

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ

УДК 792.8, 782.91

ОСОБЕННОСТИ ПРЕТВОРЕНИЯ МИФА О МОРСКОЙ ДЕВЕ В БАЛЕТЕ «РУСАЛКА» У ЦЗУЦЗЯНА И ДУ МИНСИНЯ

*Верба Н. И.*¹

¹ Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена, наб. реки Мойки, д.48, Санкт-Петербург, 191186, Россия.

Статья посвящена особенностям интерпретации характерного для мифологии многих народов мифа о Морской деве в балете «Русалка» У Цзуцзяна и Ду Минсиня, поставленном в 1959 году. Действенным инструментом выявления специфики китайской трактовки выступает сравнительный анализ сценических реализаций сюжета о Морской деве в европейской, русской и китайской культурах. Внимание уделяется ментальным основаниям национальных интерпретаций, регламентирующих интонационную драматургию музыкально-сценических произведений, способы их претворения в условиях присутствия в сознании концепта двоemiрия. За национальные различия в постановках отвечают поиски и находки различных композиторов в приемах воплощения в музыке образа Морской девы; обращение к национальному фольклору и его использование в художественном произведении на русалочий сюжет.

В статье акцентируются принципиально отличные от европейских и русских основания китайской интерпретации русалочьего мифа, обусловленные закрепившейся в многовековой культурной традиции концепцией единства человека и природы. Такая трактовка рассматриваемого мифа помогает лучше понять культурные коды Китая в условиях множатых межнациональных контактов.

Ключевые слова: миф о Морской деве, балет «Русалка», творчество У Цзуцзяна и Ду Минсиня, национальная китайская трактовка мифа о Морской деве.

FEATURES OF THE REALIZATION OF THE SEA MAIDEN'S MYTH
IN THE BALLET *THE MERMAID* BY WU ZUJIANG AND DU MINGXIN

The article is devoted to the peculiarities of interpretation of the myth of the sea maiden, universal for many peoples, in the ballet *The Mermaid* by Wu Zujiang and Du Mingxin, staged in 1959. An effective tool for identifying the specifics of the Chinese interpretation is a comparative analysis of the scenic realizations of the plot about the Sea Maiden in European, Russian and Chinese cultures. Attention is paid to the philosophical and mental foundations of national interpretations regulating the intonation drama of musical and stage works, ways of implementing the concept of two worlds in the stage conditions. The national differences in the productions are responsible for the searches and finds of various compositions in the techniques of embodying the image of the Sea Maiden in music; an appeal to national folklore and its use in a work of fiction on a mermaid plot.

The article focuses on the fundamentally different foundations of the Chinese interpretation of the mermaid myth from European and Russian ones, due to the concept of the unity of man and nature, which has been entrenched in the centuries-old cultural tradition. This interpretation of the myth under consideration helps to better understand the cultural codes of China in the context of multiple interethnic contacts.

Keywords: the myth of the sea maiden, the ballet *The Mermaid*, the creativity of Wu Zujiang and Du Mingxin, the national Chinese interpretation of the myth of the sea maiden.

Мифы — основание культуры. Это суждение раскрывается в трудах культурологов, психологов, социологов, этнографов, представляющих целый спектр трактовок мифа, — от способа объяснения мира до инструмента формирования определенной идеологии.

Мотивы, из которых складываются мифы, нередко обнаруживают сходство: согласно Е. М. Мелетинскому, «большое число мифологических мотивов повторяется в архаическом фольклоре различных стран. Это — архетипические мотивы» [1, с. 25]. А. Н. Веселовский исследует общие для разных культур мотивы и сюжеты, демонстрирующие признаки «повторяемости от мифа к эпосу, сказке, местной саге и роману; и здесь позволено говорить о словаре типических схем и положений, к которым фантазия привыкла обращаться для выражения того или другого содержания» [2, с. 305]. В ряду причин существования таких мотивов, формирующих бродячие (кочующие, странствующие) сюжеты [3, с. 99–100], — как генетические, обусловленные архетипом, то есть



Илл. 1. Жэньюй



Линъюй. Гравюра из «Иллюстраций к книге гор и морей». Ленинград, Библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина.

Илл. 2. Линъюй

порождающей моделью, так и диффузные, определяемые пересечениями мифологических сюжетов в условиях культурного обмена.

Попытки человека приручить стихии обусловили процесс их персонификации. Так, одним из персонажей, присутствующим в мифологических системах различных народов, является Морская дева. В Европе известны ундины, нимфы, nereиды, в России — навки, русалки, мавки, лоскотухи. Широкую известность приобрел образ немецкой Лорелеи, близко к названным примыкает и французская Мелузина. Различаясь в деталях, русалочки образы обнаруживают разумеющееся сходство, поскольку репрезентируют амбивалентную водную стихию, олицетворяют как благо, жизнь, так и опасность, смерть [4].

Неудивительно, что в китайской культуре также выкристаллизовался и получил отражение в исторических трактатах такой образ. В «Книге гор и морей» (начало составления — IV век до н. э.) упоминаются загадочные *жэньюй* — рыболюди с четырьмя лапами и человеческой головой (см.: илл. 1) [5, с. 103]. Их фантастический облик еще очень далек от человеческого, они мало напоминают красавиц-нереид¹ древнегреческой мифологии [6]. Помимо *жэньюй*, следует назвать *линъюй* («холм-рыбу», см.: илл. 2) [7] с рыбьим телом, но человеческими руками, ногами и головой — данный персонаж часто отождествлялся с *лунъюй* — рыбой-драконом.

¹ Сохранившееся изображения нереид — на рельефах, изображающих брак Нептуна и Афитриты с алтаря Домиция Агенобарба, в числе которых Нереида, несущая верхом на гиппокампе подарок на свадьбу Посейдона и Амфитриты. Широко известна также греко-римская мозаика из Карфагена, включающая тот же сюжет. Названные и многие другие образцы служат источником понимания притягательности и красоты этих персонажей древнегреческой мифологии.

Кроме рыбоподобного облика, в котором пока весьма слабо был выражен характерный для европейской мифологии антропоморфизм, эти существа, по свидетельству исследователя древних китайских мифов Юань Кэ, отличались особой жестокостью. С течением времени под влиянием культурного обмена (на наш взгляд, и благодаря многовековому функционированию Великого шелкового пути) рассматриваемый образ претерпел серьезную трансформацию: «Этот получеловек-полурыба первоначально был очень жестоким существом, но позднейшие легенды превратили его в прекрасную нимфу» [8, с. 52]. Так, Юань Кэ приводит сведения из источников XIV века, в которых уже содержится такое описание: «рыба хайжэнь (букв. “морской человек”) похожа на человека, все у нее — брови, глаза, рот, нос, руки, ноги — точь-в-точь как у прекрасной девушки. Кожа ее бела, как нефрит, когда же она выпьет немного вина, становится как цветок персика» [8, с. 272].

Важно также и то, что поздние описания облика Морских дев в Китае все более напоминают европейские. Данная параллель и разумеющийся процесс переплетения мифов, связанных с водной стихией, также акцентируется Юань Кэ: «Рассказывают еще, что в южных морях живут люди-рыбы, называемые цзяожэнь — нимфы. И хотя они живут в море, но, как и в прежние времена, часто садятся за ткацкие станки и ткут. Глубокой и тихой ночью, когда море спокойно и нет волн, когда светят луна и звезды, на берегу слышен исходящий из глубины моря шум ткацких станков. Это ткут нимфы. У цзяожэнь, как и у людей, есть души, они могут плакать, и каждая их слезинка превращается в жемчужину. <...> Все эти предания о людях-рыбах очень близки по содержанию к знаменитой сказке Андерсена “Русалочка”. Вообще таких преданий очень много. Море всегда будило человеческую фантазию, и будь то в древности или в наше время, в Китае или в других странах — всюду возникало много похожих по сюжету легенд» [8, с. 53].

Современный образ китайской русалки уже вполне похож на европейский — с акцентуацией женского начала, красоты, драматичных контактов с другими существами. В балете У Цзунцяна и Ду Минсиня «Русалка» также отражен такой симбиоз национального и инонационального. Однако перед рассмотрением специфики интерпретации русалочьего мифа в китайском балете важно хотя бы схематично сформулировать драматургические и смысловые акценты, которые откristаллизовались в европейских и русских музыкально-сценических произведениях.

Опорными моментами в литературных источниках и затем в сценических реализациях сюжета о Морской деве в творчестве разных авторов (Ф. де ла Мотт Фуке, Г. Х. Андерсена, Э. Т. А. Гофмана, А. Лорцинга, А. Ф. Львова, А. С. Даргомыжского, Н. А. Римского-Корсакова, Н. В. Лысенко, А. Дворжака, С. С. Прокофьева, Ч. Пуни, Х. В. Хенце, Дж. Ноймайера и Л. Ауэрбах и многих

других) служат следующие: родство героини со стихией воды, стремление к контакту с человеком для получения бессмертной души, связь с человеком (любовь, брак), предательство со стороны человека и возвращение героини в родную стихию, месть или, напротив, прощение ею человека [4, с. 65–66]. Драматургическим стержнем здесь является мотив *измены человека* — он определяет трагедийный пафос опер, балетов, камерных произведений, основанных на сюжете о Морской деве.

В сценических реалиях данная фабула претворяется при помощи метода образных антитез, противопоставлением миров — *реального и фантастического* — со свойственным каждому спектром выразительных средств, тембровой, интонационной и жанровой драматургией.

Важной чертой художественных воплощений сюжетов о Морской деве в европейской и русской культурах является акцентуация национального начала. Несмотря на принадлежность Морской девы *иному миру*, в создании ее музыкального образа разные авторы независимо друг от друга нередко обращались к интонациям песенного (*земного!*) фольклора². Национальное нередко мыслится как синоним правды: таким образом различные композиторы подспудно обозначают сущностные акценты в трактовке русалочьего мифа.

Противопоставление русалки (духа воды, душой не обладающей, но демонстрирующей поистине христианские добродетели) и человека (наделенного бессмертной душой, однако, слабого, не имеющего воли к свершению нравственного выбора) побуждают интерпретировать легенды, мифы, сказания о Морской деве с помощью бинарной оппозиции «духовное / бездуховное». Данный дуализм становится одним из смысловых — *этических* — векторов драматургии музыкально-сценических версий сюжета о Морской деве [4]. Вместе с тем, подобный вектор трактовки свидетельствует и о глубоко современных аспектах мифа, раскрывающего сложные проблемы взаимоотношений человека и природы. В контексте череды экологических катастроф XX–XXI столетий месть природы (духа воды, русалки) человеку за потребительское отношение, грозящая мировыми катаклизмами (то есть за невыполненные обещания беречь, хранить и не изменять), сообщает мифу актуальные эсхатологические смыслы.

Что же в китайской интерпретации? Балет «Русалка» создан У Цзунцзяном и Ду Минсином в 1959 году. Это был правительственный заказ, приуроченный к десятилетней годовщине создания КНР. Ду Минсинь и У Цзунцзян принимали непосредственное участие и в работе над либретто, которое обсуждалось с хореографами Пекинской школы танца Гу Сюэфу, Ван Шици и Ли Чэнсяном.

² Таковы Русалки Даргомыжского и Дворжака, Ундины Гофмана, Лорцинга и Львова, Лорелеи Листа и Клары Шуман.

В качестве режиссера-постановщика выступил Пётр Андреевич Гусев — русский мастер, работавший в Китае и осуществивший ряд балетных постановок европейской классики на китайской сцене. Важно то, что к выполнению правительственного заказа приступили музыканты, которые до возвращения на родину получили всестороннее музыкальное образование в России, на кафедре композиции Московской консерватории. Знакомство с русской и европейской культурами обусловило своеобразие балета. «Русалка» Ду Минсиня и У Цзяцзяна — одно из произведений, встроённых в общую для китайской культуры XX века парадигму органичного соединения национального и интернационального, что в музыкальном искусстве зачастую обретает контуры взаимодействия китайской интонационной основы и откristаллизовавшихся западных композиционных техник.

В музыковедении балет «Русалка» Ду Минсиня и У Цзюцзяна уже освещен в аспекте влияния русской балетной школы на становление китайской [9]; как опус, ставший материалом для создания знаковой в фортепианном искусстве Поднебесной одноименной сюиты [10; 11]. Между тем представляется важным обозначить специфику китайского *понимания* русалочьего мифа, охарактеризовать средства, которыми он претворен на сцене и сравнить их с теми, что сформировались в европейской традиции.

Сюжет балета следующий:

Пролог

Туман над морем рассеивается, на небе брезжит красноватый рассвет. Русалка плывет к берегу.

1 акт

Картина первая

В густом лесу старики-женьшевики один за другим вылезают из земли, соединяясь в общем бодром танце. Внезапно в несколько тихих низких прыжков к ним приближается тигр. На помощь женьшевикам спешит охотник, который после короткого сражения прогоняет тигра прочь. Женьшевики благодарят охотника, между ними завязывается дружба.

Охотник видит на берегу Русалку — взаимное чувство охватывает обоих.

Картина вторая

Волшебный подводный мир. Появляются друг за другом прекрасные русалки; вместе с ракушками, водорослями, кораллами и другими жителями подводного мира они в танцах раскрывают красоту родного дома — морского дна.

Охотник спускается за своей возлюбленной на дно моря и забирает ее. Все обитатели провожают свою сестру, желая ей счастливой жизни.

В краткой интерлюдии между вторым и третьим актами появляется Горный Демон, исходящий злобой на Охотника и его друзей: Горный Демон давно влюблен в Русалку и хочет помешать счастью влюбленных, забрав ее к себе в горы.

II акт

Картина третья

Деревня на берегу моря, многолюдная свадьба Русалки и Охотника; к многочисленным поздравлениям на торжестве присоединяются и пришедшие из леса старики Женьшени. Общее празднество.

Картина четвертая

Внезапно появляется Горный Демон. Магическая сила позволяет ему похитить Русалку. старик Женьшень обещает Охотнику помочь вернуть его невесту.

III акт

Картина пятая

Мрачная пещера Горного Демона. Русалка томится в ней. Хитрый и коварный Горный Демон, видя, что за Русалкой пришел Охотник, обманывает его, желая сделать так, чтобы пленников в его пещере стало больше. Демон при помощи магии создает хоровод из 24 русалок, требуя, чтобы среди них Охотник узнал свою.

Картина шестая.

Старик Женьшень помогает Охотнику узнать Русалку, победить Горного Демона и освободить свою возлюбленную.

Влюбленные, наконец, соединяются [12].

В балете претворена освоенная У Цзунцзяном и Ду Минсином логика развертывания волшебного сюжета в реалиях музыкально-театрального искусства. Прежде всего это касается контрастного выстраивания актов, противопоставление которых обусловлено стремлением авторов воплотить на сцене принцип *двоемирия*, — подобная драматургия образных антитез определена самим сюжетом и выкристаллизовалась в русской и европейской музыкально-театральной традициях.

Общий для многих произведений структурный принцип двоемирия обуславливает естественные интертекстуальные параллели. В драматургии китайского балета «Русалка» очевиден тот же принцип чередования контрастных (реальных и волшебных) сцен, что характерен для опер Даргомыжского, Римского-Корсакова, Дворжака, балетов Ц. Пуни [13], Х. В. Хенце [14].

Ду Минсинь и У Цзунцзян дифференцируют интонационно-тембровую палитру первого «морского» акта с его приглушенными звучностями, господством мелодики, закругленных мотивов, использованием соответствующих тембров, например, арфы³ от плакатно-броского «деревенского» акта с массовыми эффектными танцами, в которых в противовес лирико-мелодической, акварельной картине подводного мира владычеству ритмическое начало⁴ и настоящее буйство оркестровых красок, в особенности ударных [15, р. 125–143], и далее, от мрачной фантастики акта, начинающегося в пещере Горного Демона с его скупым, лаконичным соло духовых.

В сфере собственно балетной наблюдается столь же четкое противопоставление хореографической «лексики» причудливых танцев «подводной» картины первого акта реально-бытовым танцам свадебного акта и завораживающе-устрашающим ансамблям в пещере Горного Демона. Знакомство У Цзунцзяна и Ду Минсиня во время учебы в Москве с целым пластом русских и европейских музыкально-сценических произведений сказалось на драматургии китайского балета о Русалке. Режиссерско-постановочный опыт П. А. Гусева также определен соответствующей традицией.

Помимо общих параллелей, обусловленных аналогичным строением произведений на схожий сюжет, в балете У Цзунцзяна и Ду Минсиня также есть и реминисценции более конкретные, например, отсылки к «Руслану и Людмиле» М. И. Глинки: сцена похищения Русалки Горным Демоном в разгар свадебного торжества напоминает сцену похищения Людмилы.

Заслуживает внимания то, что китайские авторы обратились к европейскому симфоническому оркестру, а не к оркестру народных инструментов. Определенные переключки с музыкальной тканью европейских и русских музыкально-сценических произведений на русалочью тему можно усмотреть в интенциях китайских композиторов выстроить *тембровую* драматургию. Так, рельефно звучит лейттемир скрипки, сопровождающий появление Русалки (картина первая) и ее первый сольный выход. В китайском балете с самого начала акцентируется именно *лирическая* сторона образа

³ Сказочные, ирреальные картины сцены на берегу моря, в подводном мире воплощаются вполне реальными и прошедшими неоднократную апробацию в европейской и русской музыкальной культурах средствами: использованием арфы и духовых для выразительных соло, превалированием лирических мелодий, имеющих выраженную закругленную, будто «обволакивающую» природу. Эти средства очевидны и в прологе балета («Сцена на берегу»), и в танцах кораллов, водорослей, ракушек-жемчужин (картина вторая). Лирическое начало пронизывает и па-де-де Русалки и Охотника (картина первая) [15; 16].

⁴ Такой драматургический стержень — противопоставление мелодики (символизирующей Русалочий родной дом) ритму (символизирующему мир людей) — выступает основным в балете «Русалочка» Леры Ауэрбах и Джона Ноймайера [17].



Пример 1. Скрипичное соло при появлении русалки в первой картине [15, р. 5]

Русалки, чему в немалой степени способствует проникновенное, теплое звучание инструмента (прим. 1).

В дальнейшем тембровая драматургия образа героини созвучна европейской традиции: в целом пласте созданных музыкально-сценических произведений на сюжет о Морской деве, характеризующих главную героиню, выступают преимущественно духовые и арфа, подчеркивающие ее «неземную» суть⁵. Так происходит и в китайском балете — в прологе балета (прим. 2) и па-де-де Русалки и Охотника звучат именно арфа (прим. 3) и духовые (прим. 4): тембровое поле вводит в сказочный дух легенды и акцентирует *бестелесность* главной героини и насельников подводного мира. Отдельно заметим, что тембровые ансамбли духовых и арфы сопровождают танцы Водорослей [15, р. 50–57], танцы Ракушек-жемчужин [15, р. 65–76], танцы Кораллов [15, р. 77] во второй картине первого акта.



Пример 2. Соло арфы в прологе балета [15, р. 3]

⁵ Тембр духовых (флейты, гобоя) и арфы играет важную роль в экспозиции и развитии образов Ундины в операх Гофмана, Лорцинга и Львова и балете Пуни, Русалочки Дворжака, Волховы и Панночки Римского-Корсакова и др.



Пример 3. Арфовая партия, сопровождающая па-де-де Русалки и Охотника [15, p. 33]

Пример 4. Тембры духовых инструментов в сопровождении па-де-де Русалки и Охотника [15, p. 34]

Иными словами, в плане тембрового обособления Русалки китайские композиторы, очевидно, следуют сложившейся традиции, прибегая к «волшебному» и рельефно выделяющемуся в ткани оркестра звучанию духовых и арфы. Важно отметить и другие особенности балета У Цзунцзяна и Ду Минсиня, связанные с тембровой персонификацией. Например, для характеристики Горного Демона в па-де-де с Русалкой в третьем акте используется звучание флейты-пикколо и кларнета, дающих вкупе холодный, таинственный и словно «безжизненный» звук⁶. Примеры можно множить и далее, однако они лишь в количественном отношении будут подтверждать качественно не меняющийся

⁶ В китайской интернет-сети bilibili.com можно найти записи как целого балета, так и отдельного па-де-де Русалки и Горного Демона [18].

Пример 5. Фрагмент танца стариков Женьшеней [15, р. 14–16]

вывод: способы претворения на сцене мифа о Морской деве в балете «Русалка» вполне сопоставимы со сложившимися в российской и европейской практике.

Вместе с тем инонациональное воздействие касается лишь *формы* музыкально-сценического воплощения мифа, но не уникального *содержания* китайской «Русалки». Национальный облик балета представлен принципиально отличным от сформировавшихся традиций. В первую очередь подчеркнем пентатоническое в целом строение тематизма, рождающее ни с чем не сравнимый колорит. Китайская интонационная природа ощутима в темах, экспонирующих Русалку, Охотника, стариков Женьшеней (прим. 5); она же является основой свадебных танцев второго и заключительного третьего акта (прим. 6).

Важно и то, что китайские композиторы не прибегали к заимствованию народных мелодий (или же инструментальных композиций) — в «Русалке» использован прием *переинтонирования фольклора*, создан новый мелодический материал на основе устоявшегося в музыкальной культуре Китая ладового и тематического комплексов. В одном из интервью У Цзунцзян акцентирует именно собирательный китайский стиль: «Это *синтез* [курсив наш. — Н. В.]

Allegro Festoso

Violino I

Violino II

Viola

Violoncelli

Contrabassi

VI. I

VI. II

Vle.

Vc.

Cb.

Пример 6. Фрагмент свадебного танца заключительного акта [15, р. 125–126]

многих фольклорных произведений и сказок. <...> Трудно сказать, какой из национальностей Китая этот стиль принадлежит — ведь сказки не обязательно имеют фиксированные эпоху и место возникновения, и в балете тоже нет ясности на этот счет. Мы не использовали готовые народные мелодии, мы синтезировали общий стиль китайской народной музыки» [19, с. 34].

Пентатонная основа музыкального материала партий как Русалки, Охотника, стариков Женьшеней, так и массовых деревенских сцен второго и третьего актов — весьма сильный прием, репрезентирующий и Морскую деву, и народ как *единое* целое. Природа в китайском языке значитсся как *цзыжань* (自然 *zìrán*), в переводе — «натуральный, естественный, без человеческого посредничества». В традиционной китайской эстетике данный термин играет важную роль, выступая базисом для одного из столпов китайской ментальности, согласно которому человек и природа составляют единство (天人合一). Это одна из магистральных черт, прослеживающаяся издавна в китайской философии, оказывающая воздействие и на художественное творчество. Интонационная драматургия балета также свидетельствует о претворении этого принципа: благодаря общей пентатонной основе партий очевидна изначальная спаянность Человека (Охотника) и Природы (Русалки как порождения духа Природы).

В свою очередь, интонационная драматургия балета — следствие и порождение *принципиально отличной* от русско-европейских образцов трактовки мифа о Морской деве. И потому в китайской интерпретации Человек (Охотник) *не предает* Природу (Русалку), но, напротив, *спасает* ее от посягательства Горного Духа. Здесь нет и следа тех трагедийных взаимоотношений, что составляют драматургический стержень опер и балетов XIX и XX столетий; союз человека и природы в китайской версии нерушим и зиждется на издревле сложившихся социально-философских основаниях, подразумевающих не завоевание природы, не подчинение ее своим целям, но бережное, любовное, непотребительское отношение, стремление быть в гармонии с ней.

Подытожим. Общий для многих культур образ Морской девы в китайских реалиях обладает спецификой: пройдя процесс трансформации в условиях культурного обмена, он не теряет национальных оснований и отражает философско-ментальные установки. Обращение к таким родственным для многих культур образам и исследование специфики их претворения важно как для культурологии и музыкальной науки, так и для других областей гуманитарного знания и, в целом, чрезвычайно актуально в условиях множатся межнациональных контактов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мелетинский Е. М. Мифологическое мышление. Категории мифов // От мифа к литературе. М.: РГГУ, 2000. С. 24–31.
2. Веселовский А. Н. Поэтика сюжетов // Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М.: Высшая школа 1989. 406 с.
3. Зиновьева А. Ю. Бродячие сюжеты // Литературная энциклопедия терминов и понятий / А. Н. Николюкин; Институт научной информации по общественным наукам РАН. М.: Интелвак, 2001. С. 99–100.
4. Верба Н. И. Архетипический образ морской девы в музыкальной культуре: дис. ... д-ра искусствоведения. СПб. 2021. 562 с.
5. Книга гор и морей (Шань хай цзин) / пер. и ком. Э. М. Яншиной. Москва: Наука, 1977. 234 с.
6. Чжоу Яньян. Образ «美人鱼 / русалка» в русской и китайской традиции: общее и особенное // Научный диалог. 2017. № 5. С. 319–329.
7. Линъюй // Мифы народов мира: Энциклопедия: в 2-х т. / гл. ред. С. А. Токарев. М.: Советская энциклопедия, 1988. Т. 2. С. 56–57.
8. Юань Кэ. Мифы Древнего Китая: изд. 2-е, испр. и доп. / пер. с кит., послесловие Б. Л. Рифтина. М.: Наука, 1987. 527 с.
9. Ян Чэньюй, Шпагина А. Ю. Влияние русского классического балета на становление китайской школы танца // Culture and Civilization. 2023, Vol. 13, Is. 8A. P. 208–213.

10. Чжан Футун, Гумерова А. Т. Ду Миньсинь. Фортепианная сюита по балету «Русалка»: опыт стилистического и исполнительского анализа // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2022. № 4. Р. 27–36.
11. Фан Мэнчжунъюань. У Цзунцзян и Ду Миньсинь. Фортепианная сюита «Русалка»: особенности музыкального языка // Научный аспект. 2022. № 4. Т. 1. С. 11–17.
12. Национальная танцевальная драма «Русалка» // Сад Лушань: Журнал Центра художественного образования университета Хунань. № 35 [Электронный ресурс]. URL: <https://mp.weixin.qq.com/s/Z7x4LWv1bHQ1yZ-NRDNW7A> (дата обращения: 17.12.2023).
13. Верба Н. И. Трансформация архетипического образа морской деви в различных версиях балета «Ундины» Цезаря Пуни и Жюль Перро // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2020. № 1. С. 6–19.
14. Верба Н. И. Особенности интерпретации архетипического образа морской деви и сказки Фридриха де Ла Мотт Фуке «Ундины» в одноименном балете Ханса Вернера Хенце // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2020. № 3. С. 20–36.
15. Wu Zuqiang, Du Mingxin. The Mermaid: Dance drama Suite: Orchestral Score. Beijing: People's Publishing House, 2004;
16. Видеозапись балета «Русалка» [Электронный ресурс]. URL: <https://mp.weixin.qq.com/s/Z7x4LWv1bHQ1yZ-NRDNW7A> (дата обращения: 22.12.2023).
17. Верба Н. И. Интерпретация «Русалочки» Г. Х. Андерсена в балете Леры Ауэрбах и Джона Ноймайера: новое звучание и вечные смыслы старого сюжета // Музыковедение. 2021. № 6. С. 24–32.
18. Па-де-де Русалки и Горного Демона [Электронный ресурс]. URL: https://www.bilibili.com/video/BV1Uz411B7i5/?buvid=ZB41B2B03CC59EE54522A000981522E76C58&is_story_h5=false&mid=cpPpF25wzTtIG1GiTtmp4g%3D%3D&p=9&plat_id=116&share_from=ugc&share_medium=iphone&share_plat=ios&share_session_id=58CDAAC0-F348-4970-A52A-B5E2A8852E0A&share_source=COPY&share_tag=s_i&spm=united.player-video-detail.0.0×tamp=1701852413&unique_k=IADYt0S&up_id=43088421 (дата обращения: 22.12.2023).
19. Бянь Цзюшань. Танцевальная драматическая музыка Ду Миньсиня // Журнал Центральной консерватории музыки. 1989. № 2. С. 33–35.

REFERENCES

1. Meletinskij E. M. Mifologicheskoe my`shlenie. Kategorii mifov // Ot mifa k literature. M.: RGGU, 2000. S. 24–31.
2. Veselovskij A. N. Poe`tika syuzhetov // Veselovskij A. N. Istoricheskaya poe`tika. M.: Vy`sshaya shkola 1989. 406 s.

3. Zinov`eva A. Yu. Brodyachie syuzhety` // Literaturnaya e`nciklopediya terminov i ponyatij / A. N. Nikolyukin; Institut nauchnoj informacii po obshchestvenny`m naukam RAN. M.: Intelvak, 2001. S. 99–100.
4. Verba N. I. Arkhetipicheskii obraz morskoi devy v muzykal'noi kul'ture: dis. ... doktora iskusstvovedeniya: 17.00.02 / Natal'ya Ivanovna Verba. SPb. 2021. 562 s.
5. Kniga gor i morei (Shan' khai tszin) / per. i kom. E. M. Yanshinoi. Moskva: Nauka, 1977. 234 s.
6. Chzhou Yan'yan' Obraz «美人鱼 / rusalka» v russkoi i kitaiskoi traditsii: obshchee i osobennoe // Nauchnyi dialog. 2017. № 5. S. 319–329.
7. Lin'yui // Mify narodov mira: Entsiklopediya: v 2-kh t. / Gl. red. S. A. Tokarev. M.: Sovetskaya entsiklopediya, 1988. T. 2. S. 56–57.
8. Yuan' Ke Mify Drevnego Kitaya: izd. 2-e, ispr. i dop. / Per. s kit., posleslovie B. L. Riftina. M.: Nauka, 1987. 527 s.
9. Yan Chen'yui, Shpagina A. Yu. Vliyanie russkogo klassicheskogo baleta na stanovlenie kitaiskoi shkoly tantsa // Culture and Civilization. 2023, Vol. 13, Is. 8A. R. 208–213.
10. Chzhan Futun, Gumerova A. T. Du Min'sin'. Fortepiannaya syuita po baletu «Rusalka»: opyt stilisticheskogo i ispolnitel'skogo analiza // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2022. № 4. R. 27–36.
11. Fan Menchzhunyan' U Tszutszyan i Du Min'sin'. Fortepiannaya syuita «Rusalka»: osobennosti muzykal'nogo yazyka // Nauchnyi aspekt. 2022. № 4. T. 1. S. 11–17.
12. Natsional'naya tantseval'naya drama «Rusalka» // Sad Lushan': Zhurnal Tsentra khudozhestvennogo obrazovaniya universiteta Khunan'. № 35 [Elektronnyi resurs]. URL: <https://mp.weixin.qq.com/s/Z7x4LWv1bHQ1yZ-NRDNW7A> (data obrashcheniya: 17.12.2023).
13. Verba N. I. Transformatsiya arkhетipicheskogo obraza morskoi devy v razlichnykh versiyakh baleta «Undina» Tsezarya Puni i Zhyulya Perro // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoi. 2020. № 1. S. 6–19.
14. Verba N. I. Osobennosti interpretatsii arkhетipicheskogo obraza morskoi devy i skazki Fridrikha de La Mott Fuke «Undina» v odnoimennom balete Khansa Vernera Khentse // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoi. 2020. № 3. S. 20–36.
15. Wu Zuqiang, Du Mingxin The Mermaid: Dance drama Suite: Orchestral Score. Beijing: People's Publishing House, 2004;
16. Videozapis' baleta «Rusalka» [Elektronnyi resurs]. URL: <https://mp.weixin.qq.com/s/Z7x4LWv1bHQ1yZ-NRDNW7A> (data obrashcheniya 22.12.2023).
17. Verba N. I. Interpretatsiya «Rusalochki» G.Kh. Andersena v balete Lery Auerbakh i Dzhona Noimaiera: novoe zvuchanie i vechnye smysly starogo syuzheta // Muzykovedenie. 2021. № 6. S. 24–32.
18. Pa-de-de Rusalki i Gornogo Demona [Elektronnyi resurs]. URL: https://www.bilibili.com/video/BV1Uz411B7i5/?buvid=ZB41B2B03CC59EE54522A000981522E76C58&is_story_h5=false&mid=cpPfF25wzTtIG1GiTtmp4g%3D%3D&p=9&pl

at_id=116&share_from=ugc&share_medium=iphone&share_plat=ios&share_session_id=58CDAAC0-F348-4970-A52A-B5E2A8852E0A&share_source=COPY&share_tag=s_i&spmid=united.player-video-detail.0.0×tamp=1701852413&unique_k=IADYt0S&up_id=43088421 (data obrashcheniya 22.12.2023).

19. *Byan' Tszushan' Tantseval'naya* dramaticheskaya muzyka Du Minsinya // Zhurnal Tsentral'noi konservatorii muzyki. 1989. № 2. S. 33–35.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Верба Н. И. — д-р искусствоведения, доцент; verba.natalia@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Verba N. I. — Dr. Habil. (Art), Ass. Prof; verba.natalia@yandex.ru
ORCID ID: 0000-0001-8884-5590