLOTNIKOVA

*Magnitogorsk State M. I. Glinka Conservatory (Academy), Magnitogorsk, Russia
ORCID: 0000-0002-6336-7294, likonika.7@mail.ru*

THE CARNIVALIZATION OF THE PERSONA ARCHETYPE IN GIUSEPPE VERDI'S OPERA "FALSTAFF"

The development of the concept of the "archetype" has become relevant in many spheres of scientific knowledge. The article demonstrates the "persona archetype" as a "directed trend" (according to Carl Jung) of the organization of the carnival model of culture in Giuseppe Verdi's opera "Falstaff." A key for the disclosure of the essence of the archetype in this musical composition is presented by Carl Jung's theory of psychoanalysis, Mikhail Bakhtin's semiotic theory of the carnival, the theoretical foundation of the archetype as Alla Bolshakova's concept of culture, and Liudmila Shaymukhametova's theory of "migrating intonational formulas". The core of the persona archetype in the opera is demonstrated by the ethno-national mythologem of Zeus the deer. The genesis of the transformation of the main protagonist is contained in the myths narrating of the metamorphoses of the chief god of the Olympic Pantheon. The persona archetype is actualized on the extra-musical (verbal) and intra-musical – i.e. the morphological and lexical level. The image of the persona is disclosed by such universal spatial archetypes as those of home vs. traveling, as well as the temporal archetypes of day vs. night. The noospheric intergrowth of the basic, supra-national archetype actualizes the constellation of variable archetypes: the cultural hero, warrior, knight, Don Juan, anti-hero, trickster, fool (jester), simpleton, eccentric, king of the carnival, wise old man, and carnival laugh. A semantic musical analysis of the archetype presents the opera as a creative laboratory in which the persona, by modeling his or her image, admixtures the masks and stylistic costumes of various epochs. The stereotypes of genre, texture, intonation and rhythm are

interpreted by the composer from the perspectives of parody. The metamorphoses of carnivalization represent the opposite poles of the archetype of the human soul: the trickster vs. the king of the carnival, the anti-hero vs. the hero, Don Juan vs. a simpleton, a knight vs. a fool, a wise old man vs. a jester and eccentric.

Keywords: Giuseppe Verdi, Falstaff, carnival model of culture, the mythologem of Zeus, the persona archetype, migrating intonational formulas.

философии, культурологии, филологии и психологии многовекторно разработано представление об архетипе как базовой, архаической, универсальной, глубинной константе человеческого бытия и мышления, предопределяющей процессы развития культуры и искусства¹. Этимологическим признаком архетипа как концепта культуры является его первоначальное значение: «след от удара, потрясения [курсив автора. – О. П.]» [2, с. 51]. Получивший имя и зафиксированный в языке древнейший первообразец сохраняет свой смысл в современном нормативно-ценностном пространстве. Давая ключ к пониманию магистрального русла традиции, он исследуется как генетический код мифологической, массовой или этнической культуры². В мифопоэтическом ракурсе художественного произведения архетип репрезентируется типологическими параметрами: образом, топосом и стереотипными формулами. Запуская механизм формирования пространственно-временных отношений, он может рассматриваться как фигура интертекста или гипертекста.

Образцом актуализации концепта «культурный, художественный архетип» является последнее творение «Маститого Старца из С.-Агата» [3, с. 475]³. Письмо Верди к маркизу Дж. Мональди (от 3 декабря 1890 года) указывает на потенциальность данного ракурса изучения: «Фальстаф – негодяй, совершающий всевозможные дурные поступки... но внешний вид их забавен. *Это тип! Они так редки – типы!*... [курсив мой. – О. П.]» [3, с. 469]. Опираясь на методологию анализа архетипа, разработанную в философии, культурологии, психологии, литературоведении и теории «мигрирующих интонационных формул» Л. Н. Шаймухаметовой в музыковедении [8], выявим доминантный тип архетипа, сегменты его структуры и семантику в карнавальном модели культуры оперы.

Реконструкция авторского замысла «Фальстафа» в качестве базового и наднационального конструкта представляет архетип персоны, формирующий фундаментальное и процессуальное

представление об облике главного героя. В древнеримском театре персоной называли маску с прорезью для глаз, которую актёр надевал перед выступлением. Впервые в качестве универсальной матрицы коллективного бессознательного архетип персоны был обоснован швейцарским психиатром, основоположником аналитической психологии К. Г. Юнгом. Под персоной он понимал «личную систему адаптации к миру», «манеру, которую личность вырабатывает для взаимодействия с миром» [9, с. 165].

Архетип персоны в музыкально-театральных жанрах предстаёт в координатах универсальных временных архетипов – дня и ночи, и пространственных архетипов – пути и дома. Личное (своё) пространство в литературоведении фигурирует как дом, путь персонажа в сюжете произведения связан с освоением чужого пространства. Дихотомии пространственных и временных архетипов отражают коммуникативную среду, приоритетные жизненные ценности героя и структурируют архитектонику целого. Антиномичность архетипа персоны проявляется в оппозициях: молодости и старости, души и тела (психологического и биологического), социального и антиобщественного, национального и общечеловеческого, представляющих бинарность циклов, сущностных качеств, поведения и уклада человеческой жизни.

В раскрытии архетипа персоны⁴ Верди руководствовался драматургическими принципами, высказанными в письме к В. Морелю (от 21 апреля 1890 года), первому исполнителю роли Фальстафа. Он сетовал, что современные композиторы (за редкими исключениями) забывают: «о точности выражения, о скульптурной лепке характеров, о силе и правдивости драматических ситуаций [курсив мой. – О. П.]» [3, с. 468].

Архетип персоны как инструмент моделирования художественного мира и художественного текста запускает механизм образования новых вариативных архетипов и формирует концептуальное пространство произведения. Первым звеном в движении от праисторического

к историческому времени в опере становится мифологема Зевса. Она отражает мифическое самоощущение Фальстафа, идентифицирующего себя верховным представителем Олимпийского Пантеона [с. 272]⁵. Истоки его отождествления с оленем [с. 275] содержатся в архаическом териоморфизме, в мифах, повествующих о метаморфозах Зевса⁶. Наследование Фальстафом его «духа» представляет скрытый слой архетипа персоны, актуализирующийся применением ретроспективного метода изучения в истории культуры. Трансформации мифопоэтического образа отца богов и людей, концентрированно выражающего глубинную сущность души главного героя, инициируют появление «россыпи» исторических и культурных (литературных) архетипов, образующих активный слой матрицы. «Хождение по следам» (Т. Манн) Зевса и приращение смыслов актуализирует архетипы: культурного героя и антигероя, трикстера, воина, рыцаря, Дон Жуана, простака, чудака, шута (шутника), короля карнавала, мудрого старика. Эволюционный метод изучения архетипических моделей в историко-культурном контексте, вариаций исходных протообразцов и процессов их интеграции в музыкознании имеет неисчерпанный потенциал.

Внутренняя сторона архетипа персоны отражается в сценарии поведения и событиях душевной жизни героя. Морфологический ракурс исследования оперы представляет фокусировку, переключение и динамику архетипов по действиям. «На входе» пространственно-временной модели культуры Фальстаф появляется в полусвете ночного интерьера таверны рыцарского «Ордена подвязки» антигероем⁷. Его чревоугодие и провокация адюльтера на пороге хронотопы актуализируют черты архетипов трикстера⁸ и Дон Жуана, подвергающего проверке идею супружеской верности. Дворянин-бродяга назидательно поучает слуг: «*В нашем искусстве главное: “Берите вовремя, с тактом”. Грубые вы артисты* [курсив мой. – О. П.]» [с. 17–18]. В традициях барочного мировосприятия мир для него предстаёт театральной сценой. Чутко ощущая партнёра в коммуникативной ситуации, он ловко и стремительно меняет социально-ролевые маски.

В свете дня 2 к. II д. Фальстаф-рыцарь испытывает на прочность семейные узы четы Фордов. Попадая впросак в финале действия, он активизирует архетип простака. Встреча с Алисой

около Мирового дерева (III д.) происходит в координатах мифологической топографии Земли и Неба. «Крестовый поход» бездомного, странствующего рыцаря-шутника и чудака с оленьими рогами на голове к сакральному центру мироздания осуществляется в знаменательный час ночной тьмы. Полночь открывает выход из земной жизни в трансцендентную реальность. В философской онтологии она применяется для описания Божественной сферы и мифологического Космоса. Каскад преобразований представляет Фальстафа как мудрого старика и главную фигуру карнавала – его короля.

В характеристике главного персонажа оперы тщательно продумана каждая художественная деталь. Архетип его персоны маркирован музыкальными «штампами» (Б. В. Асафьев), освящёнными культурно-историческими традициями. Актёрские амплуа презентуются комплексом топосов, преимущественно в пародийном облике.

Экспонирование архетипа трикстера – Фальстафа в скандальной компании собутыльников – строится на выразительности музыкально-речевых интонаций. Новаторское стремление к точному выражению слова в пении было продекларировано Верди⁹. Динамическое развитие образа Фальстафа представлено уже в I к. I д.: от бытовой «музыки речи» (В. Васина-Гроссман) к ярко выраженным, аффективно-оценочным репликам, возгласам, умозаключениям декламационного характера и кантилене. Стереотипные музыкальные интонации представлены в ряде сцен, в том числе в монологах о вероломном мире [с. 234–238] и о чести [с. 31–36], расположенных на полюсах архитектурной конструкции целого¹⁰. Последний разворачивается в диалоге вокально-патетических фигур *interrogatio*, секвенционно развивающихся, и пародийно-утвердительных интонаций с ироничным форшлагом в оркестре.

Архетип культурного героя освещён божественным отблеском Зевса. В барочной и классической опере топос героики, олицетворяющий рыцарское начало, отображался стилистикой марша, фанфарами и сигнальными мотивами. «Его сложившаяся интонационная сфера оставалась лишённой и психологизма, и музыкальной многогранности, и утончённости...» [6, с. 160]. Ритуальной фанфарой в вокальной партии с интонационным и ритмическим стереотипами – восходящим движением по звукам мажорного трезвучия с пунктирным ритмом

– Фальстаф приветствует Форда: «Фонтан, что льёт нам в глотку вина!» [с. 118]. Черты профессиональной маски бывшего воина проступают в ариозо: «Так, старый Джон, так, так! Действуй смелее!» [с. 115–116]. «Царственный комплекс» [5, с. 60] жанрового «штампа» оперной героини XVII–XVIII веков запечатлён в пародийном облике. В марше акцентируется четвёртая доля такта. Внутренние сомнения героя передаются гармонией уменьшённого вводного септаккорда и диалогом нисходящих мотивов вокальной и оркестровой партии. Ариозо обрамляет тема карнавального смеха. Пародийное снижение образа вояки, потерпевшего фиаско в едва начавшемся любовном романе, изображено четырёхтактом минорного марша в монологе о подлом мире [с. 236–237].

В архетипе рыцаря как представителя земного воинства, стоящего на страже морали, сконцентрированы доминанты рыцарской этики: любовь к Богу и Прекрасной даме. Жанровый стереотип хорала, воплощающий духовную соборность, этическое начало, символизирует и набожность персоны¹¹. Оркестровый хорал «Domine fallo casto» («Боже, очисти грешника») с бас-кларнетом *in A* введён в финальную сцену «хулы» и наказания плута [с. 310]. Контрастное сопоставление вербального текста и жанрового комплекса оркестрового хорала вносит элементы пародии в темы Фальстафа: «Сам я часто, забыв о боге, совестью торгую» [с. 32] и «Желал бы я, чтоб Форд скорей ушёл в вечность!» [с. 167].

Маркером архетипов Дон Жуана и рыцаря становится изящная учтивость Фальстафа-кавалера и щёголя-волокуты. Как отмечает Л.В. Кириллина: «Хронологически топос галантности принадлежал обеим эпохам, барочной и классической» [5, с. 13]. Уже в 1 к. I д. появляются музыкально-риторические фигуры *exlamatio* – восхищение Фальстафа Алисой: «Цветок!» [с. 25], фальцетное мечтание: «Я ваша, сэр, Джон Фальстаф!» [с. 27] и «Медовый месяц!» [с. 28]. «Этикетная формула» (М. Г. Арановский) менюэта звучит в его признании миссис Форд: «Ты просто ослепительна» [с. 168] и в сцене с миссис Куикли [с. 106]. В ленточном терцово-секстовом двухголосии диалога с «Меркурием в чепчике» воспроизведён образ «сельской пастушеской идиллии» [8, с. 99] и стереотипная формула «знака свирели»: «женский реверанс» и «салют и поклон кавалера» [8, с. 88].

Страница истории прошлой жизни постаревшего казановы представлена в лёгкой, изящной ариетте: «Пажем когда-то молоденьким я был» [с. 171]. В песенке отражены стереотипные черты классического стиля: танцевальная скерцоность, квадратная структура периода, хотя и неповторного строения, мелодика вокального характера с опеваниями в окончании второго предложения.

Безупречность салонного стиля общения просматривается и в ариозо Фальстафа: «Конечно, знаете вы оба, кто мистер Форд?». Фигура реверанса – галантного, оркестрового кадансового оборота – многократно повторяется в процессе презентации темы [с. 24–25]. Гибкая, певучая вокальная мелодика, прерываемая паузами, гомофонно-гармоническая фактура оркестрового сопровождения и наличие форшлаггов в грациозных октавных скачках окончаний фраз подчёркивают галантность и светский лоск героя.

Аристократизм и благородство соперников изображены в пародийном совместном «выходе-походе» Фальстафа и Форда на свидание в конце 1 к. II д. Формула «галантной фигуры» [8, с. 91] звучит в периоде квадратного и повторного строения с мягкими плавными контурами хроматизированной мелодики, с трелями, форшлагами и кадансами-реверансами [с. 145–148]. Многократное отражение стереотипных черт классического стиля становится знаком музыкального приношения В. Моцарту, запечатлевшему образ Дон Жуана.

Инновационно раскрыта такая ценностная доминанта архетипа персоны как любовь. Верди представил её различные возрасты, используя в композиции оперы характерный для мистерий принцип «прорыва уровней»¹². Драматургическая линия со стереотипной лексикой идеальной, романтической любви возникает в лирических дуэтах влюблённых Нанетты и Фентона. Они появляются как «оазисы» среди ставших стереотипными в творчестве композитора, но новаторски решёнными сценами заговоров и мести во вторых картинах всех трёх действий. Подлинный лик рыцарского отношения к любви рождается вполголоса *pp*, в песенно-романсовой и речевой выразительности вокальных партий и растворяется в тишине *ppp* [с. 70–73]. Первый дуэт становится интонационно-тематическим зерном последующих ансамблей юных героев. Кантиленно-речевые, вопросо-ответной структуры вокальные

партии дублируются верхней мелодической линией хорального оркестрового сопровождения. Романтические средства художественной выразительности обогащаются импрессионистическими гармоническими красками.

Во втором дуэте-диалоге 2 к. I д. вокальные фразы влюблённых становятся более краткими, речитативно-декламационными [с. 79–83]. Новые лирические дуэты, возникающие в уединённой и отгороженной ширме большого финала II д., в разгар охоты на Фальстафа, приводят к экстатически восторженному, ликующему унисону радости влюблённых и почти беззвучной клятве любви – *pppp* [с. 189–191 и с. 202–223]. Каждый ансамбль неизменно завершает диалогически построенный лейтмотив поцелуя. Открываясь интонационным стереотипом эмоционально-экспрессивного, минорного варианта «лирической сексты» – I–VI низкая ступень, он в последующих проведениях мелодически расширяется.

Ярким контрастом этим лирическим откровениям становится страстная чувственность Фальстафа-старика, выраженная музыкально-риторической фигурой *messa tirata*. От признания пронзённости сердца, где впервые в оркестровой партии появляется музыкально-эмблематическое изображение любовного желания [с. 26], к его девятикратному повторению в сцене ночного свидания, обнажающему *status naturalis* героя [с. 275]. В иконическом знаке «выстрела», «стрелье» Дж. Верди формирует не только образительные ассоциации с выражением любовной страсти главного героя, но и «охотой» на него.

Вместо ожидаемой дуэли любовника и мужа (двух баритонов) вершиной пародийной линии любви становится их дуэт. Иронизирование над любовными признаниями представлено через упоминание центрального жанра аристократического искусства *Ars nova* – мадригала. Группетто

«как формула классицизма» и «жест рыцарского поклона» [8, с. 90], уместный в сцене с дамой сердца, открывает мужские вздохи. Эллипсисное введение риторических фигур *suspiratio* и *tnesis* представлено в жанре романтического романса с ритмоформулой вальса – ведущего танца уходящего века [с. 127–129].

Архетип мудрого старика, по мнению К. Юнга, является почти незаметным. Шутливо подвергнув проверке нравственные качества других персонажей, в монологе о скуке жизни без смеха [с. 326–327] и сцене разоблачения Форда [с. 336] он побуждает всех участников карнавала к саморефлексии, распутыванию конфликтной ситуации и озарению, в котором в лице Нанетты и Фентона является образ истинной любви.

Архетип карнавального, праздничного, универсального, амбивалентного, индивидуального-всенародного смеха как аспект карнавального поведения также представлен многолико. Он реализуется через скерцозность и танцевальность в знаках-символах: оркестровых, вокальных трелях и аккордовой фактуре насмешливо-лукавого квартета кумушек [с. 48, 101], форшлагах [с. 115], стаккато «*влачащейся*» *mezza tirata*, звучащей в оркестровом вступлении к 1 к. III д. [с. 232–233]. Он отражён и на выходе из карнавальной модели культуры оперы – в заключительной фуге.

В мудрой, ироничной истории через мозаику ролей запечатлена «цитирующая жизнь, жизнь в мифе» [7, с. 5]. Познание тайны «рождения» любви и её «исчезновения»¹³ обусловило культурную стратегию и поэтику игры элементами стилей. Король карнавальной оперной культуры, создавший «золотой фонд» музыкально-лексических формул, накопленных к концу XIX века, карнализацией архетипа персоны и пародированием стереотипизации как культурной интерпретации, завершил земной путь.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В отечественном музыкознании осмысление проблемы архетипического привело к появлению понятий: «музыкальные архетипы», «архетип куклы» (В. Б. Валькова), «архетипические образы»: «морской девы, водного владыки», «Старчища», «призрака» (Н. И. Верба), «коммуникативные архетипы» (Д. К. Кирнарская), «пасторальный архетип» (А. Г. Коробова), «архетип национальной музыкаль-

ной идентичности» (Н. В. Парфентьева), «архетипические мотивы» (Ю. Ю. Петрушевич), «архетип кочевой культуры» (Е. Р. Скурко) и др. В зарубежном музыкознании представлено исследование: «архетипа Спасителя, Мессии» (М. Р. Черкашина-Губаренко, Украина); «нарративных архетипов», «мифологических архетипов», соотношения «архетипа и языка» в работах: Almén Вугон. Narrative Archetypes:

A Critique, Theory, and Method of Narrative Analysis // *Journal of Music Theory*. Vol. 47. No. 1 (Spring, 2003), pp. 1–39; Michael L. Klein. Ironic Narrative, Ironic Reading // *Journal of Music Theory*. Vol. 53, No. 1 (Spring 2009), pp. 95–136; Winter Richard. Language, Empathy, Archetype: Action-Metaphors of the Transcendental in Musical Experience // *Philosophy of Music Education Review*. Vol. 21. No. 2 (Fall 2013), pp. 103–119; Kozel David. Mythological Archetype in Music and Principles of its Interpretation // *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. Vol. 47. No. 1 (June 2016), pp. 3–15.

² См.: Кандыбович С. Л., Сюткина Е. Н. Архетип как социокультурный феномен: философские и культурные основания // *Человеческий капитал*. 2016. № 7 (91). С. 6–15; Злотникова Т. С., Мазилев В. А., Нажмудинов Г. М. Архетипы как коды массовой культуры // *Ярославский педагогический вестник*. 2015. № 6. С. 195–203; Колчева Э. М. Понятие «культурный архетип» как инструментальный анализ национального искусства // *Проблемы филологии, культурологии и искусствознания*. 2015. № 1. С. 254–263.

³ Анализ оперы в контексте итальянской культуры в статье: Senici Emanuele. Verdi's «Falstaff» at Italy's Fin de Siècle // *The Musical Quarterly*. Vol. 85. No. 2 (Summer, 2001), pp. 274–310.

⁴ Из письма Дж. Верди к Дж. Рикорди: «выставка ... персоны... всегда – сценический эффект, подлинная театральность...» [3, с. 479].

⁵ Здесь и далее страницы указываются по изданию: [4]. В статье используются сокращения: картина – к., действие – д..

⁶ Зевс превращается в лебедя с Ледой и перевоплощается в быка с Европой.

⁷ В литературоведении мифологические и литературные архетипы исследованы В. Н. Топоровым и

др. Е. М. Мелетинский понятие «архетип» использует для описания действий героя, отмечая, что архетип героя часто совмещается с архетипом антигероя в одном лице: Мелетинский Е. М. О литературных архетипах / Российский гос. гуманитарный университет. М., 1994. 136 с.

⁸ По мнению К. Г. Юнга, трикстер, имеющий божественно-человеческо-животную природу, представляет собой «тень» и воплощает антисоциальные аспекты личности [10, с. 219–220].

⁹ В письме к В. Морелло 31 октября 1892 года он пишет: «Изучайте, *вдумывайтесь*, сколько хотите, *в стихи и слова либретто*... если выражение слова *в пении точно*, музыка получается естественно, рождаясь, так сказать, сама собой [курсив мой. – О. П.]» [3, с. 485].

¹⁰ «Глубокое раздумье, погружение в бездну мыслей составляет главную составляющую психологии рыцаря» (Коэн Г. История рыцарства во Франции. Этикет, турниры, поединки. М., 2010. С. 81).

¹¹ К. Г. Юнг полагал: «Жизнь коллективного бессознательного открывается во внутреннем мире католической души» [11].

¹² Мировая ось и её вертикальные уровни рассмотрены в статье: Поляков Е. Н. Мифологические представления античных народов о строении Вселенной // *Вестник ТГАСУ*. 2012. № 2. С. 9–27.

¹³ Карнавал, согласно концепции М. М. Бахтина, – «смеховая драма одновременной смерти старого и рождения нового мира. Каждый отдельный образ подчинён смыслу этого целого, отражает в себе единую концепцию противоречиво становящегося мира, хотя бы этот образ и фигурировал отдельно. В своей причастности к этому целому каждый такой образ глубоко а м б и в а л е н т е н ... [разрядка автора. – О. П.]» [1, с. 165–166].

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. 541 с.
2. Большакова А. Ю. Архетип – концепт – культура // *Вопросы философии*. 2010. № 7. С. 47–57.
3. Верди Дж. Избранные письма / сост., пер., вступ. ст. и примеч. А. Д. Бушен. М.: Музгиз, 1959. 647 с.
4. Верди Дж. Фальстаф [Ноты]: лирическая комедия в 3 действиях / либр. А. Бойто; рус. текст Н. Кончаловской. Переложение для фортепиано. М.: Музгиз, 1963. 376 с.
5. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. 3. Поэтика и стилистика. М.: Композитор, 2007. 376 с.
6. Конен В. Д. Театр и симфония. Роль оперы в формировании классической симфонии. 2-е изд. М.: Музыка, 1975. 376 с.
7. Манн П. Т. Фрейд и будущее. Некруглая годовщина. URL: <https://knigogid.ru/books/221633-freйд-i-buduschee/toread/page-5> (Дата обращения: 10.05.2017).
8. Шаймухаметова Л. Н. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. М.: ГИИ, 1999. 318 с.
9. Юнг К. Г. О Возрождении. Психология Возрождения // Юнг К. Г. Душа и миф. Шесть архетипов / пер. с англ. Киев: Гос. библиотека Украины для юношества. 1996. С. 165–182.
10. Юнг К. Г. О психологии образа Трикстера // Там же. С. 214–226.

11. Юнг К. Г. Об архетипах коллективного бессознательного // Юнг К. Г. Архетип и символ. 1991. URL: <http://e-libra.ru/read/178510-arkhetip-i-simvol.html> (Дата обращения: 10.05.2017).

Об авторе:

Плотникова Ольга Михайловна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории и истории музыки, Магнитогорская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки (455036, Магнитогорск, Россия), **ORCID: 0000-0002-6336-7294**, likonika.7@mail.ru

REFERENCES

1. Bakhtin M. M. *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura Srednevekov'ya i Rennsansa* [The Artistic Legacy of François Rabelais and the Folk Culture of the Middle Ages and the Renaissance]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1990. 541 p.
2. Bol'shakova A. Yu. Arkhetip – kontsept – kul'tura [Archetype – Concept – Culture]. *Voprosy filosofii* [Questions of Philosophy]. 2010. No. 7, pp. 47–57.
3. Verdi Dzh. *Izbrannye pis'ma* [Verdi, Giuseppe. Selected Letters]. Compilation, Translation, Introduction and Notes by A. D. Bushen. Moscow: Muzgiz, 1959. 647 p.
4. Verdi Dzh. *Fal'staf [Noty]: liricheskaya komediya v 3 deistviyakh* [Verdi, G. Falstaff [Notes]: A Lyrical Comedy in 3 Acts]. Libretto by A. Boito; Russian text by N. Konchalovskaya. Piano-Vocal Score. Moscow: Muzgiz, 1963. 376 p.
5. Kirillina L. V. *Klassicheskiy stil' v muzyke XVIII – nachala XIX veka. Ch.3. Poetika i stilistika* [The Classical Style in the Music of the 18th and Early 19th Centuries. Part 3. Poetics and Stylistics]. Moscow: Kompozitor, 2007. 376 p.
6. Konen V. D. *Teatr i simfoniya. Rol' opery v formirovanii klassicheskoy simfonii* [The Theater and the Symphony. The Role of the Opera in the Formation of the Classical Symphony]. 2nd Edition. Moscow: Muzyka, 1975. 376 p.
7. Mann P. T. *Freyd i budushchee. Nekruglaya godovshchina* [Freud and the Future. An Asymmetrical Anniversary]. URL: <https://knigogid.ru/books/221633-freyd-i-budushee/toread/page-5> (10.05.2017).
8. Shaymukhametova L. N. *Migriruyushchaya intonatsionnaya formula i semanticheskii kontekst muzykal'noy temy* [The Migratory Intonational Formula and the Semantic Context of Musical Theme]. Moscow: State Institute of Art, 1999. 318 p.
9. Yung K. G. O Vozrozhdenii. Psikhologiya Vozrozhdeniya [Jung C. G. Concerning the Renaissance. The Psychology of the Renaissance]. Yung K. G. *Dusha i mif. Shest' arkhetipov* [Jung C. G. The Soul and Myth. Six Archetypes]. Translation from English. Kiev: State Library of Ukraine for Youth, 1996, pp. 165–182.
10. Yung K. G. O psikhologii obraza Trikstera [Jung C. G. Concerning the Psychology of the Trickster Image]. *Ibid.*, pp. 214–226.
11. Yung K. G. Ob arkhetipakh kollektivnogo bessoznatel'nogo [Jung C. G. On the Archetypes of the Collective Unconscious]. Yung K. G. *Arkhetip i simvol* [Jung C. G. The Archetype and the Symbol]. 1991. URL: <http://e-libra.ru/read/178510-arkhetip-i-simvol.html> (10.05.2017).

About the author:

Olga M. Plotnikova, Ph.D. (Arts), Associate Professor at the Music Theory and Music History Department, Magnitogorsk State M. I. Glinka Conservatory (Academy) (455036, Magnitogorsk, Russia), **ORCID: 0000-0002-6336-7294**, likonika.7@mail.ru