

ФЕНОМЕН ЖАНРОВОЇ АРХЕТИПОВОСТІ В РОСІЙСЬКИХ КЛАСИЧНИХ ОПЕРАХ

Розглянуто проблему жанрової архетиповості в російській класичній опері як важливого чинника системної і структурної організації оперної драматургії. На основі системного і структурного аналізу виявлено особливості жанрових архетипів, якими забезпечується художня цілісність російських опер, єдність поетики та форми, їх національна своєрідність. Охарактеризовано естетичну та музично-мовну сторони феномену жанрової архетиповості, яка проявляється як на рівні культурно-історичної свідомості епохи, так і індивідуально-творчого стилю російських композиторів.

Ключові слова: жанрова архетиповість, сказання, казка, опера-літопис, опера-билина, жанр життя, трагедія.

У сучасному музикознавстві оперу розглядають у широкому спектрі проблем. Актуальними є питання історіографії, національно-стильових напрямів, сценічної інтерпретації. Теорія оперної драматургії доповнюється науковими дослідженнями музичної текстології і композиторської режисури. Сформовані основні положення методології цілісного (структурного й системного) аналізу опери¹. Усе це дає підстави порушити і цілеспрямовано дослідити проблему жанрової архетиповості опери² як системного чинника структури цілого, яким зумовлено організованість процесу (оперної драматургії) і, власне, опери (як процесуального об'єкта). Заданий композитором жанровий тип (код) визначає природу художнього змісту і законів цілісності опери, її ментальну й історичну характерність, єдність поетики і форми.

Поняття жанрового архетипу поширене в літературознавстві, а найбільше – метод вивчення жанрового архетипу як «наскрізної моделі», яка має незмінне ядроматрицю на сутнісному рівні і, водночас, варіативність проявів у творчості різних авторів. Такий ракурс дослідження є перспективним, зокрема й для оперознавства³. Жанровий архетип опери може бути сприйнятий від фольклорного або театральнотрагедійного прототипу, літературного першоджерела, може народжуватися у процесі втілення авторського задуму або стати результатом інтуїтивно-спонтанного пошуку.

Мета статті – розглянути явище жанрової архетиповості в російській класичній опері, яка відзначається множинністю жанрових вирішень за національно визначеної ментальності. Аналіз жанрових архетипів здійснюється на сценарно-драматичному, музично-змістовному (семантичному) і структурному рівнях драма-

¹ Черкашина-Губаренко М. Р. Структурний аналіз оперного твору / Черкашина-Губаренко М. Р. // Часопис національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. – 2009. – № 2 (3). – С. 53–67; № 4 (5). – С. 142–153; Налётова И. Н. Опера как целое: системный подход. – Кн. I : Методология : монография / И. Н. Налётова. – СПб. : РГПУ им. А. И. Герцена, 2013. – 185 с.

² Стасюк С. О. Аспект жанровой архетипичности в современной методологии анализа оперы / С. О. Стасюк // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. ст. – К. : Міленіум, 2015. – Вип. 27. – С. 87–95.

³ Проблемі жанрової генетики опери присвячено кілька досліджень сучасних зарубіжних і вітчизняних авторів. Уведення в науковий обіг понять «жанровий архетип», «жанрова архетиповість» сприятиме знаходженню «спільного знаменника» у різних підходах до аналізу жанрових різновидів опери.

тургії опери¹. У центрі уваги – топика жанру, якою визначаються межі метафізичного простору буття національної культури², що веде до осягнення глибинних основ стильової своєрідності російської оперної класики й особливостей індивідуального творчого методу композиторів.

Класична російська опера бере свій початок в оперній творчості **Михайла Глінки** не лише тому, що його опери повністю відповіли запитам утілення національної ідеї та справжньої народності музичного мистецтва, а й стали зразком дивовижної пропорційності форми і змісту. Найважливішу роль у цьому відіграла жанрова архетиповість опер М. Глінки.

Епічне начало, перспективне для російської опери, композитор знайшов в архетипах історико-героїчної трагедії і думи (для опери «Життя за царя»), казково-епічної поеми і билини³ (для «Руслана і Людмили»). Вибір жанрів був зумовлений пошуками поетів пушкінської пори своєї «античності», поезії з національними історичними сюжетами і героями («Про романтичну поезію» О. Сомова, «Нотатки про трагедію» О. Пушкіна).

Єдність місця, часу і дії, кульмінаційна роль монологу як ознаки класицистичної трагедії, увійшли в оперу «**Життя за царя**» внаслідок часткового наслідування лібрето опери «Іван Сусанін» К. Кавоса, яке склав «класицист» О. Шаховський. Крім того, завдяки враженню М. Глінки від думи К. Рилєєва «Іван Сусанін», опера перейняла особливий емоційний тон народного оповідання – плачу-слави загиблого герою, поєднавши в сюжеті, за пушкінським обґрунтуванням трагедії, «долю народну» і «долю людську».

Відповідно до задуму композитора «створити вітчизняну героїко-трагічну оперу» складався і її музичний зміст. Подолавши класицистичну умовність дотримуватися канонів «високого» жанру, М. Глінка новаторськи «підніс народний наспів до трагедії» (В. Одоєвський), визначивши тим самим характер національної своєрідності твору. Основи російського оперного *bel canto* композитор віднайшов у ліричній протяжній пісні. З мелодичною основою в оперу увійшли архетипи її поетичного світу – із протиставленням «полюсів» щастя і горя, миру і війни, з боріннями весни і зимової холоднечі, очікуванням весілля і сумом розлуки, – які відзначилися у стійких формах пісенного фольклору: весняних і весільних піснях, романсі, колисковій, яка асоціюється з атмосферою світу, взаємної любові і домашнього тепла.

Аналогічно до давньогрецької трагедії, але свідомо дотримуючись традицій російської музики, М. Глінка визначив особливе місце хору в опері. Архетипи російського церковного і народного побутового хорового співу, включені в усі дії опери (крім польського акту), стали формою вираження «соборного» почуття єднання й патріотичного духу. Аналогії з хоровим співом російської церковної служби (канонічна форма екстеній) виявилися в першому акті, архетипи ліричних протяжних, весняних і весільних пісень – в інтродукції, першій і третій діях. У фіналі трагедійної оповіді (який, за В. Одоєвським, «здійснив крок в епос»), були задіяні всі відомі на той час

¹ Алгоритм аналізу жанрової архетиповості виведено зі схеми трирівневої системи художньої цілісності оперного твору, яку запропонувала Г. Г. Кулешова. Див.: Кулешова Г. Г. Композиція опери / Г. Г. Кулешова; науч. ред. М. П. Загайкевич. – Минск: Наука и техника, 1983. – С. 170–171.

² Порошина А. М. Комплексная реальность как топика русской культуры: автореф. дис. ... канд. философ. наук: спец. 09.00.01 Онтология и теория познания / Порошина Анна Михайловна; Омск. гос. пед. ун-т. – Омск, 2012. – 23 с.

³ Див.: Майбунова Е. В. Былинный склад «Руслана» / Е. В. Майбунова // Советская музыка. – 1957. – № 2. – С. 20–26.

архетипи російської урочистої музики (поспівки знаменного розспіву, кантовий і партесний стилі співу, дзвони). Так засобами жанрової інтонаційності було втілено ідею вертикальної, «висхідної драматургії» опери.

Протиставлення «свого» й «чужого» світів відтворено в опері завдяки контрасту вокально-хорового (російського) й інструментально-танцювального (польського) начал. Танцям польського акту властива вишуканість і витонченість. Однак не випадково елементами синкопованого ритму, характерними для польської музики, у цьому контексті підкреслено риси пихатості й войовничості польської шляхти. Із розвитку архетипових носіїв інтонаційного змісту виростає симфонізм опери. Становлення теми фінального хору «Слався» проходить крізь оперу у поступовому розгортанні поспівки знаменного розспіву¹. Контрнаскрізна дія представлена упізнаваними темами, які постають у ролі архетипів польського начала (полонез і мазурка).

Стриманість і «шляхетна простота» героїчної трагедії «Життя за царя» у чарівній оперній казці «Руслан і Людмила» змінилася «фонтануванням» оригінальних мелодій, народжених імпровізаційною майстерністю М. Глінки. Архетипові образи казки втілені в образних парах-антиподах – мудрого старця Фінна і злої чарівниці Наїни, богатиря Руслана і карлика Чорномора. «Поемою про мандри богатиря Руслана» назвав цю оперу Б. Асаф'єв². В опері відбито типовий сюжет подорожі, зустрічі під час якої дарують юному герою мудрість і досвід життя. Важливі моменти пушкінської поеми, відзначені В. Жуковським як епічні, набули в опері відповідної жанрової характеристики (Балада Фінна, Розповідь Голови, Монолог-роздум Руслана на полі битви).

Сцена весілля, лише намічена в поемі О. Пушкіна, з уведенням М. Глінкою образу Баяна виконала роль зачину, традиційного «загального місця» билини, включивши топіку давнього обрядового дійства і билинної оповіді. Інтонаційною мовою билинної речитації, весільних магічних заклинань і славлення відтворено картину язичницького слов'янського світу. Образи казкового Сходу втілено в хорах і танцях, побудованих на справжніх орієнтальних темах. Архетипова природа вічних людських почуттів відгукнулася у мелодичних відображеннях «пам'яті серця» (лірична пісенність партій Горислави і Людмили), причеті.

Відзначимо важливу роль «глінкінського гексахорду», архетипом якого є «літній» звукоряд, характерний для волочербних пісень «чоловічої ватаги, дружини», у народній пам'яті ототожнений із приходом весни³, в опері – з образами богатирства, славлення Князя, повнотою життєвого відчуття. Поєднання мотиву звукоряду з тональністю *ре мажор* сприймається як імпульс оптимістично «сонячного» світосприйняття, який відображає життя у непорушних законах перемоги добра і світла. У фіналі опери все повертається на «крути своя»: цьому відповідає традиційний для билини славильний фінал, у якому синтезовано початкові теми опери.

¹ Першим на наскрізний розвиток теми «Слався» вказав О. М. Серов у статті: Опыт технической критики над музыкой М. И. Глинки. Роль одного мотива в целой опере «Иван Сусанин» // Серов А. Н. Избранные статьи : в 2 т. – Т. 2 / А. Н. Серов ; ред. Г. Н. Хубов. – М. ; Л. : Госмузиздат. – 1957. – С. 35–43.

² Асаф'єв Б. В. Композиторы первой половины XIX века // Асаф'єв Б. В. Избранные труды : в 7 т. – Т. 4 : Избранные работы о русской музыкальной культуре и зарубежной музыке / Академик Б. В. Асаф'єв. – М. : Изд-во АН СССР, 1955. – С. 51.

³ Див.: Земцовский И. И. Мелодика календарных песен / И. И. Земцовский. – Л. : Музыка, 1975. – 223 с. Цей вид «літнього» звукоряду характерний для пісень Смоленщини, батьківщини М. І. Глінки. Див.: Павлова Г. Б. Народные песни Смоленской области, напетые А. И. Глинкиной / Г. Б. Павлова ; [ред. А. В. Руднева]. – М. : Сов. композитор, 1969. – 112 с.

Використання літературних і фольклорних форм історичного оповідання (думна розповідь про Сусаніна) набуло продовження в операх **Миколи Римського-Корсакова**: у літописно-легендарній «Псковитянці», в опері-бیلіні «Садко», у створеній на основі історичного роману «Царевій нареченій», у жанрі сказання у «Китежі», у задумі «розбійницької пісні» (нездійснена опера «Стенька Разін»).

Уже в першій опері «**Псковитянка**» М. Римський-Корсаков звертається до історії крізь призму народної поетичної пам'яті: народна музична драма поєднала моменти літописного¹ і легендарного² оповідання. В основі сюжету – контамінаційний характер літопису, який допускав включення інших жанрів давньоруської літератури. Ознаками літописного оповідання позначені суворо драматичні хорові сцени опери. Конфліктне протистояння народу і влади, Пскова і царя перебуває у центрі літописної драми. У сцені народного Віче за допомогою метонімічних подробиць відтворено кульмінаційний епізод життя Новгороду. Епізоди речитативної мелодики чергуються з хоровими наспівами, близькими то до знаменних розспівів, то до молодечих і дружинних пісень, у яких протиставляються заклики до смирення чи протиборства Пскова й Івана Грозного. Тон суворої епічності підтриманий постійним набатним звучанням церковних дзвонів.

Легендарний образ Івана Грозного позначений лейттемою, якою поєднано два архетипових мотиви – «фатальний» тетракорд і знаменний монастирський розспів, що перериваються похмуро «згущеними» зменшеними септакордами. Сюжетні лінії порятунку Пскова пов'язані з «легендарно-життєвим» аспектом образу псковитянки Ольги, яка виступає спочатку як героїня ліричної, а далі – епічної драми. Жанрово-пісенна природа її музичної характеристики єднає лейткорди «одкровення» з молитовними поспівками, які символізують особливий, екстатичний, духовно напружений стан душі діви-провидиці. Як і в опері «Життя за царя», тема жертвовності обертається темою народного єднання. Завершує оперу хор молитовного відспівування Ольги, який соборно зближує псковичів.

Зацікавлення російською історією у 60-ті роки XIX століття було знаком духовного оновлення. Показовим став новий сплеск національної самосвідомості, пильна увага до історії, фольклору (особливо його епічної традиції). Генетичний метод пізнання, який набув поширення в науці того часу, став передумовою глибокого підходу до цих явищ. Не випадкова й поява багатьох товариств археологічних, історичних, філологічних, які ставили за мету виявити історико-культурні пам'ятки старовини, переписати архівно-документальні, літературні й іконописні цінності, зосереджені в монастирях і приватних колекціях, видати віднайдені літописи – пам'ятки літературного середньовіччя.

Саме метод наукового пізнання і художня інтуїція дали змогу О. Бородіну надати епічній драматургії опери «Князь Ігор» ознак літературного стилю Давньої Русі (через сто років Д. Лихачов назвав його «монументальним»), спираючись на своєрідний «літописний етикет». Ідеться про типові сюжетні епізоди, особливості характеристик Князя і Княгині і зображення часу, принципи метонімії, троїчності, повтор-

¹ Асаф'єв Б. В. Из «Симфонических этюдов». «Псковитянка» // Асаф'єв Б. В. Избранные труды : в 7 т. – Т. 3 : Композиторы «Могучей кучки». В. В. Стасов / Академик Б. В. Асаф'єв. – М. : Изд-во АН СССР, 1954. – С. 281.

² Кандинский А. И. История и легенда. Образ Псковитянки в опере Римского-Корсакова / А. И. Кандинский // Николай Андреевич Римский-Корсаков. К 150-летию со дня рождения и 90-летию со дня смерти : сб. ст. – М. : МГК им. П. И. Чайковского, 2000. – С. 9–36.

ності. Органічно увійшли в оперу жанри плачу і славлення (як важливі архетипові форми Стародавньої Русі), на чергуванні яких побудовано «Слово про Ігорів похід». У відображенні «свого» й «чужого» світів позначився унікальний метод науково-художнього узагальнення О. Бородіна, здатного виявити архетипову сутність національно характерного. Так, від Плачу Ярославни до підголоскової поліфонії хору поселення поширюється почуття безмірної туги й очікування, яке «розлилося» по Русі. У «музиці ритмів і ударів», як суті східної музики, уперше проявилася стихія «степової вольності».

Наприкінці 1890-х років М. Римський-Корсаков, прагнучи показати «зникаючу силу моральну», створює **«Сказання про невидимий град Кітеж і діву Февронію»**. Передбачаючи новий Апокаліпсис Росії, композитор звертається до легендарних подій минулого, демонструючи образи віри і сили духу у протистоянні ворожій навалі на Русь. На шляху до «Сказання» було відхилено багато сюжетів, зокрема й про Іллю Муромця, Степана Разіна. Образ Февронії Муромської співзвучний з історичними подіями рубежу XIV–XV століть, часу «падінь» і «сходжень», зради й героїчної жертвності людини в боротьбі за свою землю і віру.

Давньоруські історико-епічні оповіді багатожанрові. Оперне сказання склалося з реальних джерел: кітежського «літописця» усних переказів про невидимий град, духовних віршів перехожих сліпців, старовинних легенд і житійних оповідань. До «Сказання» увійшли епізоди літописів і військових повістей, історичних пісень й апокрифічних пам'яток, духовних піснеспівів і мотивів іконографії. Як зауважував співавтор опери, лібретист В. Бельський, в опері «не знайдеться жодної дрібниці, яка так чи так не була нав'язана ознакою якогось сказання, вірша, змови або іншого плоду руської народної творчості»¹. Тому і зміст опери «витканий» з архетипових мотивів, образів, жанрів поезії Давньої Русі.

Прикмети житійного жанру проступають від початку опери («Похвала пустелі») – до фінальної сцени у райському лісі. Принцип троїчності і симетрії, характерний для давньоруського епосу, узгоджується з ідеєю «висхідної» драматургії, «клейма» житійного оповідання вибудовують контрастні картини «Сказання про невидимий град Кітеж і діву Февронію» у спрямованості до кульмінації духовного Сходження у фіналі опери. Символіка кола, як знака вічності, постає у трьох лініях драматургії – лірико-епічній, психолого-драматичній і народно-епічній. Як кругові лінії ікон, вони виділяють у центрі опери образи Великого Кітежа (третя дія, перша картина) і його духовного будівельника Князя Юрія. Трьома важливими драматургічними точками «Сказання», які виявляють моральну сутність оповіді, є моносцена Февронії у першій дії, центральний монолог Князя Юрія «О, слава, багатство суєтне» (третя дія), фінальне «слово-лист» Февронії в останній сцені опери.

Початок третього акту витримано в дусі російських літописів і військових повістей XIII століття (драматична розповідь засліпленого ворогами Поярка про нашествя татар на малий Кітеж). В епізодах «бачень» Отрока і «дива приховування Кітежа», характерних для легендарно-апокрифічних оповідань, зосереджується увага на типових для епосу моментах «гальмування» дії у наближенні до катастрофи і дива позбавлення від неї.

¹ Бельский В. Замечания к тексту / В. Бельский // Римский-Корсаков Н. Полное собрание сочинений. – Т. 42 : Римский-Корсаков Н. Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии. Опера в 4 действиях (6 картинах). Либретто В. И. Бельского ; подгот. Г. В. Киркор. М. : Госмузиздат, 1962. – С. XVIII.

Як артефакти пережитого, збережені в народній пам'яті, архетипові сюжетні мотиви історичних народних пісень «про татарський полон» увійшли у другу картину третьої дії («поділ здобичі», «дівчина в татарському полоні», «сватання татарина»). Для теми нападу татар (початок епіко-драматичної лінії наприкінці другого акту) М. Римський-Корсаков використав мелодично і ритмічно змінений наспів історичної пісні-балади «Як за річкою, та за швидкою». Йому протистоїть в опері дружинна пісня війська Княжича Всеволода. На зіткненні цих тем, які ніби демонструють протистояння сил Добра і Зла, побудований симфонічний антракт «Січа при Керженці».

Важливу роль у драматургії опери відіграють й інші моменти духовної символіки, насамперед, молитовні епізоди: введення в кульмінаційний драматичний момент опери (кінець третьої дії) тричі виголошеної молитви кітежан «Цариці небесній заступниці», що має своїм прообразом Акафіст Богородиці. Показово і введення «мотиву хреста» у вокальну партію Князя Юрія, який молиться за Кітеж (а потім у партію оркестру, у розповіді Отрока про побачене).

Як і у «Псковитянці», особливу роль у «Сказанні» відіграють дзвони. Вони пов'язані з лейтакордами Кітежа і відображають переломні моменти в його долі. Важлива й ідея кругової симетрії у повторах тематичного матеріалу партії Февронії з першої дії у фіналі опери. Усі драматургічні лінії опери пов'язані з провідним образом Февронії. Показ героїні у важливих подіях життя (як іконописних клеймах) не змінює тону висловлювань. Знаменні поспівки і широка розспівність поєднуються у мелосі її партії, відтворюючи і високу піднесеність душі Февронії, і сталість перебування «у колі Божому». О. Кандинський, вказуючи на спадкоємний зв'язок образів Ольги із «Псковитянки» і Февронії, називав їх «віщими дівами»¹. Їхнє молитовне заступництво рятує Псков і Кітеж. Соборне народне єднання у хорових фіналах опер стверджує силу Божественної святої жертвовної любові.

Опера «Сказання про невидимий град Кітеж і діву Февронію», задумана композитором як остання, увібравши непозбутній потенціал духовної сили і мудрості з багатьох джерел, стала своєрідним пророцтвом долі Росії, зберігаючи й донині не розгадані повною мірою заповіді автора².

Спорідненість народнопоетичного світовідчуття М. Глінки й М. Римського-Корсакова визначила подібність їхніх творчих методів у знаходженні нових оперних форм завдяки жанровим архетипам фольклорної поезії. Рідкісна схильність М. Глінки до «наївної фантастики» (І. Лапшин) відображена у барвистих знахідках «Руслана», набуває продовження у лірико-фантастичних операх М. Римського-Корсакова –

¹ Див.: Кандинский А. И. История и легенда. Образ Псковитянки в опере Римского-Корсакова / А. И. Кандинский // Николай Андреевич Римский-Корсаков. К 150-летию со дня рождения и 90-летию со дня смерти : сб. ст. – М. : МГК им. П. И. Чайковского, 2000. – С. 36.

² Питання концепції та жанрових витоків «Сказання» Римського-Корсакова розглядаються у праці: Кандинский А. И. Глава IX. «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» // Кандинский А. И. История русской музыки : учебник : в 2 т. – Т. 2, кн. 1 : Вторая половина XIX века. Н. А. Римский-Корсаков / А. Кандинский. – М. : Музыка, 1979. – С. 189–223; Стасюк С. А. Принципы древнерусского эпического повествования в драматургии оперы Н. А. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» / С. Стасюк // Традиционное и новое в отечественном музыкальном искусстве. – М. : ВНИИ искусствознания, 1987. – С. 98–109; Серебрякова Л. А. «Китеж» – откровение «Откровения» / Л. А. Серебрякова // Музыкальная академия. – 1994. – № 2. – С. 90–106; Антипова Т. Историко-культурные основания концепции «Сказания о невидимом граде Китеже» / Т. Антипова // Николай Андреевич Римский-Корсаков. К 150-летию со дня рождения и 90-летию со дня смерти : сб. ст. – М. : МГК им. П. И. Чайковского, 2000. – С. 128–141; Горячих В. О. Наследие Н. А. Римского-Корсакова в русской культуре / В. О. Горячих // К 100-летию со дня смерти композитора (По материалам конференции «Келдышевские чтения-2008») : сб. ст. – М. : Дека-ВС, 2009. – С. 105–112.

«**Майській ночі**», яку Б. Асаф'єв назвав «дійством про весну», «бувальщині-колядці» «**Ніч перед Різдвом**», у кількох операх-казках. У цих операх відтворено цілісний світ народної міфології з красою і натхненністю народних повір'їв, обрядів, пісень.

За словами Б. Асаф'єва, композитор став «блискучим ілюстратором пушкінських казок». Музичні пейзажі М. Римського-Корсакова, казкові і реальні, створюючи звукописні картини лісу, моря, неба, безмірно розширили межі поетичного світу людини. Топіка народного міфу, жанрів легенди, казки відбилася у біполярному просторі Дня і Ночі, Зими і Весни, реального і фантастичного в операх композитора.

Сюжети гоголівських народних повістей із витонченим відчуттям зв'язку природи і побуту набули в музиці епічного характеру спокою і гармонії. Так, подвійність жанру «бувальщині-колядки» надала у «Ночі перед Різдвом» легкості «перевертання» ситуацій, які балансують між реальним і магічним, побутовим і піднесено поетичним. Невеликий сюжет опери (як у «**Снігуроньці**» і «**Майській ночі**»), вписаний композитором у контекст вічного кругообігу природи, набуваючи глибокого алегоричного сенсу: налагодження порядку у природі сприяє щасливому завершенню «справ сердечних» на землі, символізуючи ідею повторюваності процесів буття і нескінченного позитивного оновлення у природі й душах людських. Додаванням слов'янських міфічних персонажів Коляди й Овсеня надано ознак космогонічного міфу, а побутові хорові сцени зі співом колядок набули характеру святкових і магічних славлень.

Лінії казково-епічного й історичного оповідання поєдналися в опері-биліні «**Садко**», яка увібрала всі особливості свого архетипового зразка. У семи картинах опери (сакральне «число людини», яке означає з'єднання світу матеріального і духовного) чергуються сцени реального і фантастичного. Епічні принципи симетрії, повторюваності, троїстості надають опері-биліні спокійної і величної цілісності, завершеності і психологічної «сталості». Епічний «стрижень» оповідання, так звані «загальні місця» биліни, які містять архетипові мотиви бенкету, суперечки, змагання, прославлення, набувають вигляду традиційних для биліни зачину, зав'язки – прийняття героєм рішення з переходом у час свого «біографічного неблагополуччя», масової сцени фіналу з розвиненими хоровими сценами. В опері є обов'язковий для епосу момент «гальмування», пов'язаний із зображенням «тривалого» часу забуття (шоста картина – Садко на дні морському), й епічне зіставлення парних образів. Билинний речитатив, билинні строфічні форми становлять основу багатьох номерів опери. Садко і гусляр Нежата, каліки перехожі і скоморохи представляють різні типи народної манери. У вокальну мову опери, відповідно до традиції пізніх билин, увійшло й пісенне начало.

Музичні лейттеми і лейтмотиви створюють образи фантастичних персонажів казково-билінного світу, а також відіграють роль «епічних епітетів». У супроводі образу Садко теми моря, Морського царя, Морської царівни ніби розширюють простір душі героя у його мріях про мандри. У загальній архітектоніці опери-биліни «Садко», крім форми билінного оповідання, важливим є і принцип «зчіпного» заспіву, характерний для ліричної пісні, якою поєднуються картини розповіді.

Виявляючи увагу до «традицій свого роду», творчої розробки прийомів народної поезики, до постановки в операх тем «ідеальної держави», краси і мистецтва, М. Римський-Корсаков наблизився до ідей неоплатонізму, показового для російської філософії і мистецтва XIX століття¹. У річищі протилежного йому кантіанства народився інший, не менш важливий для майбутнього російської музики напрям лірико-драматичного, лірико-психологічного жанру опери. У «Русалці» і «Камінному гості»

¹ Стасюк С. О. Платонізм і кантіанство в російській музиці XIX століття / С. Стасюк // Музичне мистецтво : зб. наук. ст. / [уклад. Т. В. Тукова]. – Вип. 9. – Донецьк ; Львів : Юго-Восток, 2009. – С. 37–46.

Олександра Даргомижського (на прикладах «доль людських») яскраво позначилася головна ознака пушкінської поезії – здатність «укрупнити моральну стихію життя» (І. Лапшин).

Дослідники пов'язують сюжет драматичних сцен **«Русалки»** з «кріпацьким романом» юного О. Пушкіна, який із соціальних причин не міг мати продовження. Через багато років цю історію поет відтворить у драматичних сценах «Русалки», які віддзеркаляться в опері О. Даргомижського як роздум про силу безмірного почуття. Для Наташі ціна любові – життя, для Князя – втрата сенсу життя, для Мірошника – божевілля у відмові від трагічної реальності. Типовий для романтизму сюжет про Русалку О. Пушкін трактує в душі реалістичної психологічної драми. О. Даргомижський утілює його, залучаючи архетипи російської пісенності і романсовості як вираження справжньої поезії, елементи якої, за словами композитора, «якщо і є в Європі, то це в Росії»¹. У вокальному мелосі лірико-психологічної опери відбилася мова епохи задушевних простодушних відчужень. На їх тлі розгортається драматизм кульмінаційних сцен з елементами мовної виразності.

Відтворення весільного чину з використанням автентичних народних пісень у хорах другого акту опери не лише відіграло фонову роль у розвитку дії з драматичним поворотом подій, позначених сумною піснею Наташі-русалки, а й продовжило розвиток драми, яка відбувається принародно.

Сцена Мірошника і Князя у третьому акті є кульмінаційною «точкою золотого перетину» психологічної драми. Її гостроту знято в четвертій дії перенесенням уваги на танці русалок із тужливою музичною темою, яка відтворює загальну гірку долю. Додана композитором сцена зустрічі з Русалочкою (не завершена О. Пушкіним) перевела реалістичну психологічну драму у сферу легендарно-фантастичну, характерну для народної поезії. Таким рішенням О. Даргомижського урівноважено в опері поетичні складові літературної й усної народних традицій, професійне та народне в музичній мові опери.

У центрі уваги опери **«Камінний гість»** – «доля людська», залежна від пристрастей. Це трагедія «відплати», яка повторює кілька разів сюжетний мотив дуелі. Психологічний поєдинок відбувається і між Дон Жуаном та Донною Анною. Останньою дуеллю стає зустріч із Командором, від «руки» якого помирає Дон Жуан.

Важливість почуття любові («Из наслаждений жизни Одной любви музыка уступает. Но и любовь мелодия...») О. Даргомижський відтворює досить зримо. У поступовій мелодизації вокальної лінії Донни Анни передані зміни її душі у народженому бажанні жити і любити. Опера «Камінний гість» – психологічна драма, якій повною мірою відповідає теза К. Станіславського: «Музика дає нам логіку почуттів, за якою криється логіка дій»². Детально дотримуючись кожної фрази пушкінського тексту, О. Даргомижський надзвичайно натхненно музично прочитує його.

Для головного героя цієї маленької трагедії важливими є архетипові мотиви «маски» і «гри». Тут є прояв дендізму як феномена артистизму у творчій манері О. Пушкіна³. Цим зумовлена мінлива музична характеристика Дон Жуана, який ніби

¹ Письмо А. С. Даргомыжского В. Г. Кастриото-Скандербек (Санкт-Петербург, 19 мая 1845 г.) // Даргомыжский А. С. Избранные письма. – М. : Музгиз, 1952. – С. 37.

² Кристи Г. В. Работа Станиславского в оперном театре / Г. В. Кристи. – М. : Искусство, 1952. – С. 233.

³ «Дендизм – це особлива форма вираження індивідуальності, у якій величезну роль відіграє підкреслення винятковості, ексклюзивності особистості, вираженої як у зовнішньому вигляді, так і в манері

«приміряє» різні манери поведінки й мови. Гнучкість інтонаційного розвитку вокальної партії відповідає «стихії людського» (Б. Асаф'єв). Тільки у драматичній сцені останнього побачення з Донною Анною Дон Жуану відкривається справжнє почуття.

Камерний характер трагедії вимагав стислості, лаконічності і вагомості кожної виголошеної фрази. Музика примножила сенс сказаного, додаючи щось незримо наявне в поезії О. Пушкіна, породжене вірою у вищі закони справедливості. Так, у музичному тексті опери з'явилися контрасти архетипових інтонацій і лейттем, відповідних пушкінській продуманості розташувань місця дії у трагедії – у близькості до небес (сцени біля стін монастиря) і віддаленості від них (будинки Лаури й Анни) – в архетипах хоралу і типізованих образів Іспанії (романси Лаури, фон-пейзаж іспанської ночі), цілотонній «гамі долі» у темі Командора), у вираженні пристрасного почуття (вокалізи у партії Дон Жуана). Смерть під час щастя – фінал справжньої трагедії (А. Ахматова). У завершальній сцені опери тема Командора стає тотально чільною як образ відплати.

Жанр лірико-психологічної опери набув яскравого продовження у творчості **Петра Чайковського**. Роман – вигадана історія про людей і події їхнього життя, але створюючи його сюжет, автор нерідко «програє» у ньому ситуації й почуття, можливі у його власному житті. Для опери **«Євгеній Онегін»** композитор запозичив з однойменного «роману у віршах» О. Пушкіна лише «ліричні сцени». У цьому авторському позначенні народилася і форма опери, яка складається з монологів («наодинці з собою») і діалогів («бесід»). Опера пронизана світлим ліричним почуттям юної закоханості – «передчуттям любові» (Б. Асаф'єв). Б. Асаф'єв назвав сцену листа Тетяни імпровізацією, яка розвивається «в романсових звеннях-высказываниях, словно ощупью в мыслях находимых»¹ Тип романної розповіді порушує перед кожним із героїв опери проблему важливого для його долі морально-етичного вибору у питаннях гордості і честі, висоти почуття, поняття про дружбу, обов'язок, кохання. «Романом приватних доль», «поемою про кохання» називають цю оперу. Можна додати і визначення «роман-елегія», бо саме романсово-розспівна природа тематизму головує в цій камерній опері. Неспішно і м'яко, ніби «за щоденниками і листами» пушкінського часу розкриваються образи героїв, більше у почуттях і станах, ніж у діях, адже лірика – лише відгук душі на події, які відбуваються і відбувалися. Текст опери (частково дописаний П. Чайковським) поданий у віршах, а тому весь її вокальний мелос ніби зібраний із різних романсів, іноді контрастних за жанровим походженням. Семантикою елегії позначені: вступний дует Ларіних, партія Ленського, навіть дует «Вороги». Показовим є й останнє аріозо Тетяни, витримане в елегійному дусі «Ах, счастье было так возможно, так близко...»).

поведінки людини в суспільстві, у її ставленні до всіх життєвих цінностей. Дендізм – це манера жити, філософія життя, яка виявляється в особливій, артистичній, цитатній манері поведінки <...> гра, яка містить безсумнівні ознаки мистецтва». Цит. за: Колбасин В. Дендизм как проявление феномена артистизма А. С. Пушкина / Вадим Колбасин // Михайловская Пушкиниана : сб. ст. – Вып. 54 : Материалы Михайловских Пушкинских чтений «...Одна великолепная цитата». Август 2011 года. М-во культуры Рос. Федерации, Федер. гос. учреждение культуры «Гос. мемориал. ист.-лит. и природ.-ландшафт. музей-заповедник А. С. Пушкина “Михайловское” (Пушк. заповедник)». – Сельцо Михайловское, 2012. – С. 70.

¹ Асафьев Б. В. «Евгений Онегин». Лирические сцены П. И. Чайковского (Опыт интонационного анализа стиля и музыкальной драматургии) // Асафьев Б. В. Избранные труды : в 7 т. – Т. 2 : Избранные работы о П. И. Чайковском, А. Г. Рубинштейне, А. К. Глазунове, А. К. Лядове, С. И. Танееве, С. В. Рахманинове и других русских композиторах / Академик Б. В. Асафьев. – М. : Изд-во АН СССР, 1954. – С. 91.

Опери П. Чайковського у творчості 1880-х років сповнені особливого драматизму. У центрі сюжетів – героїні, долі яких зламані трагічними обставинами, та, водночас, і зумовлені їхнім власним вибором життєвого шляху. Написана через два роки після «Євгенія Онегіна» опера **«Орлеанська дівка»** знаменувала поворот від ліричної драми до сфери трагічного. Задумана на зразок «великих» ефектних французьких опер героїчна драма раптово змодулювала у бік драми психологічної. В опері є її ознаки містеріальності (хори ангелів як одкровення Іоанни). Образ Орлеанської дівки постає у трьох іпостасях: дівки-войовниці, божої обраниці і провидиці власної жертвовної долі, що виражається у характерних для драматичних концепцій композитора жанрових сферах: марш, хорал і ламентозні секундові інтонації. Експозиційне начало опери містить моменти, подібні до «Життя за царя» і «Псковитянки». Так, у першому акті повідомляється про напад ворогів, звучить загальна хорова молитва, за нею – сцена пророцтва Іоанни і загальний молитовний гімн «Цар вишніх сил». Останні сцени першої дії охоплюють: скорботно-ліричну арію Іоанни «Простите вы, холмы, поля родные», хор ангельських голосів і урочисто рішуче аріозо дівки-войовниці. Так жанрово поєднуються три грані її образу. Друга дія (у замку французького короля) відкривається Хором менестрелів (група тенорів), побудованим на мелодії відомої «Французької пісеньки» П. Чайковського. Далі – низка придворних танців. Лицар Дюнуа повідомляє Королю про небезпеку, просить допомоги. Король – у розпачі. Архієпископ, раптово з'явившись, приносить звістку про дівку-рятивницю.

У розповіді Іоанни привертає увагу мотив із повтореною висхідною секстою, лейттема божого обрання. Хоровий фінал ставить кульмінаційну точку на героїчному настрої народу й Іоанни, готових йти до перемоги. Третій акт є переломним у розвитку драматургічної дії. Іоанна, давши обітницю не знати кохання, зустрічається у поєдинку з Ліонелем. Ця сцена переорієнтовує хід героїчної драми на психологічну унаслідок боротьби в душі Іоанни. Драматична й напружена фінальна сцена: Іоанна має відповісти перед народом про свою невинність. Ліричною кульмінацією стає любовний дует Іоанни і Ліонеля у першій картині четвертої дії. Остання ораторіальна картина четвертої дії – хода Іоанни на страту – чи не найтрагічніша з усіх оперних сцен П. Чайковського. У ній відбувається синтез героїчної, психологічної й містеріальної драм. Трагедія Іоанни завершується на очах народу. Показова зміна маршової теми (як архетипу героїчного начала) додаванням скорботної секунди, яка перетворює її на траурну ходу. Відзначимо й поєднання різножанрових форм у фіналі опери: притаманної героїчним аріям Іоанни тричастинності і наскрізного розвитку психологічних сцен опери. Додатковий штрих до драматизму фінальної сцени – симфонічна картина полум'я багаття, Містеріальний момент – голоси ангелів, які дарують прощення Іоанні.

Останні опери П. Чайковського «Пікова дама» та «Іоланта» діаметрально протилежні за своїми концепціями, проте подібні щодо розробки психологічного жанру. Сюжет повісті О. Пушкіна зазнав істотних змін. У драматургії трагедійної **«Пікової дами»** жанрова архетиповість відіграє особливу роль. Кожен жанровий штрих має свою семантику. Про систему аллюзійних засобів, роль балади, значення пасторалі і містеріальності в опері написано кілька досліджень¹. «Пікову даму» можна вважати

¹ Дьячкова О. «Режисуюча» розгорнута поліметафоричність в опері П. Чайковського «Пікова дама» / Олена Дьячкова // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 42 : Історія музики: нові факти та інтерпретації : зб. ст. – К., 2004. – С. 121–143; Пономарєва Е. В. Мифопоэтика и интертекстуальность в позднем творчестве П. И. Чайковского : авто-

оперою-симфонією. Як і в драматичних симфонічних концепціях П. Чайковського, в опері діє тріада образних сфер, пов'язана з образами Германа, Лізи і Графині. У ній ніби персоніфіковане втілення шекспірівського типу драматичного конфлікту: бентежна особистість, ідеальний образ небесної гармонії, образ фатального, який породжує хаос у душі героя (аналогія з образною тріадою трагедії «Отелло»: Отелло, Дездемона, Яго)¹.

Інтродукція «Пікової дами» відіграє роль музичного епіграфа, «ключа» до змісту опери. У ній репрезентовано не тільки діючі музичні образи, а й розв'язку майбутньої трагедії. Основні розділи опери можна визначити як віхи «симфонічної драми»: Інтродукція – вступ; експозиційна перша картина демонструє колізію і зав'язку дії, виділяючи образ Германа як сферу головної партії; друга картина – лірична кульмінація в драматургії опери, показова для образу Лізи, який відповідає положенню побічної партії; єднальна роль третьої картини як предикту до переломного моменту драми, кульмінації у сцені смерті Графині – перша хвиля розробки. П'ята і шоста картини посилюють драматизм (за аналогією з розробкою *Allegro* Шостої симфонії). У п'ятій картині опери засобами симфонічного розвитку відтворено стан Германа, у свідомості якого «згущується» темрява фатальних образів-тем. Шоста картина тимчасово повертає образ Лізи (побічна партія), але наближає трагічну розв'язку. Образ Германа (у центрі фінальної сьомої картини) як динамічна реприза головної партії з кульмінацією на застольній пісні, яка звучить у куражі гри – *brindisi* (як назвав її П. Чайковський у листі Модесту Іллічу) «Что наша жизнь? Игра». Подібно до фіналу Патетичної симфонії, наприкінці опери звучить хорал-відспівування, а завершується музичний розвиток ремінісценцією теми любові з аріозо Германа (друга картина першої дії), яка асоціюється тут із роллю коди, утверджуючи образ любові.

Логіка симфонічного *Allegro* помітна і в лірико-психологічній опері М. Римського-Корсакова «**Царева наречена**», написаній шістьма роками пізніше. Відштовхуючись від романної розповіді Л. Мея, вона підпорядкована логіці музично-драматичного розвитку. Написана «рисунком вільним», як доказ пріоритету вокального начала, опера виявилася надзвичайно виразною у мелодичному відношенні. У жанровому виборі тут переважає пісенна основа (найбільше в партіях Марфи і Любаші). Водночас межі дій в опері умовно збігаються з розділами симфонічної драми, яка в цей час набуває значення жанрової архетиповості.

Опери **Модеста Мусоргського** відзначаються розвиненим арсеналом архетипових жанрових засобів. Для їх характеристики потрібна окрема стаття, щоб порівняти жанрові архетипи двох авторських редакцій «Бориса Годунова», розглянути архетипові особливості пушкінської і гоголівської драматургії, жанровий топос «Хованщини», який у живих контрастних образах відтворює цілісну картину трагічної епохи.

Отже, відповідно до концепцій платонізму і кантіанства, які панували у колі філософських ідей середини XIX століття, у російській класичній опері формуються напрями епічного й лірико-психологічного типів драматургії. Найважливішу роль у становленні оперного епосу відіграють жанрові архетипи фольклору, апокрифічної й літописної літератури Давньої Русі. Основою лірико-психологічного напрямку є пушкінська й шекспірівська драматургія, у якій розробляється архетип драми й трагедії,

реф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Пономарёва Елена Владимировна ; Саратовская гос. консерватория (академия) им. Л. В. Собинова. – Саратов, 2012. – 27 с.

¹ Нагадаємо, що в останні роки творчості П. І. Чайковський переймався думкою про написання опери «Отелло».

віддзеркалений у драматичних концепціях сучасного симфонізму, а також типи ліричного й історичного романного оповідання, збагаченого проявами архетипових поетично-музичних жанрів. Взаємопроникнення епічного й психологічного начал помітне в операх кінця XIX століття, коли архетиповість стає феноменом російської класичної опери у вільній взаємодії жанрових архетипів.

У російській класичній опері на основі різноманітних жанрових джерел сформовано і властиві їй загальні архетипові особливості. Так, в операх епічного плану завжди наявний традиційний для народного епосу мотив пророкування подій. Момент соборного єднання надає епізодам опери ознак літургійного дійства. Ідея залучення людини до загальної дії календарного природного кола життя втілюється завдяки відтворенню календарних обрядів. Характерним засобом вираження ширості почуттів стає пісенна й романсова характеристика героїв. Перспектива відображення «свого» й «чужого» («іншого») світів становить характерну для слов'янського і православного світосприйняття картину двомірності Буття.

Кожен із російських композиторів-класиків створює свою концепцію відображення життя. На основі жанрової архетиповості здійснюються системні зв'язки оперної драматургії, виявляються її структурні і виражальні можливості, які охоплюють національний і культурний компоненти. Музично-стильові особливості оригінальних у жанровому відношенні оперних творів визначаються художньо-естетичними концепціями конкретних творчих особистостей. Об'єднуючим фактором є принцип жанрової архетиповості, пов'язаний із традиціями і ментальністю національної культури у відтворенні онтологічної моделі сприйняття світу людиною.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Антипова Т. Историко-культурные основания концепции «Сказания о невидимом граде Китеже» / Т. Антипова // Николай Андреевич Римский-Корсаков. К 150-летию со дня рождения и 90-летию со дня смерти : сб. ст. – М. : МГК им. П. И. Чайковского, 2000. – С. 128–141.
2. Асафьев Б. В. «Евгений Онегин». Лирические сцены П. И. Чайковского (Опыт интонационного анализа стиля и музыкальной драматургии) // Асафьев Б. В. Избранные труды : в 7 т. – Т. 2 : Избранные работы о П. И. Чайковском, А. Г. Рубинштейне, А. К. Глазунове, А. К. Лядове, С. И. Танееве, С. В. Рахманинове и других русских композиторах / Академик Б. В. Асафьев. – М. : Изд-во АН СССР, 1954. – С. 73–141.
3. Асафьев Б. В. Из «Симфонических этюдов». «Псковитянка» // Асафьев Б. В. Избранные труды : в 7 т. – Т. 3 : Композиторы «Могучей кучки». В. В. Стасов / Академик Б. В. Асафьев. – М. : Изд-во АН СССР, 1954. – С. 281–283.
4. Асафьев Б. В. Композиторы первой половины XIX века // Асафьев Б. В. Избранные труды : в 7 т. – Т. 4 : Избранные работы о русской музыкальной культуре и зарубежной музыке / Академик Б. В. Асафьев. – М. : Изд-во АН СССР, 1955. – С. 39–58.
5. Бельский В. Замечания к тексту / В. Бельский // Римский-Корсаков Н. Полное собрание сочинений. – Т. 42 : Римский-Корсаков Н. Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии. Опера в 4 действиях (6 картинах). Либретто В. И. Бельского ; подгот. Г. В. Киркор. – М. : Госмузиздат, 1962. – С. XVIII.
6. Горячих В. О. Наследие Н. А. Римского-Корсакова в русской культуре / В. О. Горячих // К 100-летию со дня смерти композитора (По материалам конференции «Келдышевские чтения-2008») : сб. ст. – М. : Дека-ВС, 2009. – С. 105–112.
7. Дьячкова О. «Режисуюча» розгорнута поліметафоричність в опері П. Чайковського «Пікова дама» / Олена Дьячкова // Науковий вісник Національної музичної академії України

імені П. І. Чайковського. – Вип. 42 : Історія музики: нові факти та інтерпретації : зб. ст. – К., 2004. – С. 121–143.

8. Земцовский И. И. Мелодика календарных песен / И. И. Земцовский. – Л. : Музыка, 1975. – 223 с.

9. Кандинский А. И. История и легенда. Образ Псковитянки в опере Римского-Корсакова / А. И. Кандинский // Николай Андреевич Римский-Корсаков. К 150-летию со дня рождения и 90-летию со дня смерти : сб. ст. – М. : МГК им. П. И. Чайковского, 2000. – С. 9–36.

10. Кандинский А. И. Глава IX. «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» // Кандинский А. И. История русской музыки : учебник : в 2 т. – Т. 2, кн. 2 : Вторая половина XIX века. Н. А. Римский-Корсаков / А. Кандинский. – М. : Музыка, 1979. – С. 189–223.

11. Колбасин В. Дендизм как проявление феномена артистизма А. С. Пушкина / Вадим Колбасин // Михайловская Пушкиниана : сб. ст. – Вып. 54 : Материалы Михайловских Пушкинских чтений «...Одна великолепная цитата». Август 2011 года. М-во культуры Рос. Федерации, Федер. гос. учреждение культуры «Гос. мемориал. ист.-лит. и природ.-ландшафт. музей-заповедник А. С. Пушкина “Михайловское” (Пушк. заповедник)». – Сельцо Михайловское, 2012. – С. 69–79.

12. Кристи Г. В. Работа Станиславского в оперном театре / Г. В. Кристи. – М. : Искусство, 1952. – 283 с.

13. Кулешова Г. Г. Композиция оперы / Г. Г. Кулешова ; науч. ред. М. П. Загайкевич. – Минск : Наука и техника, 1983. – 174 с.

14. Майбурова Е. В. Былинный склад «Руслана» / Е. В. Майбурова // Советская музыка. – 1957. – № 2. – С. 20–26.

15. Налётова И. Н. Опера как целое: системный подход. – Кн. I : Методология : монография / И. Н. Налётова. – СПб. : РГПУ им. А. И. Герцена, 2013. – 185 с.

16. Павлова Г. Б. Народные песни Смоленской области, напетые А. И. Глинкиной / Г. Б. Павлова ; [ред. А. В. Руднева]. – М. : Сов. композитор, 1969. – 112 с.

17. Письмо А. С. Даргомыжского В. Г. Кастриото-Скандербек от 19 мая 1845 г. // А. С. Даргомыжский. Избранные письма. – М. : Музгиз, 1952. – С. 36–37.

18. Пономарева Е. В. Мифопоэтика и интертекстуальность в позднем творчестве П. И. Чайковского : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Пономарева Елена Владимировна ; Саратовская гос. консерватория (академия) им. Л. В. Собинова. – Саратов, 2012. – 27 с.

19. Порошина А. М. Комплексная реальность как топика русской культуры : автореф. дис. ... канд. философ. наук : спец. 09.00.01 Онтология и теория познания / Порошина Анна Михайловна ; Омск. гос. пед. ун-т. – Омск, 2012. – 23 с.

20. Серебрякова Л. А. «Китеж» – откровение «Откровения» / Л. А. Серебрякова // Музыкальная академия. – 1994. – № 2. – С. 90–106.

21. Серов А. Н. Опыт технической критики над музыкой М. И. Глинки. Роль одного мотива в целой опере «Иван Сусанин» // Серов А. Н. Избранные статьи : в 2 т. – Т. 2 / А. Н. Серов ; ред. Г. Н. Хубов. – М. ; Л. : Госмузиздат. – 1957. – С. 35–43.

22. Стасюк С. А. Аспект жанровой архетипичности в современной методологии анализа оперы / С. А. Стасюк // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. ст. – Вип. 27. – К. : Міленіум, 2015. – С. 87–95.

23. Стасюк С. О. Жанрові архетипи драматичних концепцій П. І. Чайковського / С. О. Стасюк // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. пр. / Нац. академія керівних кадрів культури і мистецтв. – Вип. 23. – К. : Міленіум, 2013. – С. 36–40.

24. Стасюк С. О. Платонізм і кантіанство в російській музиці XIX століття / С. Стасюк // Музичне мистецтво : зб. наук. ст. / [уклад. Т. В. Тукова]. – Вип. 9. – Донецьк ; Львів : Юго-Восток, 2009. – С. 37–46.

25. Стасюк С. А. Принципы древнерусского эпического повествования в драматургии оперы Н. А. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» / С. Стасюк // Традиционное и новое в отечественном музыкальном искусстве. – М. : ВНИИ искусствознания, 1987. – С. 98–109.

26. Черкашина-Губаренко М. Р. Структурний аналіз оперного твору / Черкашина-Губаренко М. Р. // Часопис національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. – 2009. – № 2 (3). – С. 53–67; № 4 (5). – С. 142–153.

Стасюк С. А. Феномен жанровой архетипичности в русских классических операх.

Рассмотрена проблема жанровой архетипичности в русской классической опере как важного фактора системной и структурной организации оперной драматургии. На основе системного и структурного анализа выявлены особенности жанровых архетипов, обеспечивающих художественную целостность русских опер, единство поэтики и формы, их национальное своеобразие. Охарактеризованы эстетическая и музыкально-языковая стороны феномена жанровой архетипичности, проявляющейся как на уровне культурно-исторического сознания эпохи, так и индивидуально-творческого стиля русских композиторов.

Ключевые слова: жанровая архетипичность, сказание, сказка, опера-летопись, опера-былина, жанр жития, трагедия.

Stasyuk S. O. Phenomenon of Archetypical Genre in Russian Classical Operas. The article is dedicated to the phenomenon of an archetypical genre in Russian classical opera which is distinguished by the ingenuity and manifold of genre resolutions. Features of the archetypical genre that ensures artistic integrity of Russian operas, the unity of poetics and form, the peculiarity of their national mentality are discovered by means of the system and structural analysis. The concept of aesthetic and musical-linguistic facets of the phenomenon of the archetypical genre is introduced, being expressed at the level of cultural and historical consciousness of the epoch, as well as the personal creative style of Russian composers.

Keywords: archetypical genre, saga, tale, opera-chronicle, opera-epic genre lives, tragedy.