

УДК 781.6

*Н. И. Верба*

**ОБРАЗЫ ПРИЗРАКА И ЕГО ЖЕРТВЫ КАК ПРЕТВОРЕНИЕ  
АРХЕТИПИЧНОГО В МУЗЫКЕ  
(НА МАТЕРИАЛЕ ОПЕРНОГО ЖАНРА)**

Статья посвящена рассмотрению различных способов музыкальной реализации архетипичных образов призрака и его жертвы в оперном жанре на примере отдельных сцен «Дон Жуана» В. А. Моцарта, «Ундины» Э. Т. А. Гофмана, «Бориса Годунова» Мусоргского и «Катерины Измайловой» Шостаковича. Внимание уделяется нескольким аспектам: драматургии, оркестровке, интонационной сфере, особенностям музыкальных решений характеристик героев.

**Ключевые слова:** архетип, образы художественного произведения, архетипичные образы призрака и его жертвы.

*N. I. Verba*

**IMAGES OF A GHOST AND HIS PREY AS IMPLEMENTATION OF AN  
ARCHETYPE IN MUSIC (BASED ON THE OPERA GENRE)**

The archetype is the actual problem in the contemporary humanitarian knowledge. For the first time this term was used by K. G. Jung. Soon it became widely used in literature and cultural studies. It is possible to discover established sound and rhythmic formulas in musical art. They reflect certain human feelings, assign semantics and can serve as a kind of symbols of one or another emotional state of man.

The examples of the application of images of a Ghost and his prey in the Opera genre are investigated in this article. The author refers to scenes from “Don Giovanni” by Mozart, “Undine” by Hofmann, “Boris Godunov” by Musorgsky and “Katerina Ismailova” by Shostakovich. The attention is paid to several aspects: the dramatic composition, the orchestration, the intonation sphere, the peculiarities of musical characteristics of heroes.

The intertextual parallels between the images of Kuhleborn, Comandor, and Boris Timofeyevich prove a similar direction of creative thought of composers, who, independently from each other, turned to the same rhythm intonational structures, accumulated and established in the sphere of the collective unconscious exactly as attribute signs coming from the Ghost.

Music model of ghost victims’ behaviour also differs by commonality of dramatic, expressive and intonation creative approaches. In this case the presence of intertextual connections also explained an archetypal position of heroes. As evidence, the author explores the music characteristics of Bertalda, Huldbrand, Katerina, Leporello, Tsar Boris in the scenes with ghosts.

The phenomenon of kinship considered scenes is associated, according to our opinion, with the unity of “genetic” and cultural historical components of the archetype problem. The archetypal image can naturally produce similar music reaction in the minds of different composers. Its further implementation and final processing associated with the activation of a musical, professional and intellectual cultural erudition of the author. This erudition one way or another is based on knowledge and experience, including the scope of the collective (or rather, cultural) of the unconscious.

**Keywords:** archetype, the images of the works of art, archetype images of the Ghost and his prey.

Одной из актуальных областей приложения исследовательских сил в современном гуманитарном знании являются *архетип* и связанная с этим феноменом проблематика поиска, а также идентификации его в различных видах искусства. Как известно, впервые этот термин был употреблен К. Г. Юнгом – выдающимся швейцарским психоаналитиком и исследователем мифологии [21; 22; 23]. Из названной сферы термин вскоре переключался в смежные и со временем стал широко использоваться в литературоведении, культурологии и искусствознании. Гуманитарная наука активно разрабатывает проблему архетипа: к настоящему времени создано множество как отдельных статей, так и масштабных исследований, посвященных архетипам в мифологии, литературе, поэзии, изобразительном искусстве, кино, рекламе, психологии [2; 3; 6; 10; 17]. Однако до сих пор в его толковании в художественном произведении исследователи допускают вариативность – амплитуда определений весьма велика [4; 9; 12; 13; 16] и вбирает в себя понимание архетипа не только как изначального, «доопытного» первообраза человеческой психики, но и как мифологического, принадлежащего культуре, то есть производного от первого. Терминологическую дистанцию обозначил еще сам Юнг, поднимая вопрос о первичности-вторичности архетипа и мифа: «Термин “архетип” зачастую истолковывается неверно, как некоторый вполне определенный мифологический образ или мотив. Но последние являются не более, чем *сомнительными репрезентантами*: было бы абсурдным утверждать, что такие переменные образы могли бы наследоваться. Архетип же является *тенденцией* (курсив наш. – Н. В.) к образованию таких представлений мотива – представлений, которые могут значительно колебаться в деталях, не теряя при этом своей базовой схемы» [21, с. 31]. Таким образом, согласно Юнгу, мифологические мотивы, которые суть не что иное, как продукт человеческой деятельности, являются вторичными по отношению к архетипу как праобразу. По мнению исследователей, вопрос о сосуществовании двух ментальных уровней: биогене-

тического и культурно-исторического – представляет собой один из существенных вопросов в теории архетипа и мифа [4]. Так, один из современных ученых, рассматривающих теорию Юнга, подчеркивает: «В каком соотношении находятся унаследованные генетически образцы поведения, восприятия, воображения и наследуемые посредством культурно-исторической памяти – это вопрос, к которому с различных сторон подходят этнологи, лингвисты, психологи, этнографы, историки» [15, с. 21].

В музыковедении также неоднократно предпринимались попытки выявить обладающие архетипическими свойствами структуры на разных уровнях музыкального текста [1; 7; 19]. С одной стороны, отыскать архетипы, как таковые, в музыке чрезвычайно трудно – этот термин подразумевает под собой зрительно-пространственное, звуковое, вербальное и поведенческое (мотивное) наполнение, обладающее большой степенью универсальности, поэтому механический перенос данного термина из психологии, философии, литературы в сферу музыки представляется некорректным. С другой – в музыкальном искусстве можно обнаружить некие устоявшиеся звуко-ритмоформулы, которые, в силу отражения определенных человеческих чувств, обладают закрепленной за ними семантикой и могут служить своеобразными *знаками* того или иного эмоционального состояния человека. Важно подчеркнуть, что такие «знаки» в силу своей повторяемости и, как следствие этого, узнаваемости приобретают близкие с архетипом в литературном и, шире, – мифологическом и культурном – смыслах свойства носителей «внемusыкальной» информации.

Музыкальные «архетипы», как и схожие феномены в других сферах культуры, также актуализируют вопрос о первичности и вторичности, то есть о своей обусловленности либо имманентными музыкальному искусству «генетическими» свойствами, либо востребованностью и закрепленностью в музыкальной практике, то есть результатом функционирования культурно-исторического фактора. Иными словами, чем объясняется наличие схожих интонационно-ритмических (драматургических, тембровых и т. д.) решений одного образа у разных композиторов: существованием ли изначальных звуковых первообразов, или же постоянством их воплощения в музыкальной литературе, продуцирующем интертекстуальные переклички между художественными версиями?

Для того, чтобы приблизиться к ответу на этот вопрос, рассмотрим примеры воплощения в музыкальной ткани опер образов призрака и его жертвы. По-видимому, нет нужды подчеркивать укорененность названных «паттернов» в человеческом сознании и культуре: их существование в воображении людей, а затем и в художественном пространстве объясняется извечным стремлением объяснить многомерность и непостижимость мира, его загадочность, таинственность и принципиальную неограниченность вещным, зримым ракурсом. Запечатленные в различных произведениях сцены общения человека и существа из параллельного измерения зачастую имеют выраженный этический аспект: призрак нередко является обличителем своей жертвы, выступает в качестве «персонифицированной совести». Симптоматично, что подобные сцены в сюжетно и стилистически разных операх обнаруживают близость интонационных, драматургических и выразительных средств.

На протяжении всей оперы Гофмана «Ундина» образ дяди героини – белого призрака Кюлеборна – является то Хульдебранду, то родителям Ундины, то Бертальде с предупреждениями и угрозами. Музыкальная характеристика этого действующего лица довольно однообразна и

даже статична: партия зиждется на «вдалбливающих» и повторяющихся речевых интонациях, широких интервальных ходах, преимущественно оканчивающихся нисходящими (часто октавными) «спадами». Один из самых ярких «сольных» номеров Кюлеборна – Ария с хором из второго акта [24, s. 138–139] – иллюстрирует призыв Кюлеборна к сородичам встать на месть людям (пример 1<sup>14</sup>):

*Пример 1*



Ihr Freund aus See'n und Quel-len, ihr Freund aus See'n und Quel-len, ver-  
 bru - der-tes Ge - schlecht, die ihr in freud' - gem Schwel-len,  
 die ihr in freud' - gen Schwel-len zu schwin - gen liebt die sie - ges-star-ken  
 Wel-len, auf, zur Ra - che, zur Ra - che, auf, auf zu Rach' und Recht.

Интонационный портрет сопровождающего Кюлеборна Хора водяных духов [24, s. 25–26] весьма близок тому, который характеризует их владыку: здесь те же повторяющиеся, декламационные интонации в остинатном ритме, производящие впечатление неумолимой силы (пример 2<sup>15</sup>):

<sup>14</sup> Поскольку о клавире «Ундины» Гофмана на русском языке нам ничего не известно, то здесь и далее русский текст либретто будет приводиться по русскому переводу с немецкого Е. В. Ланда и В. А. Дымшица [17]. Музыкальному примеру 1 соответствует следующий текст: «Родня, настали сроки, / Все сколько ни на есть, / Пороги и потоки, / Ключи, ручьи, / Ужасны и жестоки, Вставайте все на месть!».

<sup>15</sup> Текст в музыкальном примере 2 следующий: «Раскаты волн, бурунов пенье, / Валов невиданных кипенье. / Они кипят, встают как стены, / Белеют гребни их от пены. / Они то вверх, то вниз стремятся, / Их песни вековечно длятся! / В бой! На сушу рвись скорей! / Берег – наш, засовы сбей! / С окон, створок, / Словно морок, окружаем луг водой!» (сцена 3).

## Пример 2

Chor de Wassergeister

The musical score consists of three systems of staves. The first system shows the Tenor and Bass parts with lyrics: "Sie wachen auf, sie schäumen kuhn \_\_\_\_\_ Sie". The second system continues the lyrics: "wachen auf, sie schäumen kuhn Dass weiss im Schaum die Haup-ter" for Tenor and "wachen auf, sie schäumen kuhn Dass weiss im Schaum die Haupter bluhn Dass" for Bass. The third system concludes with: "Bluhn Dass weiss im Schaum die Haup-ter Bluhn \_\_\_\_\_" for Tenor and "weiss im Schaum die Haup-ter bluhn Sie he-ben sich sie tau-chen" for Bass. The music is in 3/8 time, marked *p* (piano).

Важно отметить, что схожий интонационно-ритмический рисунок с большим «удельным весом» декламационности присущ практически всем появлениям хора водяных духов на протяжении оперы. Тот же набор выразительных средств, повторимся, свойственен и партии Кюлеборна в целом. По-видимому, подобная «стабильность» в музыкальном отображении сути этих персонажей объясняется стремлением композитора подчеркнуть такие их архетипичные черты, как угроза, опасность, месть, страх, музыкально-психологическим эквивалентом, или даже своего рода интуитивным лейтсимволом которых становятся оstinatные «долбящие» интонации. Чтобы полнее уяснить их семантику, приведем еще фрагмент из партии Кюлеборна [24, s. 190–191], в котором налицо – явная угроза, вклинивающаяся в любовный дуэт Хульдбранда и Бертальды из третьего акта (пример 3<sup>16</sup>).

<sup>16</sup> Текст в музыкальном примере 3 следующий. Кюлеборн: «Близки вы к гибели своей». – Бертальда: «О этот голос как из ада». – Хульдбранд: «Я обниму тебя любя». – Бертальда: «Своей судьбе счастливой рада». – Кюлеборн: «Не радость, горе ждет тебя». – Бертальда: «О ужас!». – Хульдбранд: «Кобольд, прочь отсюда! / Зачем смущаешь наш покой!». – Кюлеборн: «Ты не ищи жены, покуда / Жене принадлежишь другой».

Пример 3

Largo

Bertalda *p*  
Weich dump - fer Ton, ich

Huldbrand

Kuleborn *f*  
Ja, zum Ver - der - ben euch ge - sellt.

8

B. zitt - re, zitt - re, schwan - ke

H. Bist ja im Arm mir, hol - de —

K.

13

B. O gunst' ges Schick - sal, ja ich dan - ke,

H. Braut.

K.

18 *Largo*

B. *O Schick-sal ja, ich dan-ke.*

H.

K. *f*

*Danck' nicht, du fuhist schun win dirs graut.*

24 *Tempo I*

B. *Ent - setz - lich, ent - setz - lich, ent - setz - lich.*

H. *Ko-bold fleuch' von himneu, der mir die*

K.

30 *Largo*

B.

H. *Ruhder Veste stort!*

K. *Viel mehr lass ab vemeitlen Min-nen, du derschon andrem Weibge - horen.*

В контексте проблематики архетипичного в музыкальном искусстве необходимо подчеркнуть, что подобные ритмоинтонации обладают названным спектром значений не только лишь в пределах оперы Гофмана, но – шире – становятся универсальным музыкальным «знаком» угрозы, исходящей от лица из потустороннего мира, ярким примером чему выступает

партия Командора в прославленной опере почтаемого Гофманом Моцарта. Обращает внимание наличие во всем известном фрагменте [25, р. 273] не только «размашистой» интервальной основы и решительной ритмики вокальной строчки, но и остиной пунктирной «тревожной» пульсации струнных, сопровождающих роковые реплики Командора и заставляющих вспомнить своего рода «лейтритм» Хора водных духов (пример 4):

Пример 4

Il Commendatore

Don Gio - van - ni! a ce - nar te - co

min - vi - tas - ti! e son ve - nu - to!

В интонационном облике партии Командора нетрудно усмотреть музыкальную «плоть» будущего Кюлеборна и водных духов. Разумеется, общность ритмоинтонаций, подкрепленных родственностью самих образов (потусторонних, враждебных человеку), можно рассматривать не только как следствие огромного пиетета Гофмана к Моцарту и доскональное знание автором «Ундины» наследия создателя «Дон Жуана». Рассматриваемые нами мелодические и ритмические «формулы» закреплялись в музыкальной сфере коллективного бессознательного при помощи огромного числа так называемых арий мести из традиционных для того времени





архетипичного образа призрака, доказывают сходное направление творческой мысли композиторов, которые, независимо друг от друга, обратились к одним и тем же ритмо-интонационным оборотам, накопившимся и закрепившимся в сфере коллективного бессознательного именно как атрибутивные признаки исходящей от призрака угрозы.

Мы рассмотрели обращения призраков к своим жертвам, однако для полноты картины необходимо сменить «фокус зрения» и обратиться к музыкальным моделям поведения их жертв. Подчеркнем, что претворение этих образов в различных операх также отличается общностью драматургических, интонационных и выразительных подходов композиторов. Интертекстуальные нити и в этом случае, повторимся, объясняются архетипичностью положений и состояний героев.

Очередным ярким доказательством этого тезиса выступают следующие примеры. Пожалуй, в музыкальной литературе найдется немало фрагментов, живописующих страх человека, и воплощение этой сильной эмоции в звуках имеет такую же амплитуду нюансов, как, собственно, и отображаемое ими чувство: тремоло, как аналог дрожи, прерывистые интонации с обилием пауз, «топтанье» на одной ноте, или повторяющиеся однообразные мотивы, символизирующие застылость, зомбированность страхом.

Опера Гофмана «Ундина» располагает такой сценой. В уже рассматривавшийся выше любовный дуэт Бертальды и Хульдбранда из третьего акта неожиданно вклинивается голос Кюлеборна. Его угрожающе произнесенные слова, пророчащие горькую судьбу забывшимся влюбленным, обуславливают ощутимую, вполне реальную «дрожь» в партии Бертальды, переданную интонационными, тембральными, ритмическими и динамическими средствами. Данный фрагмент [24, s. 190] характеризует не только Бертальду, но и Кюлеборна, как виноника ее страха (пример 6<sup>17</sup>):

Пример 6

The musical score for Example 6 consists of three staves. The top staff is for the vocal line of Kuleborns Stimme (Bass), marked 'Largo'. The middle staff is for the vocal line of Bertalda (Soprano). The bottom two staves are for the piano accompaniment. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Largo'. The lyrics are: 'Ja, zum Ver - der - ben euch ge - sellt. Welch'. The piano part features dynamic markings *ff*, *f*, and *pp*. The piano part includes triplets in the right hand.

<sup>17</sup> Текст в музыкальном примере 6 следующий: Кюлеборн: «Близки вы к гибели своей». – Бертальда: «Он тащит прочь со страшной силой, / Я трепещу!».

dump - fer Ton, ich zit-tre, zit-tre, schwan-ke

Ob. *pp*

В оперной музыке найдется немало примеров сцен с призраками, демонстрирующие творческие решения, близкие тому, которое нашел Гофман. Один из таких примеров – явление Катерине призрака Бориса Тимофеевича в упоминавшейся выше «Катерине Измайловой» Шостаковича [20, с. 173–174]. Здесь немало переключек с рассматриваемым эпизодом «Ундины»: оркестровое тремоло, пульсация, будто передающая биение встревоженного сердца, прерывистые, паузирванные фразы-выдохи, однообразная, будто «зомбированная» страхом мелодика (пример 7):

### Пример 7

Катерина Львовна

Страш - ный сто - ит Бо - рис Ти - мо - фе - ич. -

*ff* *p*

*p*

- Страшно, Сережа, спа - си, спа - си, спа - си ме - ня!

*p*

Интертекстуальные связи, объединяющие эти ситуации, объясняются одной основой рассмотренных эпизодов: эмоции страха перед потусторонним композиторы выражают схожими выразительными средствами. Холодящий кровь призрак вызывает близкие реакции у «живых» персонажей. Приведем еще один яркий пример из «Дон Жуана» Моцарта [25, р. 273–274], в котором используется названный традиционный комплекс выразительных средств. Этот фрагмент живописует перепуганного от встречи со статуей Командора Лепорелло (пример 8):

Пример 8

Leporello

Ah pad-ron, ah pad - ron! Ah pad-ron! Siam tu - tti

*p*

Don Giovanni

Il Commendatore

mor - ti! Van - ne, di - co!

Fer - ma un ro!

*fp*

В этом же смысловом поле находится и фрагмент из оперы «Борис Годунов» М. П. Мусоргского [14, с. 111]. Вспомним душевные страдания царя, которому не дает покоя призрак убитого царевича Димитрия. Мучения Бориса, его ужас перед воображаемым призраком выражаются в музыкальной ткани весьма схожими вышерассмотренным средствами: тревожный до нервно срывающегося говорок вместо пения в вокальной партии, перманентное тремоло оркестра, волнообразная динамика в пределах нюанса *p*, будто живописующая накатывающий на Бориса страх (пример 9):

### Пример 9

Борис  
(говорком) Вон... вон там... что это? там в углу...

*fppp*

*a piacere*

Allegro ♩ = 72

Ко-лышется... растет...

pp

близится... дрожит и сто- - - - нет

Чур, чур!

Резюмируя результаты проведенного экскурса, подчеркнем, что феномен родства рассмотренных сцен обуславливается, на наш взгляд, двуединством «генетической» и «культурно-исторической» составляющих проблемы архетипа, поскольку образ, в особенности архетипичный, может *естественно* порождать схожие звуковые реакции в сознании различных авторов, а дальнейшая его реализация и окончательное оформление (в партитуре, например) связаны с задействованием музыкального, профессионального и, шире, – общего интеллектуально-культурного багажа творца, так или иначе опирающегося на знания и опыт, то есть обра-

ценностью композиторов к сфере коллективного (точнее, – культурного) бессознательного – некоей психологической структуре, являющейся «аккумулятором неосознанно передающегося из поколения в поколение человеческого опыта» [8, с. 221]. Этот живительный источник образов и адекватных им средств запечатления, эта «вполне объективная историческая (логическая, художественная, праксеологическая) память, в которой хранятся золотые слитки человеческого опыта – нравственного, эстетического, социального» [11, с. 141], и является причиной общности целого ряда сцен из разных опер, реализующих архетипичные образы призрака и его жертвы.

### Литература

1. Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. – М.: Композитор, 1998. – 343 с.
2. Архетипические образы в мировой культуре: Тезисы докладов Всероссийской научной конференции. – СПб.: Государственный Эрмитаж, 1998. – 110 с.
3. Архетипы, мифологемы, символы в художественной картине мира писателя: Материалы Международной заочной научной конференции 19–24 апреля 2010 г. – Астрахань: Издательский дом «Астраханский университет», 2010. – 290 с.
4. Большакова А. Ю. Архетип, миф и память литературы // Архетипы, мифологемы, символы в художественной картине мира писателя: Материалы Международной заочной научной конференции 19–24 апреля 2010 г. – Астрахань: Издательский дом «Астраханский университет», 2010. С. 7–14;
5. Верба Н. И. «Ундины»: от Фуке к Гофману. Опыт анализа феномена «архетип» (на примере образа главной героини) // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2013. – № 22, ч. 2. – С. 124–138.
6. Доманский Ю. В. Смислообразующая роль архетипических значений в литературном тексте. – 2-е изд., испр., доп. – Тверь: Тверской государственный университет, 2001. – 94 с.
7. Кирнарская Д. К. Музыкальные способности. – М.: Таланты–XXI век, 2004. – 493 с.
8. Козлов А. С. Коллективное бессознательное // Современное зарубежное литературоведение (Страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины: энциклопедический справочник / ред.-сост.: И. П. Ильин, Е. А. Цурганов. – М.: Интрада, 1996. – С. 210–211.
9. Кушниренко А. А. Семантика компонентов архетипического комплекса литературного произведения // Архетипы, мифологемы, символы в художественной картине мира писателя: Материалы Международной заочной научной конференции 19–24 апреля 2010 г. – Астрахань: Издательский дом «Астраханский университет», 2010. – С. 30–31;
10. Литературные архетипы и универсалии: Научное издание. – М.: Российский гуманитарный университет, 2001. – 433 с.
11. Марков В. Литература и миф: проблема архетипов (к постановке вопроса) // Тыняновский сборник. IV Тыняновские чтения. – Рига: Зинатне, 1990. – С. 140–146.
12. Мелетинский Е. М. О литературных архетипах. – М.: РГГУ, 1994. – 134 с.
13. Мелетинский Е. М. О происхождении литературно-мифологических сюжетных архетипов // Литературные архетипы и универсалии: Научное издание. – М.: Российский гуманитарный университет, 2001. – С. 73–150.
14. Мусоргский М. П. Борис Годунов: Народная музыкальная драма в 4-х действиях с прологом (в обработке и инструментовке Н. А. Римского-Корсакова): Клавир. – СПб.; М.: Bessel & C, 1909. – 215 с.
15. Руткевич А. Жизнь и воззрения К. Г. Юнга // Юнг К. Г. Архетип и символ. – М., 1991. – С. 5–15.
16. Телегин С. М. Термин «мифологема» в современном российском литературоведении // Архетипы, мифологемы, символы в художественной картине мира писателя: Материалы Международной

- заочной научной конференции 19–24 апреля 2010 г. – Астрахань: Издательский дом «Астраханский университет», 2010. – С. 14–16;
17. Трансформация и функционирование культурных моделей в русской литературе XX века (архетип, мифологема, мотив): Материалы юбилейной конференции, посвященной 100-летию Томского государственного педагогического университета. – Томск: Изд-во ТГПУ, 2002. – 153 с.
  18. Фуке Фридрих дела Мотт. Ундина. – М.: Наука, 1990. – 554 с.
  19. Холопова В. Икон. Индекс. Символ // Музыкальная академия. – 1997. – № 4. – С. 159–162;
  20. Шостакович Д. Д. Катерина Измайлова: Опера: Клавир // Шостакович Д. Д. Полн. собр. соч.: в 42 т. – М.: Музыка, 1985. – Т. 22. – 330 с.
  21. Юнг Г. Архетип и символ. – М.: Ренессанс, 1991. – 299 с.
  22. Юнг Г. Воспоминания, сновидения и размышления. – Киев: Air Land, 1994. – 196 с.
  23. Юнг Г. О психологии восточных религий и философий. – М.: Медиум, 1994. – 253 с.
  24. Hoffmann E. T. A. Undine: Zauberoper in drei Akten / von E. T. A. Hoffmann; im Klavierauszug neu bearbeitet von H. Pfitzner. – Leipzig: C. F. Peters: [S. a.]. – 246 s.
  25. Mozart W. A. Don Giovanni: An Opera in Two Acts: Vocal Score. – New-York: G. Schirmer, Inc. – 300 p.

### Литература

1. Aranovskij M. G. Muzykal'nyj tekst. Struktura i svojstva. – М.: Kompozitor, 1998. – 343 s.
2. Arhetipicheskie obrazy v mirovoj kul'ture: Tezisy dokladov Vserossijskoj nauchnoj konferencii. – SPb.: Gosudarstvennyj Jermitazh, 1998. – 110 s.
3. Arhetipy, mifologemy, simvoly v hudozhestvennoj kartine mira pisatelja: Materialy Mezhdunarodnoj zaочноj nauchnoj konferencii 19–24 aprelja 2010 g. – Astrahan': Izdatel'skij dom «Astrahanskij universitet», 2010. – 290 s.
4. Bol'shakova A. Ju. Arhetip, mif i pamjat' literatury // Arhetipy, mifologemy, simvoly v hudozhestvennoj kartine mira pisatelja: Materialy Mezhdunarodnoj zaочноj nauchnoj konferencii 19–24 aprelja 2010 goda. – Astrahan': Izdatel'skij dom «Astrahanskij universitet», 2010. – S. 7–14.
5. Verba N. I. «Undina»: ot Fuke k Gofmanu. Opyt analiza fenomena «arhetip» (na primere obraza glavnoj geroini) // Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. – 2013. – № 22, ch. 2. – S. 124–138.
6. Domanskij Ju. V. Smysloobrazujushhaja rol' arhetipicheskikh znachenij v literaturnom tekste. – 2-e izd., ispr., dop. – Tver': Tverskoj gosudarstvennyj universitet, 2001. – 94 s.
7. Kimnarskaja D. K. Muzykal'nye sposobnosti. – М.: Talanty–XXI vek, 2004. – 493 s.
8. Kozlov A. S. Kollektivnoe bessoznatel'noe // Sovremennoe zarubezhnoe literaturovedenie (Strany Zapadnoj Evropy i SShA): koncepcii, shkoly, terminy: jenciklopedicheskij spravocchnik / red.-sost. I. P. Il'in, E. A. Curganov. – М.: Intrada, 1996. – S. 210–211.
9. Kushnirenko A. A. Semantika komponentov arhetipicheskogo kompleksa literaturnogo proizvedenija // Arhetipy, mifologemy, simvoly v hudozhestvennoj kartine mira pisatelja: Materialy Mezhdunarodnoj zaочноj nauchnoj konferencii 19–24 aprelja 2010 goda. – Astrahan': Izdatel'skij dom «Astrahanskij universitet», 2010. – S. 30–31;
10. Literaturnye arhetipy i universalii: Nauchnoe izdanie. – М.: Rossijskij gumanitarnyj universitet, 2001. – 433 s.
11. Markov V. Literatura i mif: problema arhetipov (k postanovke voprosa) // Tynjanovskij sbornik. IV Tynjanovskie chtenija. – Riga: Zinatne, 1990. – S. 140–146.
12. Meletinskij E. M. O literaturnyh arhetipah. – М.: RGGU, 1994. – 134 s.
13. Meletinskij E. M. O proishozhdenii literaturno-mifologicheskikh sjuzhetnyh arhetipov // Literaturnye arhetipy i universalii: Nauchnoe izdanie. – М.: Rossijskij gumanitarnyj universitet, 2001. – S. 73–150.



14. Musorgskij M. P. Boris Godunov: Narodnaja muzykal'naja drama v 4-h dejstvijah s prologom (v obrabotke i instrumentovke N. A. Rimskogo-Korsakova): Klavir. – SPb.; M.: Bessel &C, 1909. – 215 s.
15. Rutkevich A. Zhizn' i vozzrenija K. G. Junga // Jung K. G. Arhetip i simvol. – M., 1991. – S. 5–15.
16. Telegin S. M. Termin «mifologema» v sovremennom rossijskom literaturovedenii // Arhetipy, mifologemy, simvoly v hudozhestvennoj kartine mira pisatelja: Materialy Mezhdunarodnoj zaochnoj nauchnoj konferencii 19–24 aprelja 2010 goda. – Astrahan': Izdatel'skij dom «Astrahanskij universitet», 2010. – S. 14–16;
17. Transformacija i funkcionirovanie kul'turnyh modelej v ruskoj literature XX veka (arhetip, mifologema, motiv): Materialy jubilejnoj konferencii, posvjashhennoj 100-letiju Tomskogo gosudarstvennogo pedagogičeskogo universiteta. – Tomsk: Izd-vo TGPU, 2002. – 153 s.
18. Fuke Fridrih de la Mott. Undina. – M.: Nauka, 1990. – 554 s.
19. Holopova V. Ikon. Indeks. Simvol // Muzykal'naja akademija. – 1997. – № 4. – S. 159–162.
20. Shostakovich D. D. Katerina Izmajlova: Opera: Klavir // Shostakovich D. D. Poln. sobr. soch.: v 42 t. – M.: Muzyka, 1985. – T. 22. – 330 s.
21. Jung G. Arhetip i simvol. – M.: Renessans, 1991. – 299 s.
22. Jung G. Vospominanija, snovidenija i razmyshlenija. – Kiev: Air Land, 1994. – 196 s.
23. Jung G. O psihologii vostochnyh religij i filosofij. – M.: Medium, 1994. – 253 s.
24. Hoffmann E. T. A. Undine: Zauberoper in drei Akten / von E. T. A. Hoffmann; im Klavierauszug neu bearbeitet von H. Pfitzner. – Leipzig: C. F. Peters: [S. a.]. – 246 s.
25. Mozart W. A. Don Giovanni: An Opera in Two Acts: Vocal Score. – New-York: G. Schirmer, Inc. – 300 p.