

УДК 781.6
ББК 85.31

Н.И. ВЕРБА

**РУСАЛОЧЬЯ ТЕМАТИКА В КАНТАТНОМ И КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОМ
ЖАНРАХ ТВОРЧЕСТВА Н.А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА:
АСПЕКТЫ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ И АРХЕТИПИЧНОСТИ**

Рассматриваются способы реализации архетипичного образа морской деви и мифологемы воды в кантатном и камерно-вокальном творчестве Н.А. Римского-Корсакова. Внимание уделяется драматургии, оркестровым и интонационным решениям, общим композиционным принципам, а также интертекстуальным связям между произведениями, в которых претворена русалочья тематика.

Ключевые слова: архетип, морская дева, русалка, интертекстуальные связи, музыкальное произведение, Н.А. Римский-Корсаков.

Кто ты, краса, что в кругах прихотливых
мчишься, воды не касаясь?

А. Мицкевич. «Свитезянка»¹

Значение морской тематики в наследии Н.А. Римского-Корсакова трудно переоценить. Как бывшему морскому офицеру, эта сфера была близка композитору и нашла отражение во многих его произведениях. Русалочьи сюжеты и их «переплавка» в творческой лаборатории мастера выступают как частный срез большой морской темы. В основном, русалочьи (и близкие им) мифы претворяются в операх. Это «Майская ночь», «Садко» и, опосредованно, «Снегурочка», поскольку основным стержнем, определяющим драматургию произведения, выступает история взаимодействия существа из «иног мира» с миром реальных людей, как в большинстве сочинений на русалочью тему. Однако не только оперный жанр в наследии Римского-Корсакова раскрывает обозначенную проблему: ей посвящены романс «Свитезянка» на слова Адама Мицкевича в переводе Льва Мея ор. 7 № 3², одноименная кантата также на слова Мицкевича в переводе Мея ор. 44 и романс «Нимфа» на слова Аполлона Майкова ор. 56 № 1.

Русалочьи сюжеты выступают сферой приложения творческих сил не только Римского-Корсакова. На протяжении всего XIX века к мифам о морских девах неоднократно обращались многие поэты, музыканты, живописцы [1], что ярко характеризует мировоззрение самой эпохи [2]. Баллада «Свитезянка» Мицкевича (1812)³, ее перевод Мея (1851) и стихотворение Майкова «Я знаю, отчего у этих берегов...» (1841) представляют собою лишь от-

дельные примеры богатого пласта художественной «дани» этой тематике. В названных поэтических произведениях сохраняется романтическая версия сюжета [3] — та, в которой выражены мотивы социального неравенства между героиней и предавшим ее возлюбленным, обманутой любви (нарушения возлюбленным обета верности героине), превращения из-за этих трагических событий девушки в русалку (свитезянку), мести русалки за поруганное чувство [2].

Заслуживает отдельного внимания время создания Римским-Корсаковым уже упомянутых произведений. Так, романс «Свитезянка» появился в год окончания симфонической картины «Садко» (1867), кантата с названием «Свитезянка» рождается практически вместе с оперой «Садко» (1897), а романс «Нимфа» был написан в 1898 году, словно вдогонку к этой паре. По-видимому, такая хронология отнюдь не случайна и может быть объяснена постоянно тлеющим и время от времени вспыхивающим интересом композитора к определенной тематике. Совершенно естественным в такой ситуации выглядит появление одних и тех же образов в произведениях разных жанров. Это, в свою очередь, определяет сходство средств выразительности, к которым прибегал композитор, живописуя морских дев: музыка романса «Нимфа», обеих «Свитезянок» имеет немало общих черт со звуковым воплощением образа пленившей Садко Морской Царевны.

Интертекстуальные связи между романсом, кантатой «Свитезянка» и оперой «Садко» рельефно выявляются при обращении к интонационному словарю Волховы и героини романа. Речь идет о круговых мотивах, имеющих основополагающее значение в характеристике и Морской Царевны, и Свитезянки как своего рода интонационная визитная карточка их партий. Впервые композитор обратился к круговым мотивам и хроматике внутри них в романсе (Пример 1), а затем — в кантате (Пример 2). Очевидно, такое их строение обусловлено архетипичными семами образа морской деви: вкрадчивые, словно заманивающие обороты, вложенные в уста Свитезянки, зримо иллюстрируют оболечение волшебницей ловчего.

¹ Перевод Л. Мея.

² Согласно примечанию М.А. Штейнберга и А.Н. Римского-Корсакова к публикации этого романа в Полном собрании сочинений, композитор взял из всего стихотворения только прямую речь Свитезянки с пропуском шести строк.

³ В творчестве Мицкевича русалочья тема обретает богатое воплощение — свитезянкам посвящена не только одноименная баллада, но и баллады «Свитезь» (1820), «Рыбка» (1820) и др.

Пример 1 [4, с. 71, 76—77]

рем-лем-нол сень-ю стру-ис-той, ши-ны-е тре-за уд-на - - - ем!

p брось-ся к нам в вол-ны и бу-дем кру-жить-ся... Слад-ко зад-

Пример 2 [5, с. 51—52 и 55—56]

брось-ся к нам в вол-ны, и бу-дем кру-жить-ся

Хо-чень, кра-си-вой, ве-се-ло-ю рыб-кой

Думается, этот интонационный прием позволяет психологически точно передать в музыке то главное, что свойственно русалке, — обольстить, увлечь, пообещать блаженство («сладко задремлем <...> дивные грезы узнаем ...») и, в итоге, — погубить [6]. Быть может, успешная апробация подобных мотивов в созданном ранее образе Свитезянки из одноименного романа послужила затем интонационной идеей для музыкальной характеристики Волховы? В ее партии (многочисленные вокализы, «Колыбельная») также можно встретить кольцеобразные построения с секундовыми ходами. Вкупе с драматургическим приемом постоянного повтора «лейтфразы» в разных вербальных вариантах («Полонили сердце мне», «Долетела песня твоя» [7, с. 88, 103—104, 106, 112]) эти секундовые ходы словно создают несколько смысловых «круговых» планов как на интонационном, так и на формообразующем и драматургическом уровнях, объединенных одной целью — проиллюстрировать процесс *околдовывания* Волховой своего избранника. Сказанное позволяет предположить, что творческие находки оказались самому композитору настолько убедительными и аутентичными, что он обратился к ним вновь.

Вместе с тем родственность характеристик свитезянок и Морской Царевны объясняется, по-видимому, не

Пример 3 [8, с. 82—83]

pp

з з

только особенностями стиля композитора, но еще и архетипичностью образа морской девы, «подсказывающей» совершенно определенные средства его воплощения в музыке, начиная еще с «Ундины» Э.Т.А. Гофмана. Теми же средствами пользовался и А.С. Даргомыжский в «Русалке»; более того, чувственные, словно манящие секунды и замкнутые обороты характерны и для знаменитого мотива морских дев из симфонического ноктюрна «Сирены» К. Дебюсси (Пример 3).

Большое значение в исследуемой проблеме имеет еще одна интертекстуальная параллель, также ставшая следствием образного архетипа. Речь идет о романсе М.А. Балакирева на стихи М. Лермонтова «Песня Золотой рыбки». В его основе лежит схожий образ — волшебный, обещающий блаженство, богатство и покой. Интонационность вокальной партии романса строится на тех же круговых — манящих, увлекающих — мотивах (Пример 4). Родственность текстов М. Лермонтова и Л. Мея дает еще один повод убедиться в очевидном воздействии на творческий процесс и поэтов, и композитора *силы архетипического*.

Ворожба свитезянки, выраженная в музыке кантаты и романса Римского-Корсакова круговыми мотивами, приводит к полной завороченности героя. Думается,

Пример 4 [9, с. 2—3]

p dolce

Ди - тя мо - е, ос - тань - ся здесь со мной: в во - де при - воль - но -
е жи - тье и хо - лод, и по - кой. Я со - за - ву мо - их се - стер: мы плясали
кру - го - вой раз - ве - се - лим ту - ман - ный взор и — дух у - ста - лый твой.

что наиболее ярко это состояние проявляется в дуэтных эпизодах кантаты, в которых ловчий буквально с кинематографической отчетливостью «вязнет» в колдовских сетях морской деви. Он даже перенимает ее интонации, будто не в силах придерживаться своего «я» и прежних обетов (Пример 5); он настолько очарован, что забыл и самого себя, и «прежнюю любовь»!

Схожим с этим фрагментом кантаты и в драматургии

ческом, и образно-интонационном планах оказывается дуэт Волховы и Садко «Святят росую медвяною...» из второй картины оперы [7, с. 98]. Оба дуэта объединены одной сюжетной ситуацией. Ловчий, увлеченный колдовской красотой видения деви на «Свитези бурливой», совсем забывает об обетах верности, данных прежней подруге. То же происходит и с Садко, чья память под воздействием сладкоголосой Царевны Волховы не в силах сохранить

Пример 5 [5, с. 45—57]

рыб - - - кой це - лый день бу - дешь в струй - ках плес -
не - ка - са - жь. То за - и - гра - ешь и вол - нах го - вор -
кать - ся. це - лый день бу - дешь в струй - ках плес - кать - ся?
ли - вых, жем - чу - гом, жем - чу - гом брызг о - сы - па - жь?
Хо - чешь, кра - си - вой, ве - се - ло - ю
Кто ты, — кра - са, что — в кру - гах при - хот - ливых мчишь - ся, воды

Пример 6 [7, с. 360]

Морская Царевна

По - ло - ни - ли се - рдце мне пес - ни чу - ды :

Садко

По - ло - ни - ла сер - дце мне чу - ды - я — кра -

е — тво - и, же - лан - - - - ный мой!

са - тво - я, же - лан - - - - на — а!

The image shows a musical score for two parts: 'Морская Царевна' and 'Садко'. Both parts are in a 2/4 time signature with a key signature of one sharp (F#). The vocal lines are written on a single staff with lyrics underneath. The piano accompaniment is written on a grand staff (treble and bass clefs). The lyrics for 'Морская Царевна' are: 'По - ло - ни - ли се - рдце мне пес - ни чу - ды :'. The lyrics for 'Садко' are: 'По - ло - ни - ла сер - дце мне чу - ды - я — кра - е — тво - и, же - лан - - - - ный мой! са - тво - я, же - лан - - - - на — а!'. There are dynamic markings like 'f' and 'p' throughout the score.

Пример 7 [11, с. 472—473]

Про - е - дет ли чел -нок, — пло - вец об-во-ре-жен-ный,

с-е - зас - лу - шившись, по-рес-та-ет грес - ти, — за - молкнет ли о - на, — но

длит - то ли ну - ти — е - му все чу - дят-ся на - те - бя под во - дою

The image shows a musical score for a vocal line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The lyrics are: 'Про - е - дет ли чел -нок, — пло - вец об-во-ре-жен-ный, с-е - зас - лу - шившись, по-рес-та-ет грес - ти, — за - молкнет ли о - на, — но длит - то ли ну - ти — е - му все чу - дят-ся на - те - бя под во - дою'. There are dynamic markings like 'poco più f' and 'poco ritato, ed espressivo'.

образ жены Любавы, оставленной в Новгороде. Неудивительно поэтому и музыкальные переключки между обоими дуэтами⁴. Важной интертекстуальной параллелью, в некотором роде объединяющей и кантату, и оперу, выступает эпизод из оперы «Садко», в котором Садко отдается во власть чар Царевны Волховы подобно тому, как герой кантаты оказывается плененным прекрасными песнями морской девы (Пример 6)⁵.

Круговые мотивы, ставшие ключевыми для музыкальной характеристики морских дев, проникают и в вокальную партию романса «Нимфа». Элегический строй произведения и, главное, повествование не от лица собственно героини, но «от автора» — определяют отсутствие «прямой речи» морской девы, а значит, опосредованность, некоторую смягченность воплощения в музыке ее основных

черт. Кроме того, в романсе «Нимфа» запечатлен образ печальной, томной девы, очаровывающей пловцов и путешественников своим пением, но не представляющей реальной угрозы для них. И все же, при более внимательном проникновении в интонационную суть романса, можно и в нем услышать замкнутые построения с хроматической сердцевиной (Пример 7). Они, вкупе с интонационным строем, характерным для музыкального портрета морских дев в других произведениях Римского-Корсакова, живо вызывают в воображении слушателя облик волшебного, страдающего (а оттого, порою, несущего страдание другим) и в то же время влекущего к себе существа.

Помимо общей интонационности, с помощью которой в музыке разных авторов воплощен архетип морской девы, коллективное бессознательное в творческом процессе композиторов проявляется также на уровне оркестровки. Как правило, основными инструментами, экспонирующими в музыке завораживающе красивый облик морской девы, становятся арфа и деревянные ду-

⁴ Общность названных фрагментов произведений отмечал также А. Кандинский. См.: [10, с. 277].

⁵ Пример 6 сравнить с примером 5.

ховые инструменты. Именно эти тембры традиционно сопровождают появление Ундины в одноименной опере Э.Т.А. Гофмана, Наташи в «Русалке» А.С. Даргомыжского, Волховы в «Садко» Н.А. Римского-Корсакова [12].

Именно в волшебной «дымке» глиссандирующих и арпеджированных пассажей арфы и флейты [5, с. 49—51, 54, 58], создающих сказочно-звонкий образ «зыби хрустальной», лукавая свитезянка упрасивает ловчего забыть о старой «казнобе» и предаться иным радостям вместе с нею [5, с. 49—52].

Помимо рассмотренных выше интертекстуальных параллелей в образах Свитезянок, Нимфы и Волховы в каждом из анализируемых сочинений Римского-Корсакова можно найти общие черты в претворении *мифологемы воды* как неперменной составляющей в системе архетипических сюжетов о морских девах⁶. Как и в симфонической картине «Садко», а затем в опере с тем же названием, композитор прибегает к ярким иллюстративным средствам, помогающим создать зримую музыкальную «марину».

Но не только. Римскому-Корсакову удалось запечатлеть в музыке онтологические, закрепившиеся в коллективном бессознательном и претворившиеся в целом ряде произведений, полярно противоположные силы водной стихии, способной одновременно дарить блаженство и жизнь, но и нести смерть.

В качестве иллюстративных средств в романсе «Свитезянка» композитор использует арпеджио, охватывающее практически всю клавиатуру. Этот фактурный прием, образующий здесь, по сути, основу фортепианной партии, зримо передает переливы воды, ее блестящие струи [4, с. 68—77]. Романс «Нимфа» также служит одним из показательных примеров устойчивости обращения композиторов к схожим фактурным приемам [11, с. 467—473]⁷. То мерное тихое покачивание с искристыми «всплесками», то волны более уплотненной фактуры живописуют здесь колышущуюся — такую разную! — водную гладь, над которой тоскует и плачет героиня⁸.

Подобное решение фактуры для музыкального во-

площения водной стихии охотно использовал не только Римский Корсаков. Достаточно вспомнить фортепианные опуы Равеля, пьесы для фортепиано, симфонический триптих «Море» и отдельные сцены оперы «Пеллеас и Мелизанда» Дебюсси. Да и у самого Римского-Корсакова — это и «Шахеразада», и некоторые эпизоды из оперы «Сказка о царе Салтане», а также ряд других романсов⁹.

Однако водная стихия у Римского-Корсакова в соответствии с устоявшейся традицией трактовки воды в двух ипостасях может быть не только безмятежно прекрасной, но и смертельно опасной. Для этого композитор использует уже иные выразительные средства, истоки которых в музыкальной символике опасности.

В романсе «Свитезянка» грозное обличье воды передается при помощи тремоло в низком регистре [4, с. 69—70]. Аналогичные средства в претворении этой стороны мифологемы воды можно найти и в «Садко»: симфоническая картина и инструментальная ткань оперы изобилуют примерами тремоло, арпеджио, расслоения симфонической фактуры на глубину — низ, «дно» и волнующуюся поверхность. Младший современник и в какой-то степени единомышленник Римского-Корсакова в сфере живописных «морских» средств — Клод Дебюсси — прибегал к аналогичным изобразительным и сущностным приемам, запечатлевающим в музыке амбивалентное «естество» воды. Многие фрагменты симфонического триптиха «Море», ноктурна «Сирены», страницы оперы «Пеллеас и Мелизанда», целого ряда фортепианных произведений («Отражения в воде», «Остров радости») свидетельствуют о показательных в данном контексте интертекстуальных связях между творчеством двух композиторов. Показательных не только с точки зрения естественного в контексте любого искусства процесса наследования традиции (стоит вспомнить в этой связи о музыкальных вкусах Дебюсси, высоко ценившего достижения кучкистов в целом и Римского-Корсакова в частности), но и в смысле закрепления в художественной практике аутентичных запечатлеваемому образу способов его воплощения. Сам выбор автором таких средств во многом определяется как самим образом, так и накопленным в коллективном бессознательном арсеналом средств его претворения в музыкальном искусстве.

В кантате «Свитезянка», жанровые и инструментальные возможности которой позволяют более полно, чем в одноименном романсе, запечатлеть многосложную сущность водной стихии, композитор прибегает к разнообразным драматургическим приемам, живописующим бурю на озере, несущую смерть. Примером эффектной звукописи, раскрывающей смертоносную ипостась воды, служит красочная картина внезапно начавшейся бури (ц. 270 партитуры). Здесь стремительные хроматические пассажи деревянных духовых, быстрый темп, мощная динамика

⁶ Имеются основания для объединения всего многообразия в одно понятие «сюжеты о морских девах», поскольку в большинстве своем они демонстрируют общую схему: неперменное родство со стихией воды, выход в мир людей, связь с человеком, предательство со стороны человека и возвращение в родную стихию, месть или, напротив, прощение человека. Общепринятое понимание системы позволяет рассматривать структуру легенд, поверий, сказаний о морских девах не как набор первообразов, но как организованное целое, элементы которого состоят между собой во взаимодействии. Система архетипичных образов, представленная русалочьим фольклором, как любая другая открытая система, имеет свойство модифицироваться в зависимости от того исторического контекста, в котором она в очередной раз воссоздается [13; 3; 6].

⁷ Весьма показательным выглядит, по-видимому, посвящение романса «Нимфа» Надежде Ивановне Забеле-Врубель. Особое свойство тембра Забелы-Врубель, которое не раз было отмечено современниками и критиками, ее умение точно отражать некое «иномирие» героини (как в романсах, так и в оперных партиях) послужило причиной личного пиетета композитора и, как следствие — устойчивой занятости Забелы-Врубель в постановках его опер. Очевидно, эта же причина и определила посвящение ей «Нимфы» [14, с. 31, 51].

⁸ В варианте романса для симфонического оркестра эти арпеджио поручены струнной группе [15, с. 211].

⁹ Имеются в виду такие романсы, как «Дробится, и плещет, и брызжет волна...» (ор. 46 № 1), «Волнуется море; волна за волной...» (ор. 46 № 3), «Не верь мне, друг» (ор. 46 № 4), «Вздыхают волны» (ор. 46 № 5).

точно согласуются с текстом хора: «Вдруг вихорь взвыл над Свитезью бурливой...» [5, с. 33]. Важно, что картина разбушевавшегося озера обнаруживает не только иное, губительное свойство водной стихии, но и иную сущность самой героини, «кровно» связанной с этой стихией как своей прародительницей. Согласно основным семам, из которых составлен архетипический образ морской девы, она может не только пленять, но и губить, мстить! Именно этот музыкальный материал, повторяясь, сопровождает сцену гибели не сдержавшего обета героя (с т. 555): русалка увлекает его на дно Свитези.

Нельзя не признать, что упомянутые сцены решаются композитором в совершенном согласии с закрепившейся в музыкальном искусстве традицией воплощения разбушевавшейся водной стихии. Достаточно вспомнить картину бури, открывающей оперу Э. Гофмана «Ундина» [16], картину бури на море в опере «Летучий Голландец» Р. Вагнера, увертюру «Буря» П.И. Чайковского и различные претворения этого шекспировского шедевра в музыкальном искусстве¹⁰, а также многие другие примеры. Ни в коей мере не ставя под сомнение уникальность стилистики каждого автора, важно подчеркнуть, что все они, воплощая в музыке смертоносность мифологемы воды, использовали сходные выразительные средства. Таким образом, актуализируется проблема архетипичности самого образа, обусловившего некую традиционность «методологии» своего раскрытия и определяющего интертекстуальные переклички между произведениями, смысловой сердцевинной которых выступает водная стихия.

В драматургическом смысле смертельная ипостась воды претворена в музыке кантаты Римского-Корсакова при помощи, во-первых, постоянного возврата музыкального материала и, во-вторых, наличия своеобразной мотивной «лейтформулы», пронизывающей всю ткань кантаты. Повторение на уровне формы отдельных эпизодов (как, например, рассмотренная выше картина бури), а также некоторая статичность хоровой партии, «эхом» воспроизводимая в репликах солистов, создают эффект замкнутого движения, какого-то поистине колдовского вращения. Жертвой его, в соответствии с характерными чертами облика русалки/свитезянки и породившей ее *опасной* стихии, становится ловчий. Данный крупный план музыкального действия подкрепляется уже упомянутым интонационным базисом инструментальной партии кантаты, перманентные возвращения которого в различных инструментальных решениях [5, с. 5—7, 11, 28, 100] еще более усиливают эффект неотвратимости гибели героя.

Большое значение не только в музыкальном портрете героини, но и в драматургии нагнетания опасности, исходящей от воды, играют все те же круговые мотивы с

секундовыми ходами, наглядно отображающие заманивающие героя воронки и водовороты — как реально существующие на глади озера, так и те, которыми «оплетает» его коварная свитезянка. Поскольку вода — материнская для героини стихия, теснейшим образом сопряженная с ее обликом, то и важнейшие интонаемы в партии Свитезянки становятся знаковыми для звукового воплощения мифологемы воды в кантате¹¹.

Итак, претворение русалочьей тематики в кантате и романсах Н.А. Римского-Корсакова имеет совершенно определенные особенности. Для музыкальной характеристики и самих героинь — свитезянки и нимфы, и мифологемы воды как стихии их обитания композитор использует устоявшиеся и прошедшие некую проверку на аутентичность в музыкальной практике средства выразительности. Образы в коллективном бессознательном (точнее, в его музыкальной части) некий «методологический комплекс», они не только определяются архетипичностью самих образов, но и обуславливают те интертекстуальные параллели, которые возникают в произведениях, основанных на родственных сюжетах.

Вместе с тем, сказанное вовсе не означает *идентичность* воспроизведения архетипа в разных произведениях даже одного автора. Как известно, условием жизнеспособности такого образа в культуре является его постоянная трансформация: «Архетип, разумеется, всегда и везде находится в действии <...> Архетип... есть динамический образ» [18, с. 109—110; 19]. От одного запечатления до другой художественной реализации архетипический образ может аккумулировать новые семы, и этот процесс определяется как имманентными образу причинами его развития, так и своеобразными стилистическими и мировоззренческими чертами конкретного автора и эпохи в целом, во взаимодействии с которыми происходит некая огранка, наполнение новыми «соками» знакомого образа. Именно благодаря этому диалектическому условию принципиальной изменчивости при сохранении основной структуры, образ морской девы/русалки в культуре модифицируется, генерируя появление сюжета о превращении в русалку девушки из-за трагической, обманутой любви [6].

Исключительно притягательный для разных видов искусства образ русалки живет, преобразуется, блистая новыми гранями в искусстве XIX столетия. Однако же одна из основных сем морской девы остается неизменной, «уловляя» воображение композиторов, поэтов, живописцев. Это — *тайна*, принципиальная непостижимость существа *иного мира*. По-видимому, вовсе неслучаен риторический вопрос (Примеры 8 и 9), задаваемый творцами на протяжении всего романтического века, несколько вариантов которого было бы уместно здесь привести:

¹⁰ О музыкальных воплощениях «Бури» Шекспира в музыкальном искусстве, в частности в произведениях Г. Пёрселла, А. Алябьева, Г. Берлиоза, П. Чайковского, А. Аренского, Я. Сибелиуса см. подробнее в работе Я. Кабалевской [17].

¹¹ Сходная ситуация наличествует и в опере «Садко»: здесь круговые интонации и секундовые мотивы в партии Волховы наследуются из «матричной» характеристики Океан-моря синего, иллюстрируя родственную, «кровную» связь героини и породившей ее стихии.

Пример 8 [7, с. 99, 101, 105, 106, 107]



Пример 9 [5, с. 54—55]



Но вопрос так и остается без ответа... Эту окутанную тайной «безмолвность» как нельзя более исчерпывающе характеризует реплика хора в кантате «Свитезянка» Римского-Корсакова — Мицкевича: «Молодец ловчим в соседнем был боре, / Девца — ... кто ее знает!».

Список литературы

1. Верба Н.И. О претворении «русалочьей тематики» в культуре эпохи романтизма // Музыкальная культура глазами молодых ученых: сб. науч. тр. Вып. 5. — СПб.: Астерион, 2010.
2. Верба Н.И. К проблеме пересечения архетипов сюжетов о морских девах с мировоззренческими константами эпохи романтизма // Общество. Среда. Развитие. — 2012. — № 2.
3. Верба Н.И. К проблеме трансформации системы архетипов сюжетов о морских девах в культуре XIX века (на примере драмы «Русалка» А.С. Пушкина) // Общество. Среда. Развитие. — 2012. — № 3.
4. Римский-Корсаков Н.А. Свитезянка: Романс для сопрано // Н.А. Римский-Корсаков. Полн. собр. соч.: в 50 т. Т. 45. — М.: Музгиз, 1946.
5. Римский-Корсаков Н.А. Свитезянка: Кантата для сопрано и тенора соло, смешанного хора и оркестра // Н.А. Римский-Корсаков. Полн. собр. соч.: в 50 т. Т. 24. — М.: Музыка, 1966.
6. Верба Н.И. Сюжеты о морских девах в культуре романтизма: к проблеме архетипов // Музыкальная культура глазами молодых ученых: сб. науч. тр. Вып. 5. — СПб.: Астерион, 2010.
7. Римский-Корсаков Н.А. Садко: Опера-былина в семи картинах: Клавир. — М.: Музгиз, 1962.
8. Дебюсси К. Сирены // Дебюсси К. Ноктюрны: Партитура. — М.: Музыка, 1985.
9. Балакирев М.А. Песня Золотой рыбки: Романс для высокого голоса в сопровождении фортепиано. — М.: Музыка, 1965.
10. Кандинский А.И. Н.А. Римский-Корсаков // История русской музыки: в 2 т., 3 кн. Т. 2, кн. 2. — М.: Музыка, 1979.
11. Римский-Корсаков Н.А. Нимфа: Романс для сопрано // Н.А. Римский-Корсаков. Полн. собр. соч.: в 50 т. Т. 45. — М.: Музгиз, 1946.
12. Верба Н.И. «Ундины»: от Фуке к Гофману. Опыт анализа феномена «архетип» (на примере образа главной героини) // Вестник КемГУКИ // Журнал теоретических и прикладных исследований. — 2012. — № 22 (2).
13. Верба Н.И. К проблеме архетипов в музыкальном искусстве (на примере оперы «Русалка» А.С. Даргомыжского) // Музыкальная культура глазами молодых ученых: сб. науч. тр. Вып. 7. — СПб.: Астерион, 2012.
14. Барсова Л.Г. Царевна русской оперной сцены // Н.А. Римский-Корсаков. Переписка с Н.И. Забелой-Врубель / сост., автор вступ. статьи, коммент. и указат. Л.Г. Барсова. — М.: Композитор, 2008.
15. Римский-Корсаков Н.А. Нимфа: Романс для сопрано и симфонического оркестра: Партитура // Н.А. Римский-Корсаков. Полн. собр. соч.: в 50 т. Т. 23. — М.: Музыка, 1966.
16. Верба Н.И. Мифологема воды в сказке Фуке «Ундины» и одноименной опере Гофмана: к вопросу об архетипичности // Музыкальная культура глазами молодых ученых: сб. науч. тр. Вып. 8. — СПб.: Астерион, 2013.
17. Кабалевская Я.А. «Буря» Шекспира в музыкальном искусстве: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — М.: МГК им. П.И. Чайковского, 2012.
18. Юнг Г. О психологии бессознательного // Г. Юнг. Собрание сочинений. Психология бессознательного. — М.: Наука, 1994.
19. Архетипы, мифологемы, символы в художественной картине мира писателя: Материалы Международной заочной научной конференции 19—24 апреля 2010 г. — Астрахань: Изд. дом «Астраханский университет», 2010.