

---

## К ВОПРОСУ ФОРМИРОВАНИЯ ЖАНРОВЫХ АРХЕТИПОВ В РУССКОЙ ОПЕРНОЙ КЛАССИКЕ

---

Понятие *архетипа* (греч. *arche* — начало и *typos* — форма, образец), определенное в позднеантичной философии как *прообраз, идея*, прочно вошло в научный обиход последних десятилетий, получив законное место в терминологии психоанализа, философии, политологии, культурологии, литературоведения, киноискусства и других исследовательских областей. *Архетипы культурные*, формируя константные модели духовной жизни человека, обеспечивают преемственность и единство общекультурного развития. Метафорическая природа архетипа позволяет передавать коллективный опыт в зримых образах изобразительной формы. Архетипы осуществляют связь между прошлым и будущим, являясь условием сохранения национальной самобытности и, вместе с тем, целостности культуры человечества.

Опера прошла через ряд столетий, сменив «одежду» нескольких культурных эпох. Этот музыкально-драматический жанр по-прежнему находится в центре внимания исследователей музыки, ибо емкий спектр его содержательности способен отразить многое: характеры и судьбы отдельных людей и народов, общечеловеческие духовные ценности, реальные события жизни и химеры человеческой фантазии. Каждая культурная эпоха репрезентировала в опере свои идеалы, ориентируясь на круг определенных сюжетов, образов, жанров. Обусловленность их архетипической сущности и форм функционирования становится очевидной при учете многочисленных разработок теории и истории театра, литературы, фольклора, философии, эстетики.

Музыкальная наука последних лет достаточно много внимания уделяет проблеме жанровых первооснов оперы: Джонс Саймон «Театр благочестия: сакральные оперы (1631–1643)»; С. Кастельвекки «Сентиментальная опера: появление жанра, 1760–1790»; М. Черкашина-Губаренко «Опера и греческий миф: две версии сюжета»; А. Преодоляк «Средневековая модель мистерии в музыкальном театре Германии XIX–XX веков: от Р. Вагнера к К. Штокхаузену»; Н. Бекетова и Г. Калошина «Опера и миф»; С. Стасюк «Миф как основа оперного творчества Р. Вагнера и Н. А. Римского-Корсакова»; О. Наумова «“Парсифаль” Р. Вагнера та його сакральна драматургія»; Н. Барсукова «Жанрово-стилистические взаимодействия в опере-балладе С. Сло-

нимского «Мария Стюарт»»; В. Азарова «Античность во французской опере 1890–1900-х годов»; О. Ромашкова «Действо как жанровый феномен русской музыки XX века».

Одним из первых к разгадке генезиса жанровых типов русской оперы пришел Б. Асафьев, писавший об опере-былине «Садко», «летописности» «Псковитянки», сказании «Китежа» Н. А. Римского-Корсакова [1]. Е. Майбунова обратила внимание на «былинный» склад «Руслана» М. И. Глинки [7]. Вопросы жанровых истоков русских опер затронуты в монографических исследованиях О. Левашевой, Р. Ширинян, А. Кандинского и др. Образным и сюжетным парадигмам русской оперы посвящены очерки-эссе А. Парина [9].

Изучаемые проблемы жанрового генезиса оперных сочинений актуализируют необходимость введения в музыковедение термина *жанровый архетип*. Эта категория, трактованная М. Бахтиным как «память жанра» [3], давно известна в литературоведении [2; 8]. Выявление исторически сложившихся типов миромоделирования, приобретших в опере значение *жанрового архетипа*, послужит раскрытию художественного замысла произведения, творческого метода композитора, эстетических задач национальной школы и культурной эпохи.

Настоящая статья ставит своей целью обоснование понятия *жанрового архетипа оперы* на примерах русской оперной классики. Внимание к жанровым первоосновам опер позволяет заметить отчетливую грань между периодом поисков национального стиля оперы конца XVIII — начала XIX века и его становлением при творческом усвоении глубинных слоев русской поэтики в произведениях русской оперной классики. Прослеживая генезис, укоренение и «разветвление» жанровых архетипов оперы, возможно говорить о закономерностях исторических связей прошлого и настоящего, западноевропейского и славянского, музыкальной и иных сфер искусства. Система анализа оперы, предложенная Г. Кулешовой [6], позволяет рассмотреть жанровые архетипы на трех уровнях: сценарно-драматургическом, музыкально-драматургическом и формообразующем.

Первыми жанровыми прототипами оперы стали античные трагедия и комедия, включившие в театральное действо архетипы ритуального богослужения Древней Греции и обрядовых праздников Диониса. В литературной дискуссии Платона и Аристотеля возникла антитеза о приоритетах искусства, которой было суждено пройти сквозь века. Платон в «Республике» отверг трагедию и комедию, поддерживая социальную драму, полагая, что искусство ниже жизни. «Искусство поэзии» («Поэтика») Аристотеля, как теоретический трактат о греческом искусстве, представил первое описание эпоса, лирики и драмы, акцентируя внимание на воспитательной роли искусства, в частности, катарсическом воздействии

трагедии. В середине XVIII столетия их спор продолжится во Франции «войной буффов», противопоставившей итальянской опере-*seria* комическую. В пору русского Просвещения полемика по поводу приоритетов жанра трагедии или комедии станет частью прокламируемой русскими просветителями задачи создания национальной оперы. В XIX веке противостояние идей платонизма и кантианства в русской философии негласно отразится в двух параллельно развивающихся линиях эпического и драматического направлений русской оперы.

Опера в России начала свое формирование в послепетровское время. В условиях крепостного права и деспотической формы правления в России середины XVIII века вера в спасительную роль разума и Просвещения реализовалась в литературе русского дворянского классицизма. Метафизический способ мышления в делении природы на явления возвышенные и низменные, добродетельные и порочные, трагические и смешные сформировал иерархию принятых в Западной Европе «высоких» и «низких» жанров. Русский классицизм родился в подражании образцам античной литературы и просветительской европейской мысли. Аналогично литературе и драматическому театру, сфера русской оперы переняла законы итальянской оперы-*seria*, выстроенной по образцу трагедии классицистского театра, отличавшегося стремлением к ясности, четкости, логичности содержания, соблюдением принципа трех единств (места, времени, действия), кульминационного выделения монолога главного героя как смыслового центра трагедии.

Архетипы сюжетного построения трагедии требовали обязательности «высокого» музыкального стиля в опере. Его составляющие складывались на протяжении нескольких веков. Прослеживая истоки музыкального выражения героического в опере, исследователи [4; 5] отмечали: возникшие в пору эллинизма и римской античности интонации воинских кличей и сигналов; замеченные Аристотелем «героические» ритмы и размеры походных песен спартанцев; рекомендации отцов церкви и теоретиков Средневековья к способности музыки возбуждать дух мужества в эпоху крестовых походов и религиозных войн; введение труб и барабанов (А. Гретри) и музыки батальных эпизодов (К. Жанекена и А. Габриели); пример французских турниров конца XVI века, а также «каруселей» — военных и галантных празднеств второй половины XVII века; военные сцены, появившиеся во французском балете, первоначально связанные с прославлением королей; первое появление героя с чувством влюбленности во французской опере. Героические речитативы Ж. Б. Люлли, по наблюдению Р. Роллана, впервые приобрели характер психологического плана.

Арии героического характера стали обязательными в итальянских операх, закрепление семантики воинственно-героического произошло в неаполитанской оперной школе начала XVIII века. К. Глюк и И. В. Гете

были приверженцами античного уровня понимания героики. Отсюда простота и благородство героического стиля, требование истинности страстей и естественности в реформах «серьезной» оперы К. Глюка. Марш, как форма выражения героического чувства, появился в операх Ж. Б. Люлли, Дж. Сартти, Ж. Рамо.

Ариям героического типа противопоставлялись лирико-идиллические арии, с чертами пасторали, пластичными вокальными линиями в сопровождении флейты или скрипки, умиротворенного спокойного, светлого характера. Наиболее разработанными у итальянцев были образы скорби. Истоки итальянского *lamento* коренились в народно-ритуальной традиции похоронных песен-плачей. Барочная теория аффектов, восходившая к этосу греческой античности, сформировала систему определенных музыкальных средств, с помощью которых можно было не только изобразить чувства человека, но и вызвать их. Французские типы лирического вокального жанра (пасторали и печальные песенки трубадуров) были обязательными для лирической драмы. Яркие примеры лирической трагедии представили оперы Ж. Б. Люлли. В них сказались образность античных архетипов: персоналии, фантастика, галантная героика и риторика.

По жанровым архетипам «внутреннего» — музыкально-драматического уровня можно судить о подражательном характере русской «серьезной» оперы периода классицизма. Так, «Цефал и Прокрис» А. Сумарокова с музыкой Ф. Арайи явилась образцом лирической драмы в жанре итальянской оперы-*seria*, написанной на русский текст. Опера А. Сумарокова — Г. Раупаха «Альцеста» опиралась на античный миф, древнегреческую трагедию и особенности драматургии французских классицистов П. Корнеля и Ж. Расина. В музыкальном языке оперы соединились элементы барочных арий мангеймской и берлинской школ, сентиментализм «русской песни». Итальянские традиции драматического симфонизма ярко проявились в мелодраме Е. Фомина «Орфей». Трагедия классициста Я. Княжнина дополнилась музыкальными архетипами сферы фантастического в обрисовке существ подземного мира (танец фурий, хор чудищ), сложившимися в итальянской инструментальной и оперной музыке. Противопоставление героического и лирического начал итальянского образца заметно в опере Д. Бортнянского «Алкид».

Особыми чертами обладал русский сентиментализм. Образцы комедийного жанра в итальянской и французской оперной музыке XVIII века стали примером для русской комической оперы. В журнальной полемике русских писателей-просветителей с Екатериной Второй по поводу выбора жанровых приоритетов русской оперы проросла идея национальной самобытности русской оперы, вносимой в первую очередь песенным фольклором. Комедии А. Сумарокова, Д. Фонвизина,

И. Елагина, переводы французских комедийных пьес В. Лукина формировали ее «песенную» драматургию. Следы немецкого зингшпиля и французских музыкальных лирических драм прослеживаются в русских операх-сказках, операх-пасторалях. Архетипы мольеровского сюжета и персонажей обнаруживаются в опере В. Пашкевича «Скупой». Элементы музыкальной пародии в использовании архетипа итальянской арии *lamento* в монологе Скрягина явились творческой находкой композитора. Русские типажи и сюжеты, введение сцен и песен свадебного обряда, тонкая передача особенностей русского подголосочного хорового пения в комических бытовых операх В. Пашкевича и Е. Фомина обозначили начало пути к национальному своеобразию русской оперы. Архетипы «своего» и «чужого» мира в обрисовке В. Пашкевичем «восточных» калмыцких сцен оперы «Февей» стали первыми подступами к подлинному изображению ориентального мира.

Русская романтическая опера первой трети XIX века родилась в период небывалого подъема русского общественного самосознания. 1812 и 1825 годы явились важными историческими вехами эпохи русского романтизма. Пафос свободолюбия, национального самосознания, патриотического чувства и душевной открытости отличал этот период. Дворянская русская культура формировалась в этот период с особыми качествами высоких чувств патриотизма, любви, долга и чести. Тотальный характер в городской среде принимает поэтическое и музыкальное творчество. Русский романс в соединении простоты и искренности чувств, поэтической и музыкальной форм достигает своего классического совершенства. Элегия, как архетип древнегреческой лирики, возродилась в период раннего русского сентиментализма и стала образцом душевно-возвышенного чувствования, как важной стилистической черты романтической русской музыки, в частности, русского романтического оперного стиля.

Однако оперы этого периода были еще далеки от совершенства. Музыка лучшей оперы А. Верстовского «Аскольдова могила» стала популярной на сцене театра в силу появления в ней отдельных номеров, близких русской песенной и романсовой лирике, в то же время, отсутствие в опере единого музыкально-драматического развития не позволяло говорить о цельности ее драматургии, что вызвало нарекания со стороны современных критиков.

Театральная музыка, водевили и пять больших романтических опер А. Алябьева явились образцом типичных для времени романтизма тенденций, в первую очередь, выявляющих связь с романсовым творчеством. Оперы А. Алябьева показательны и с точки зрения жанровых ориентиров эпохи раннего русского романтизма. Так, в опере «Эдвин и Оскар» угадываются черты популярной в начале XIX века «оссианов-

ской» поэзии легендарно-балладного типа. Характер музыки соответствует образам кельтской истории. Искренность вокальных, чаще монологических номеров, воплощает образ романтического героя. Балладный тон музыкального повествования создает атмосферу полуреальности далекого времени. Опера «Буря» (по У. Шекспиру) имеет аналогии с фавулой волшебной сказки. Вместе с тем, сходство ее аллегорических образов с поэтико-философским миром «Волшебной флейты» В. Моцарта в романтической трактовке выявляет двойственный характер жанрового наклонения.

Классика русской оперы начинается с опер М. Глинки и А. Даргомыжского. Два перспективных жанровых наклонения — эпическое и лирико-драматическое, — инициированы композиторами. Качественно новый уровень опер связан с особенностями формирования жанровых начал. В операх М. Глинки впервые архетип историко-героической трагедии и эпической поэмы применен к русскому историческому сюжету. Это было предопределено поисками отечественных «древностей» и своих героев поэтами пушкинской поры (трактат О. Сомова «О романтической поэзии», «Заметки о трагедии» А. Пушкина). Единство места, времени и действия, кульминационная роль монолога, как черты классицистской трагедии, заметны в опере «Жизнь за царя» (либретто «классициста» А. Шаховского). Наряду с этим, от думы К. Рылеева, поразившей воображение М. Глинки эмоциональным тоном повествования, — плач и слава герою в народном понимании темы «жертвенности» подвига. Архетипы русского церковного и народного бытового хорового пения, заметные на протяжении всей оперы (за исключением польского акта), послужили формой воссоздания соборности патриотического чувства. Аналогии с хоровым пением русской церковной службы проявились в сохранении канонической формы ектений (I акт). Архетипы народной поэтики сказались в «восходящей драматургии» (определение О. Левашевой) оперы, а также горизонтали природного календарного кругооборота. Архетипы поэтического мира лирической календарной песни обозначились полюсами счастья и горя, борениями весны и зимней стужи, предсвадебных мотивов и горестной разлуки, переданных устойчивыми средствами жанровых песенных типов.

Поиски русской основы *bel canto* были найдены М. Глинкой в русской лирической протяжной песне. Каждый русский характер оперы узнавался через архетип определенного песенного жанра. Мир «свой» и «чужой» был подан через контраст вокально-хорового и инструментального начал. Представление «своего», отождествленное с желанностью мира, наступления весны и предсвадебных событий, наполнено звуковыми отражениями соответственных жанровых архетипов: хоровой молитвы как выражения соборного патриотического чувства; лирики протяжной крестьянской песни, романса, колыбельной (в песне Вани), ассоцииру-

ющихся с атмосферой любви, домашнего тепла и уюта; хороводных весенних и свадебных песен. Архетипы «скорби» в опере М. Глинки также меняют свои ориентиры в сторону русских начал: сцена традиционного свадебного «плача» Антонида с девушками, говорящая о произошедшей настоящей трагедии, молитвенность арии Сусанина. В танцевальности польского акта присутствует изысканность и утонченная красота. Однако, не случайно подчеркнуто выделен синкопированный ритм, характерный для польской музыки, но в данном контексте сообщающий дополнительную черту «горделивого» и «заносчивого» образа польской шляхты. В финале трагедийного повествования, «шагнувшего в эпос», М. Глинка задействовал архетипы русской торжественной музыки (конт, партесный концерт, колокольные звоны).

Смена тона сдержанности и «благородной простоты» героической трагедии «Жизнь за царя» на «фонтанирование» в «Руслане и Людмиле» оригинальных мелодий, рожденных импровизационной природой дарования М. Глинки, создало мир волшебной сказки эпического смысла. «Что у Пушкина только намек, стало необычайно серьезным у Глинки» (Б. Асафьев). Важные моменты пушкинского сюжета, отмеченные В. Жуковским как эпические (Баллада Финна, Рассказ Головы, Руслан на поле брани), обрели в опере развернутую и яркую музыкальную характеристику. Именно в них удивительным образом слились архетипы русской и итальянской вокальной выразительности. В опере нашли место архетипы древнего обрядового действия и былинного сказа (сцена свадебного пира с образом Баяна, лишь только намеченные в поэме А. Пушкина), волшебного восточного мира, западного поэмого повествования как путешествия по Жизни, образы разнообразных человеческих чувств («память сердца» в партиях Гориславы и Людмилы) и сказочной фантастики, народные хоровые плачи по Людмиле. Следует указать на архетипическую роль мотива «богатырства», «мужской ватаги, дружины», построенного на весенне-летнем звукоряде волочечных песен, в народной коллективной памяти отождествленном с моментом радостного ощущения прихода весны. Соединение его с тональностью *D-dur* воспринимается как послыл оптимистично «солнечного» восприятия жизни.

Главная черта пушкинской поэзии — способность «укрупнить нравственную стихию жизни» (И. Лапшин), — сказалась и в опере А. Даргомыжского «Русалка». «Судьба, человеческая» (А. Пушкин) — в центре жанра новой трагедии, обоснованной поэтом. «Русалка» — возможно, его запоздавшее покаяние в размышлении о силе и мере любви. Типичный для романтизма образ Русалки трактован А. Пушкиным в духе реалистической психологической драмы. А. Даргомыжский выявляет его через русскую песенность и романсовость, понимаемую композитором как архетип «лирического элемента, единственно сохранившегося в России».

В «Каменном госте» А. Даргомыжского, как и остальных «маленьких трагедиях» А. Пушкина, воплощаются судьбы людей, зависящие от страстей человеческих. Нравственное и безнравственное, духовное и бездуховное выражены у поэта через антитезы диалогов — психологических «поединков» героев трагедии. Музыка оперы отмечена контрастами архетипических интонаций, лейттем, вызывающих ассоциации с образами Испании (песни Лауры, пейзаж благоухающей испанской ночи), благочестивой смиренности (архетип хорала), рока (тема Командора) и страсти (вокализы партии Дона Гуана).

Родственность романтико-реалистического мироощущения М. Глинки и Н. Римского-Корсакова предопределяет сходство их творческих методов. Редкий дар к «наивной фантастике» (И. Лапшин), запечатленный в красочных находках «Руслана», в дальнейшем нашел отзвук в корсаковской оперной эстетике. Вслед за песенным сказом-думой о Сусанине и былинно-поэтным повествованием «Руслана» введение жанровых фольклорных форм находим в летописной опере «Псковитянка», были-колядке «Ночь перед Рождеством», опере-былине «Садко», серии опер-сказок; черты исторического романа — в «Царской невесте», «разбойничьей» песни в неосуществленной опере «Стенька Разин», жанр легендарно-исторического сказания — в «Китеже».

Архетипические особенности музыкального языка и форм опер отвечают избранным жанрам. Так, в «Садко» архетипами вокальной речи героев выступили былинный речитатив и русская лирическая песня. В «Сказании» партия Февронии на протяжении всей оперы выстраивается на плавных попевах знаменного распева, в сюжетных поворотах действия угадываются архетипы исторической песни и апокрифических сказаний [12]. Форма былинного повествования и «сцепляющего» запева лирической песни проявляется в строении оперы-былины «Садко». «Клейма» «житийного повествования» — в «Сказании о невидимом граде Китеже и девице Февронии». Круговое концентрическое строение опер-сказок, «Китежа» воспринимается как архетип возвращения к гармонии начала, на «круги своя», как символ вечного кругооборота природы, как символ неисчерпаемости жизненных и духовных сил, их возрождения.

Миф как основа оперного творчества Н. Римского-Корсакова и Р. Вагнера сближают двух композиторов. Параллели и отличия жанровых архетипов опер (баллады, сказания, легенды, литургичность) коренятся в особенностях национально своеобразного мировосприятия композиторов. Интерес к русской истории в 60-е годы XIX века явился знаком духовного раскрепощения и обновления общественной мысли. Показательна новая волна всплеска национального самосознания, пристальное внимание к истории, фольклору и, особенно, эпической традиции. Генетический метод познания, получивший широкое распространение



в науке этого времени, стал предпосылкой для глубокого историко-научного подхода к этим явлениям. Не случайно появление ряда обществ археологического, исторического и филологического профиля, задачей которых становится выявление историко-культурных памятников древности. Проводится перепись архивно-документальных, литературных и иконописных ценностей, сосредоточенных в монастырях и частных коллекциях. Осуществляется выход новых изданий летописей — памятников литературного средневековья. Метод научного познания и художественная интуиция позволили А. Бородину выстроить драматургию оперы «Князь Игорь» согласно летописному этикету, используя: типовые сюжетные эпизоды; особенности характеристик Князя и Княгини; принципы метонимии, троичности, повторности, изображения времени. Архетипы Плача и Славы, как основных жанров фольклора и литературы Древней Руси, органично вошли в мир оперы. Соответствие интонационно-ритмических находок композитора в изображении «своего» мира — русского, — и «чужого» — половецкого, — отражает ценность научно-художественного метода А. Бородина, выявляющего архетипическую суть национально характерного [10].

Наиболее сложные переплетения жанровых архетипов демонстрируют исторические музыкальные драмы М. Мусоргского, рожденные в творческом развитии пушкинского взгляда на трагедию («Борис Годунов»). Каждый из архетипов самостоятельно решенной на уровне историзма, словесного текста, музыкального языка и режиссуры оперы «Хованщина» обусловлен глубинным знанием русской истории и ее характеров. Обнаружение стоящих за жанровыми архетипами музыкальной речи, вокальных форм и драматургических решений оперы явлений жизни дает представление о величии задач композитора, «взвалившего» на себя труд летописца русской истории. На этом пути — открытия психологической значимости архетипов плача и славы, знаменного распева и колокольного звона, образов света и тьмы, подтекстов цитируемых народных песен, пр. В триаде исторических опер (с замыслом «Пугачевщины») — «кадры» русских исторических событий, открытые «иконописные» финалы.

Размежевание платонизма и кантианства в русской философии XIX века ярко обозначилось в параллелях эпического и лирико-драматического жанров русской оперы [11]. Эпическая опера соответствовала идеям платонизма о необходимости сохранения традиций своего рода. Кантианское начало сказалось в драматических операх П. Чайковского, обративших внимание на личность человека. В них отразился свойственный драматическим концепциям симфонизма композитора шекспировский архетип драматического конфликта в проявлении трех образных сфер: мятущаяся личность, идеальный образ небесного отражения в душе,

образ рока («Пиковая дама»). Постоянны и «три кита» жанровых архетипов в музыкальных характеристиках П. Чайковского: марш, хорал, лирика (вальс или романс). «Роман частных судеб» — таков архетип «лирических сцен» «Евгения Онегина». Опера начинается с вопроса и завершается романтическим вопросительным знаком, не позволяющим однозначно оценить действия и состояния героев психологической драмы. Романсовая сфера как архетип лирического вокального жанра характеризует главных героев. Роковое начало обозначено семантикой трагедийных фрагментов европейской инструментальной музыки.

В соединении архетипов «большой французской оперы», жанра классицистской трагедии (через одноименную драму Ф. Шиллера), традиций глинкинской героической народной драмы и собственной созревающей концепции психологической драмы-мистерии выстроена «Орлеанская дева» П. Чайковского. Образ девы-воительницы, пророчицы и любящей женщины предстал в архетипах героического, скорбно-молитвенного и лирического, представленных через жанры марша, хорала и ариозно-романсовую сферу. Финал соединил черты народной исторической и психологической драмы.

Яркие образцы оперного творчества М. Глинки, А. Даргомыжского, А. Бородина, Н. Римского-Корсакова, М. Мусоргского выявляют отчетливую опору на жанры русской фольклорной, литературной и духовной традиции, с глубинным пониманием заложенного в них смысла. Этот уровень художественного претворения миропонимания позволяет оценить их как классику национальной оперы. Жанровые архетипы опер П. Чайковского выявляют приоритет европейских традиций, органично сочетающихся с присущей русской романсовости искренностью выражения, возводя реалии отдельных судеб до уровня общечеловеческого значения.

#### **Список использованных источников**

1. Асафьев Б. Симфонические этюды / Б. Асафьев. — Л. : Музыка, 1970. — 253 с.
2. Архетипы, мифологемы, символы в художественной картине мира писателя: материалы международной заочной научной конференции. — Астрахань : Астраханский университет, 2010. — 288 с.
3. Бахтин М. Эстетика словесного творчества / М. Бахтин. — М. : Искусство, 1979. — 377 с.
4. Бюкен Э. Героический стиль в опере / Э. Бюкен. — М. : Музыка, 1956. — 182 с.
5. Кулешова Г. Композиция оперы / Г. Кулешова. — Минск : Наука и техника, 1983. — 237 с.
6. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года : учебник [в 2-х т.] / Т. Ливанова. — Т. 2. — М. : Музыка, 1982. — 622 с.

7. Майбурова Е. Былинный склад «Руслана» / Е. Майбурова // Сов. музыка. — 1957. — № 2. — С. 20–26.
8. Мелетинский Е. О литературных архетипах / Е. Мелетинский // Чтения по истории и теории культуры. — Вып. 4. — М. : Российский государственный гуманитарный университет, 1994. — 136 с.
9. Парин А. Хождение в невидимый град: Парадигмы русской классической оперы / А. Парин. — М. : Аграф, 1999. — 464 с.
10. Стасюк С. О научных и художественных открытиях А. П. Бородина в работе над оперой «Князь Игорь» / С. Стасюк // Музичне мистецтво : зб. наук. статей / [уклад. Т. В. Тукова]. — Вип. 10. — Донецьк-Львів : Юго-Восток, 2010. — С. 71–81.
11. Стасюк С. Платонізм і кантіанство в російській музиці ХІХ століття / С. Стасюк // Музичне мистецтво : зб. наук. статей / [уклад. Т. В. Тукова]. — Вип. 9. — Донецьк-Львів : Юго-Восток, 2009. — С. 37–46.
12. Стасюк С. 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 : сб. статей / [отв. ред. К. Г. Мелик-Шахназарова, М. Е. Тараканов]. — М. : ВНИИ искусствознания, 1987. — С. 96–109.
13. Стенник Ю. Жанр трагедии в русской литературе. Эпоха классицизма / Ю. Стенник. — Л. : Наука, 1982. — 167 с.

**Стасюк С. О. До питання про жанрові архетипи в російській оперній класиці.**

Автор статті ставить за мету обґрунтування поняття жанрового архетипу на прикладах російської опери. Жанрова архетипічність опери виявляє межі пошуків національного оперного стилю та його становлення завдяки заосвоєнню композиторами глибинних шарів російської поетики.

**Ключові слова:** архетип, жанровий архетип опери, трагедія, епічна опера, лірична драма.

**Стасюк С. А. К вопросу о жанровых архетипах в русской оперной классике.** Автор статьи ставит своей целью обоснование понятия жанрового архетипа оперы на примерах русской оперной классики. Жанровая архетипичность оперы выявляет границы поисков национального оперного стиля и его становления при освоении композиторами глубинных слоев русской поэтики.

**Ключевые слова:** архетип, жанровый архетип оперы, трагедия, эпическая опера, лирическая драма.

**Stasyuk S. To the matter of forming genre archetypes in Russian opera classics.** The article aims to study the concept of a generic archetype of opera by examples of Russian opera classics. Generic archetypality of opera reveals bounds of searches for national opera style and its formation in the Russian composers' mastery of deep layers of Russian poetics.

**Key words:** archetype, generic archetype of opera, tragedy, epic opera, lyric drama.