Вестник музыкальной науки. 2026. Т. 14, № 1. С. 159–168
ISSN 2308-1031
Journal of Musical Science, 2026, vol. 14, no. 1, pp. 159–168
ISSN 2308-1031

© Су Ялинь, 2026
УДК 782
DOI: 10.63219/2308-1031-2026-1-159-168

# «БАЛЛАДА О ПИПА» ЧЖОУ ЛУНА: СРЕДСТВА И СПОСОБЫ ВОПЛОЩЕНИЯ ФАНТАСТИЧЕСКОГО НАЧАЛА

**Су Ялинь**[1]

[1] Российский государственный педагогический университет имени А.И. Герцена, 191186, Санкт-Петербург, Российская Федерация

**Аннотация.** Поэма «Пипа» Бо Цзюйи – поэта эпохи Тан стала знаковой для художественной культуры Китая, а ее героиня – прекрасная исполнительница на *пипа* выступает одним из популярных женских образов-символов. Чжоу Лун – американский композитор китайского происхождения склонен к осмыслению сложных философских тем в своем творчестве. Таково его вокальное сочинение «Баллада о пипа». Цель работы – на примере исследования «Баллады о пипа» Чжоу Луна выявить приемы воплощения в музыке непознаваемого, иррационального, фантастического начала. Методы исследования – историко-стилевой, культурологический, герменевтический подходы, метод музыковедческого анализа. Установлено, что в музыке фантастические черты образа создаются рядом приемов, среди которых полиладовость, тональная двойственность, нивелирование тонального центра гармоническими и интонационными средствами. Композитор умело сочетает характерную структуру мотивов различных китайских ладов, входящих в структуру пентатоники с западноевропейской диатоникой. Одновременно композитор вводит специфические приемы артикуляции – вибрато, вибрато с глиссандо в партии *пипа*; в аккомпанементе – квартаккорды, эффекты тональной двойственности, реализуемые сопоставлением параллельного и одноименного мажоро-минора, органными пунктами, тематическими остинатными мотивами. Все эти приемы в музыке воссоздают эффект размывания границ между мирами, моделируемыми в произведении – реальным и фантастическим.
**Ключевые слова**: Чжоу Лун, образ-символ, баллада о пипа, фантастика, стилевые приемы
**Конфликт интересов**: Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.
**Для цитирования:** Су Ялинь. «Баллада о пипа» Чжоу Луна: средства и способы воплощения фантастического начала // *Вестник музыкальной науки*. 2026. Т. 14, № 1. С. 159–168. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-1-159-168.

# “THE BALLAD OF PIPA” BY ZHOU LUNG: THE MEANS AND WAYS TO EMBODY A FANTASTIC BEGINNING

**Su Yalin**[1]

[1] A.I. Herzen Russian State Pedagogical University, 191186, Saint Petersburg, Russian Federation

**Abstract.** The poem “Pipa” by Bo Juyi – the poet of the Tang era, has become a landmark for the artistic culture of China, and its heroine, a wonderful pipa performer, is one of the most popular female characters. Zhou Long is an American composer of Chinese origin who tends to reflect on complex philosophical themes in his work. This is his vocal composition “The Ballad of Pipa”. The purpose of the work is to use the example of the study of Zhou Long's “The Ballad of Pipa” to identify techniques for embodying unknowable, irrational, and fantastic beginnings in music. The research methods are historical-stylistic, cultural, hermeneutic approaches, the method of musicological analysis. As a result of the research, it is established that in music, the fantastic features of the image are created by a number of techniques, including poly-harmony, tonal duality, leveling the tonal center by

harmonic and intonational means. The composer skillfully combines the characteristic structure of the motifs of various Chinese modes included in the structure of pentatonics with Western European diatonics. At the same time, the composer introduces an abundance of ornaments, specific articulation techniques – vibrato, vibrato with glissando in the pipa part; in the accompaniment there are quartaccords, effects of tonal duality realized by juxtaposition of parallel and eponymous dur–moll, organ points, thematic ostinate motifs. All these techniques in music recreate the effect of blurring the boundaries between the worlds modeled in the work – the real and the fantastic.
**Keywords:** Zhou Long, image-symbol, the ballad of pipa, fiction, stylistic techniques
**Conflict of interest.** The author declares the absence of conflict of interests.
**For citation:** Su Yalin (2026), "«The Ballad of Pipa» by Zhou Lung: the means and ways to embody a fantastic beginning", *Journal of Musical Science*, vol. 14, no. 1, pp. 159–168. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-1-159-168.

Чжоу Лун (周龙, Zhou Long, 8.07.1953) – современный американский композитор китайского происхождения, заслуженный профессор музыки в Консерватории музыки и танца Университета Миссури-Канзас-Сити[1]. В своем творчестве он тяготеет к философским темам и воплощению сложных образов. Местом экспериментирования становится оркестровая и камерная музыка. Таковы его произведения «Хэн» («Вечность») для *дицзы*[2] *пипа*, *янциньь*, *чжэн*, *эрху*, ударных (1987) и «Soul» («Душа») для струнного квартета (1987), «Дхьяна» («Дзэн») для флейты, кларнета, скрипки, виолончели, фортепиано (1990), «Сюань» («The Ineffable I», «Невыразимое») для флейты (+ пикколо), *пипа*, *чжэн*, скрипки, виолончели, ударных (1994) и «The Ineffable II» для двух *дицзы*, виолончели, двух ударных инструментов (1995), «Су»[3] для флейты, *гуцинь*[4] (1984), также версия для флейты, арфы / *пипы* (1990) и др. В этих произведениях были отработаны приемы создания звучности, лишенной семантической определенности и потому, содействующей воплощению в музыке непознаваемого, иррационального, фантастического и, в то же время, национально узнаваемого. В дальнейшем эти приемы были перенесены в вокальную музыку.

«Баллада о пипа[5]» – знаковое произведение для художественной культуры Китая. Сюжет о прекрасной исполнительнице на *пипа*, проведшей юность во дворце императора, а в зрелом возрасте в одиночестве коротающей свои дни в провинции, тоскуя по былому, нашел отражение во многих произведениях китайского искусства. Он стал основой сюжета стихотворения «Пипа» Бо Цзюйи (白居易, 772–846) – поэта эпохи Тан, нашел свое воплощение в картине «Пипа Синту»[6] («Песня о лютне») Го Сюя (郭诩, 1456–1532) – художника эпохи Мин, по-своему был претворен Пу Сунлином (蒲松林, 1640–1715) в «Химерах Пэн Хай-Цю» из «Рассказов о необычайном» (Пу Сун-лин, 2022, с. 28–38). Поэма «Пипа» Бо Цзюйи является образцом классической китайской поэзии, входит в качестве обязательного компонента в школьную программу по литературе.

О поэме Бо Цзюйи в свое время отзывался Хуан Цзы: «Когда я был маленьким, моим любимым стихотворением было "Пипа". Несмотря на то, что в то время я был слишком мал, чтобы полностью понять смысл иероглифов, тем более оценить более глубокий смысл слов этого стихотворения. Я любил его только потому, что его слоги звучат громко, и когда его читаешь вслух, это слушается восхитительно» (цит. по: (Liu Ching-chih, 2010, p. 115)).

История жизни исполнительницы на *пипа* стала основой «Баллады о пипа» (Pipa Ballad for Soprano [Sung in Cantonese[7]], Pipa and Cello) Чжоу Луна (Zhou Long). Наиболее известна ее версия для сопрано, *пипа* и виолончели, созданная композитором в 1991 г.[8] В 2021 г. композитор создал новую редакцию «Баллады о пипа» для кон-

цертного исполнения с расширенным составом, включающим *пипа*, ансамбль *чжэнцюнь*[9], две флейты и смешанный хор. Остановимся подробнее на первой версии произведения, включающей все важные компоненты, отражающие специфику художественного содержания поэмы.

Чжоу Лун сохраняет в своем сочинении значимость речевого, повествовательного начала, свойственного жанру баллады в эпоху Цинь (秦221 – 207 до н.э.), когда по мысли Ло Чжаолян «первоначальное предназначение баллад не было связано с музыкой»[10], некоторые их образцы, например, представленные в «Книге песен» – сборнике стихов, получивших распространение до династии Цинь, были намеренно омузыкалены, – отмечает Ло Чжаолян[11].

Композитор выдерживает одну из особенностей бытования популярных литературных произведений в Китае и, в частности, тенденцию к демократизации и издание их новых версий в полуразговорной и даже разговорной (в стиле композиций *цы*) строфической форме (Алексеев В., 2002, с. 435).

Форма музыкальной баллады Чжоу Луна – рондальная структура с элементами концентричности, свойственная в большей мере оперным формам, что отвечает масштабу и содержанию поэмы Бо Цзюйи в преломлении Чжоу Луном: **A** (*a, b, c*) **D** (*d, c, e*) $\mathbf{A}_1$ ($a_1$, *c*, $b_1a$) **B** ($b_2$, *a, cb*), $\mathbf{A}_2$ ($a_2$, *a*). При постоянной смене тематизма, соответствующей развитию содержания поэмы у слушателя возникает ощущение, что новый раздел далеко не всегда представляет новый музыкальный материал и интонационно он связан с предыдущими разделами. Это происходит за счет повтора микротематизма или ведущих интонаций отдельных разделов простой формы, что создает внутри баллады свои концентрические микроциклы, имманентно спаивающие композицию. Чжоу Лун выбирает из поэмы Бо Цзюйи наиболее значимые строфы, за которыми закрепляет устойчивые интонации, моделируя историю героини в музыке.

Во вступлении в роли таких значимых микротематических образований выступают интонации прозаической речи в партии сопрано, воссоздавая описание речного пейзажа ночью, где все размыто, неясно и таинственно:

浔阳江头夜送客，枫叶荻花秋瑟瑟。
*Мы там, где Сюньяна берег крутой,*
*прощаемся ночью с гостем.*
*На кленах листва и цветы камыша*
*шуршат под осенним ветром...*
主人下马客在船，举酒欲饮无管弦。
*Хозяин сошел у причала с коня,*
*за гостем садится в лодку.*
*И подняты чарки, и выпить пора, –*
*сюда бы гуань и струны!*
醉不成欢惨将别，别时茫茫江浸月。
*Но нам не приносит веселья хмель:*
*гнетет нас близость разлуки.*
*В минуту прощанья бескрайней волной*
*река луну затопила*[12].

Партия *пипа* задает ритм повествования, исполняя щипком звуки без высоты (авторское обозначение * вместо фиксации высоты звука), которые словно отмеряют время – одну из важнейших категорий в философии даосизма. В вокальной партии синкопированные интонации-зовы на квинту вверх, на сексту вниз в a-moll чередуются с терцовыми мотивами покачиваниями-опеваниями. Изысканный ритмический рисунок с синкопами, дроблением одной метрической доли пунктирным рисунком с длительностями восьмой и шестнадцатой, шестнадцатой и тридцать второй, триолью, задержанием звука, снимающим тяжесть первой доли, определяет свободную речевую импровизацию повествователя в *гун*-ладе от *а*. Ритмическая свобода подчеркивается артикуляцией: штрихом стаккато, филировкой динамики, форшлагами, ферматой (пример 1).

Интонации темы вступления затем появляются при проведении рефрена $\mathbf{A}_1$ (пример 2).

Пример 1. Чжоу Лун. Баллада о пипа. Вступление
Zhou Long. Zhou Long. The Ballad of Pipa. Introduction

Пример 2. Чжоу Лун. Баллада о пипа. Повтор рефрена
Zhou Long. The Ballad of Pipa. Repeat the refrain

В отличие от вступления, где главенствовал вокальный голос, при повторе рефрена и вокальная, и инструментальная партии сохраняют ритмическую характерность синкопированных мотивов-зовов. Речевая выразительность интонаций вступления, удерживаемая в вокальной партии и звуков без высоты, отсчитывающих время в партии *пипа,* связывает начало баллады и финал, представленный рассказом гостьи. Характерные синкопированные интонации описывают ее настоящее – быт с нелюбимым мужем – торговым человеком:

*poco a poco rit (т. 325):* 去来江口守空船，绕船月明江水寒。

*А я по реке вперед и назад*
*в пустой разъезжаю лодке,*
*И светлой луны и речной воды*
*меня окружает холод.*

Повтор рефрена дает толчок к развитию в инструментальной партии интонаций первого раздела баллады, где экспонируется важное образование – тема *пипа* (пример 3, тт. 24–34 в партитуре).

Тема опирается на выразительность ведущей трихордовой попевки *чжи*-лада (3, 2, 2) – сцепление восходящей терции и двух больших секунд, помещенную в тональность e-moll. Композитор вуалирует отчетливость минорной пентатоники, отдавая предпочтение европейскому натуральному минору, чтобы подчеркнуть автентические тональные соотношения (*a* – e-moll) и воссоздать томительные минуты ожидания незнакомки в неясностях и шорохах ночи (тт. 35–40):

*1=112 (mm. 35–40):*忽闻水上琵琶声，
*Мы слышим, как вдруг над простором вод*
*пропела пипа знакомо.*
*(mm. 44–47):*主人忘归客不发。
*Хозяину жаль возвращаться домой,*
*и гость забыл о дороге.*
*(mm. 54–63):*寻声暗问弹者谁，琵琶声停欲语迟。
*И ловим мы звуки, готовы спросить:*
*«Кто в лодке играет, скажите?»*
*Замолкла пипа, и опять тишина,*
*и мы спросить не успели.*
*(mm. 66–73):*移船相近邀相见，添酒回灯重开宴。
*Но мы уже стали бортом к борту,*
*к себе приглашаем в гости.*
*Подлил я вина, прибавил огня,*
*и пир начинаем новый.*
*(mm. 75–82):*千呼万唤始出来，犹抱琵琶半遮面。
*На наш многократный и долгий зов*
*она наконец явилась.*
*Безмолвна в руках у нее пипа,*
*лицо ее полускрыто.*
*(mm. 83–85):*转轴拨弦三两声，
*Колки подвернула, рукой до струн*
*дотронулась, дав звучанье.*
*1=66:*未成曲调先有情。
*Еще и напева-то, собственно, нет,*
*а чувства уже возникли.*

В партии *пипа* постепенно кристаллизуется напев, который словно проявляется из элементов настройки – вибрато, вибрато с глиссандо, трелей, квартаккордов, имитирующих бряцания по струнам или пустых квинт, воссоздающих звучание открытых струн (пример 4, тт. 1–4). Мелодия становится рельефом в исполнении партии *пипа* в унисон с голосом. Примечательно, что тональная двойственность (a-moll – e-moll) сохраняется. В вокальной партии преобладают закономерности a-moll, а в инструментальной партии e-moll (пример 5).

Интонации темы *пипа* появятся в тихой кульминации, завершающей песню гостьи Largo и рисующей ее внутреннее состояние:

*Largo (т. 224):* 唯见江心秋月白。
*Мы видим, как в лоне осенней реки*
*белеет луны сиянье.*

Также интонация темы *пипы* прозвучит в признании хозяина – поэта-изгнанника, завершающем балладу Largetto (Заключение) (пример 6, тт. 4–8). На риторический вопрос, им будет дан ответ:

*(mm. 470–473):* 座中泣下谁最多？
*Но все-таки кто из сидящих здесь*
*всех больше, всех горше плачет?*
*Larghetto (mm. 477–488):* 江州司马青衫湿。
*Цзянчжоуский сыма*[13] *– стихотворец Бо*
*одежду*[14] *слезами залил.*

Пример 3. Чжоу Лун. Баллада о пипа. Завершение повтора рефрена, рассказ гостьи (перед разделом Largetto)
Zhou Long. The Ballad of Pipa. The end of the repetition of the refrain, the story of the guest (before the Largetto section)

Пример 4. Чжоу Лун. Тема *пипа*. I раздел баллады
Zhou Long. Pipa's theme. I section of the legend

Пример 5. Чжоу Лун. Баллада о пипа. Эпизод I, вокальная партия
Zhou Long. The Ballad of Pipa. Section I, vocal part

Пример 6. Чжоу Лун. Баллада о пипа. Заключение. Признание поэта-изгнанника, тт. 4–8
Zhou Long. The Ballad of Pipa. Conclusion. Confessions of an Exiled Poet, vol. 4–8

Кроме вариантной повторности отдельных интонаций, скрепляющих форму баллады, важной национальной приметой становится воссоздание стиля изложения народных рассказчиков (*шошуды*), для которых было свойственно использовать «…литературный сюжет и текст для своих переложений, которые принимают зачастую весьма своеобразную и новую художественную форму» (Алексеев В., 2002, с. 437). В.М. Алексеев писал об этом так: «Мои личные впечатления от многих таких рассказов были исключительно приятны, поскольку многое дополнялось несравненной дикцией, мимикой и редким даром ритмической импровизации» (2002, с. 437). В данном случае в роли *шошуды* выступает сам автор «Баллады о пипа», по-новому интерпретирующий сюжет древней легенды. Композитор выбирает из текста поэмы Бо Цзюйи отдельные разделы и по-новому выстраивает композицию и драматургию баллады. Скрепляющим в форме становится вариантный повтор рефрена, представляющий в первом случае – исповедь гостьи, во-втором, – исповедь хозяина – поэта-изгнанника, чувствующего родство судеб с незнакомкой. Соответственно тема *пипа* становится музыкальным символом не только образа гостьи в балладе, но и образа поэта Бо Цзюйи, выступающего в роли комментатора[15] происходящих событий, чье имя ясно обозначится автором в финале сочинения (см. пример 6).

Такой же подход сохраняется и в более поздней концертной редакции «Баллады о пипа» 2021 г. Данное произведение после инструментального вступления начинается сразу с рассказа исполнительницы на *пипа* «Я родилась в столице нашей Чанъани.…». В анализируемой здесь версии рассказ гостьи звучит значительно позже, при повторе рефрена $A_1$.

Развитие в музыке так же, как в повествованиях *шошуды*, строится при помощи речевых форм высказывания – монолога автора или комментатора – поэта Бо Цзюйи, выступающего в роли хозяина, принимающего и провожающего своего

друга-гостя. Диалогические формы присутствуют не только в виде диалога между прекрасной исполнительницей и великим поэтом, но также свойственны взаимодействию сольной вокальной партии с *nuna* и виолончелью. Сопрано исполняет строки поэмы Бо Цзюйи в виде свободной импровизированной речи, а *nuna* и виолончель создают фон для каждого эпизода повествования через включение новых жанровых интонаций (песни, танца); приемов игры, артикуляции, преобладания определенного тембра (*nuna*, виолончели).

Остается один вопрос, как формируются фантастические черты образа исполнительницы на *nuna*, ставшей легендарным символом в Китае. Многое создается вербальным текстом, в котором неоднократно дается сравнение внутреннего состояния героини с луной, подобно луне скрывающейся и вновь прячущейся за облаками и появляющейся на зовы, лицо и имя ее остается в тайне.

В музыке фантастические черты образу придает полиладовость. Композитор умело сочетает элементы пентатоники, характерную структуру мотивов различных китайских ладов пентатоники с западноевропейской диатоникой. Одновременно с этим композитор вводит приемы, нивелирующие природу лада и тональные тяготения – вибрато в партии *nuna* с вариацией высоты в 1/8 или 1/4 тона, вибрато с глиссандо (см. пример 4), включение квартаккордов, эффекты тональной двойственности, реализуемые сопоставлением параллельного и одноименного мажоро-минора.

Важным тематическим приемом, «размывающим» тональную определенность, является включение в аккомпанемент остинатных мотивов. Таков мотив *nuna*, звучащий в аккомпанементе *nuna* в начале песни гостьи (т. 115–120); повторяющийся скерцозно-танцевальный мотив (тт. 167–182, 280–284) в развитии песни; вертикальные аккордовые напластования, включающие квартаккорды в драматической кульминации песни; длительные органные пункты (3–4 такта) с ферматой в вокальной партии или партии пипа, виолончели. Все эти приемы в музыке воссоздают эффект таинственности ночи на реке, где разворачивается история и реальность зыбка и неясна, и непонятно, что сон, а что явь.

Так же как и легендарная история о прекрасной исполнительнице на *nuna* таит в себе множество загадок и недоговоренностей, изучение «Баллады о пипа» Чжоу Луна намечает множество перспективных линий. Таково исследование вопроса о важности специфических приемов исполнения в создании фантастической иллюзорной реальности; значимости ладовых и гармонических средств при воплощении образов непознаваемого в музыке; осмысление специфики интонационной работы, актуальной не только для вокальных, но и инструментальных сочинений автора, а также сохранения характерных интонационно-семантических образований и отдельных стилевых приемов в масштабе всего творчества композитора.

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Подробнее: (Су Ялинь, 2025, с. 79).

[2] *Дицзы* (笛子) – китайская поперечная флейта с шестью отверстиями. Изготавливается из тростника или бамбука.

[3] «Су» («Обратный путь») – авангардное произведение современного китайского композитора Чжоу Луна, созданное вокруг темы «обратный ход времени, возвращения к истокам». Вдохновлено «Упражнениями Цинь» Цай Юна – литературным трудом, созданным в конце правления династии Хань. В нем описано одинокое состояние души Конфуция как литератора и философа, стремящегося к возвышенному состоянию.

[4] *Гуцинь* – китайский традиционный инструмент семейства щипковых.

[5] *Пипа* (琵琶) – китайский традиционный струнный инструмент (лютня) с четырьмя струнами и медиатором.

[6] На картине Го Сюя изображен поэт Бо Цзюйи, слушающий рассказ исполнительницы на *пипе* (подробнее: (Чжуаньлань Чжиху. Музыкальные инструменты из коллекции Янбо «Цинское собрание 18-го иллюстрированного тома Тан Иня «Холостяк Дэн Инчжоу» // Zhunalan.zhihu. com. URL: https://zhuanlan.zhihu.com/p/570933072 (дата обращения: 05.11.2025)).

[7] Sung in Cantonese – авторская ремарка композитора «исполняется на кантонском диалекте», что указывает на сохранение фонетической красоты и исторической глубины древней поэмы – выбор, который также свидетельствует о глубоком понимании и уважении композитором традиционной культуры.

[8] В исполнении китайской оперной певицы Лан Рао, оркестра Немецкой камерной филармонии при участии Чжоу Луна, Мин Сяофена и Хай-Е Ни «Баллада о пипа» входит в «Книгу песен», записанную на CD-диск в 2004 г. компанией Cala Records Ltd. (https://www.youtube.com/watch?v=mVN2KsML6KQ&list=RDmVN2KsML6KQ&start_radio=1).

[9] *Чжэнцюнь* (筝 Zheng) – традиционный китайский струнный инструмент, напоминающий цитру, имеющий форму ладьи на которой натягивались шелковые струны (18, 21, 25, но чаще использовалась 21 струна). Был известен с III в. до н.э., использовался в качестве аккомпанирующего инструмента в народной музыке, часто в постановках традиционных драм. В XX в. стал сольным инструментом.

[10] 汉魏晋时的「歌」与「谣」：我们不一样 («Песни» и «баллады» в династиях Хань, Вэй и Цзинь: мы разные) // Sohu.com. URL: https://www.sohu.com/a/503029409_121119387 (дата обращения: 26.09.2025).

[11] 汉魏晋时的「歌」与「谣」：我们不一样 («Песни» и «баллады» в династиях Хань, Вэй и Цзинь: мы разные) // Sohu.com. URL: https://www.sohu.com/a/503029409_121119387 (дата обращения: 26.09.2025)

[12] Приводится перевод поэмы «Пипа» Бо Цзюйи Л.З. Эйдлина. См. подробнее: (Бо Цзюйи, 1965, с. 190–197).

[13] Сыма, сенатор Цзянчжоу (江州司马) – должность Бо Цзюйи в период ссылки (Сыма – официальное обозначение должности, Цзянчжоу – регион назначения).

[14] Синее одеяние (青衫) – униформа чиновников низких рангов в эпоху Тан, символизирует упадок и неудачу.

[15] Принципиальной разницей между воссозданием речи в позиции «от автора» и «от комментатора» является их пространственное положение. «Автор позиционирует себя в виде “организатора” пространства в музыкальном произведении, но также интерпретирует пространство аксиологически, используя позиции повествователя и комментатора. Фигура повествователя в музыке хорошо известна еще со времен древнегреческой трагедии. Ее пространственной позиции свойственно высказывание “от третьего лица”, моделирование признаков “панорамы” или положения “дальше”, преобладание соло над аккомпанементом, включение звукоизобразительных элементов, детализирующих обстановку <…> Пространственной позиции комментатора присуще высказывание “от первого лица”, использование параметра “ближе” по отношению к объекту описания, подача материала крупно, рельефно, первым планом… в “речевом” регистровом диапазоне малой–первой октав, с элементами жанровой или портретной детализации» (Мозгот С., 2018, с. 20–21).

## ЛИТЕРАТУРА

Алексеев В.М. Труды по китайской литературе. М.: Вост. лит. РАН, 2002. Т. 1. 574 с.

Бо Цзюйи. Лирика / пер. Л.З. Эйдлин. М.: Худож. лит., 1965. 211 с.

Мозгот С.А. Пространство как смысловой феномен музыкального произведения: Автореф. дис. … д-ра искусствоведения. Новосибирск, 2018. 47 с.

Пу Сун-лин. Рассказы о необычайном. СПб.: Азбука, 2022. 400 с.

Су Ялинь, Мозгот С.А. Мифопоэтика и структура художественного мира в опере «Мадам Белая змея» Чжоу Луна // Вестник музыкальной науки. 2025. Т. 13, № 2. С. 71–82.

## REFERENCES

Alekseev, V.M. (2002), *Trudy po kitaiskoi literature* [Works on Chinese literatura], Vol. 1, Vostochnaya literatura RAN, Moscow, 574 p. (in Russ.)

Bo Tszyuii (1965), *Lirika* [Lyrics], trans. by L.Z. Ehidlin, Khudozhestvennaya literatura, Moscow, 211 p. (in Russ.)

Liu Ching-chih (2010), *A critical history of new music in China*, translated by Caroline Mason, The Chinese University of Hong Kong, Hong Kong, 912 p. (in Eng.)

Mozgot, S.A. (2018), *Prostranstvo kak smyslovoi fenomen muzykal'nogo proizvedeniya* [Space as a semantic phenomenon of a musical composition], D. Sc. Thesis, Novosibirsk, 47 p. (in Russ.)

Liu Ching-chih. A Critical History of New Music in China / translated by Caroline Mason. Hong Kong: The Chinese University of Hong Kong, 2010. 912 p.

Pu Sun-lin (2022), *Rasskazy o neobychainom* [Stories of the extraordinary], Azbuka, Saint Petersburg, 400 p. (in Russ.)

Su Yalin', Mozgot, S.A. (2025), "Mythopoetics and the structure of the Artistic world in the opera «Madame the White Snake" by Zhou Long, *Journal of Musical Science*, Vol. 13, no. 2, pp. 71–82. (in Russ.)

**Сведения об авторе**
Су Ялинь, аспирант Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена (Санкт-Петербург)
E-mail: 3056815235@qq.com

**Author Information**
Su Yalin, postgraduate at the A.I. Herzen Russian State Pedagogical University (Saint Petersburg)
E-mail: 3056815235@qq.com

Поступила в редакцию 26.11.2025
После доработки 09.02.2026
Принята к публикации 14.02.2026

Received 26.11.2025
Revised 09.02.2026
Accepted for publication 14.02.2026