

МУЗЫКА
И ФИЛОСОФИЯ

MUSIC
AND PHILOSOPHYS

Научная статья
УДК 784.3:7.011
DOI: 10.48201/22263330_2025_52_97

**Отражение традиционной китайской
философии в творчестве Чжао Цзипина
на примере «Восемь песен на стихи поэтов
династии Тан»**

Чжу Юнкан

Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки (Россия, Нижний Новгород), аспирант,
zhuyongkang888@gmail.com, ORCID ID 0009-0007-0243-9024

Аннотация

Статья посвящена анализу цикла Чжао Цзипина «Восемь песен на стихи поэтов династии Тан». Исследуется воплощение в музыке ключевых концептов китайской культуры (трагическое, любовь, дружба, природа, время). Выявлены музыкальные средства, объединяющие цикл: общая философская проблематика, циклическая смена образов весны и осени, эволюция от традиционных ладов (гун) к мажоро-минору, синтез китайского и европейского инструментария, а также система интонаций-символов. Сделан вывод о доминировании в творчестве Чжао Цзипина национальной традиции при тенденции к адаптации европейских элементов.

Ключевые слова: Чжао Цзипин, китайская академическая музыка, вокальный цикл, поэзия династии Тан, философские концепты, музыкальный символизм, гун-лады, синтез культур, традиционные китайские инструменты

**Reflection of Traditional Chinese Philosophy
in the Works of Zhao Jiping as Exemplified by
“Eight Songs on Poems of the Tang Dynasty”**

Zhu Yongkang

Nizhny Novgorod State Conservatory named after M. I. Glinka (Russia, Nizhny Novgorod), Postgraduate student,
zhuyongkang888@gmail.com, ORCID ID 0009-0007-0243-9024

Summary

This article analyzes Zhao Jiping's cycle "Eight Songs on Poems by Tang Dynasty Poets". It examines the musical embodiment of key concepts of Chinese culture (tragedy, love, friendship, nature, and time). The musical devices that unite the cycle are identified: a common philosophical theme, the cyclical shift of images of spring and autumn, the evolution from traditional modes (gong) to major-minor, the synthesis of Chinese and European instrumentation, and a system of symbolic intonations. It is concluded that national tradition dominates Zhao Jiping's work, while there is a tendency to adapt European elements.

Keywords: Hao Jiping, Chinese classical music, vocal cycle, Tang Dynasty poetry, philosophical concepts, musical symbolism, gong modes, cultural synthesis, traditional Chinese instruments

Для цитирования: Чжу Юнкан. Отражение традиционной китайской философии в творчестве Чжао Цзипина на примере «Восемь песен на стихи поэтов династии Тан» // Музыка. Искусство, наука, практика: Научный журнал Казанской гос. консерватории им. Н. Г. Жиганова. 2025. № 4(52). С. 97–107. DOI: 10.48201/22263330_2025_52_97

Статья поступила: 28.04.2025

Принята к публикации: 28.05.2025

Песни занимают важнейшее место в творчестве известного китайского композитора Чжао Цзипина. Тематика и стиль этих произведений очень различны: от песен к кинофильмам и телевизионным сериалам до тонких поэтических зарисовок, раскрывающих ментальность и глубинные философские пласти национального мировоззрения. Их объединяет ярко выраженная национальная основа. Песня для Чжао Цзипина оказывается носителем национального духа и идеи преемственности времён. Поэтому обращение композитора к поэзии эпохи Тан естественно и закономерно, так как глубина и самобытность этих стихов никогда не теряет актуальности¹.

Цикл «Восемь песен на стихи поэтов династии Тан» был опубликован в октябре 2011 года. В последовательности песен просматривается ярко выраженная объединяющая идея, более того, песни связаны образным единством, интонационными перекличками, поэтому «Восемь песен» стали восприниматься именно как цикл с единой драматургией.

Эпоха Тан имеет особое значение в истории Китая. Империя, основанная в VII веке Ли Юанем и просуществовавшая до начала X века, оказалась временем становления и расцвета национальной идентичности. Это было время относительной политической стабильности и спокойствия, что способствовало колоссальному культурному росту. В этот период поэзия была признана высшим достижением китайской культуры и даже стала одним из обязательных предметов для сдачи экзаменов на должность чиновника.

В эпоху Тан в Китае сформировался особый тип мироощущения, который российский востоковед Е. А. Торчинов характеризует как «единий и целостный космос, пронизанный потоками жизненной силы, космос, все элементы которого находятся во взаимосвязи и гармоническом единстве, одновременно непрестанно трансформируясь и изменяясь в своей изначальной энергийной пластичности» [9. С. 54]. При этом, как указывает Торчинов, китайский космос представляет некое эстетическое нача-

ло, что закрепилось в иероглифическом узоре. Именно поэтому поэзия в китайской культуре является проявлением единого начала — дао.

Существенное влияние на мировоззрение поэтов эпохи Тан кроме даосизма имели также конфуцианство и буддизм. Этот сплав породил мироощущение, весьма далёкое от европейского. У китайцев дуализм (инь и ян) не антагонистичен, а стремится к воссоединению и гармонии. В связи с отсутствием противопоставления субъективного и объективного китайская поэзия и музыка отличаются кажущимся бесстрастием. Однако это не делает искусство безэмоциональным — напротив, в основе китайской концепции искусства находится именно эмоция (цин). В силу вышеуказанных причин китайской культуре в целом присущ онтологический оптимизм.

Содержание поэзии Тан ограничено небольшим кругом тем, в основе которых лежит принятие общего «порядка вещей» мироздания. Среди тем и образов танской поэзии есть те, которые привычно рассматриваются в западноевропейской культуре как трагические: чувство одиночества, проводы друга, скоротечность жизни, вынужденное пребывание на чужбине. Однако они лишены того надрыва, который присущ восприятию этих образов европейским человеком. Эти темы позволяют подняться над тяготами и увидеть высшую красоту и совершенство мироздания — дао-пути.

Отсюда следует одно из основных свойств китайской философии, которое обычно определяется как «недеяние» [8. С. 162], что означает высшее, естественное, согласное с природой действие.

В стихотворении Ли Бо «Песня жёлтого журавля», использованного во второй песне цикла Чжао Цзипина, местоимение «я» избегается, но вся картина мира раскрывает внутренний мир героя, не выражавшего протеста против пустоты и сиротства — неотъемлемых составляющих Вселенной. В других стихах при переводе образуется «я», но ощущение единства героя и мира остаётся.

Важнейшая для европейской лирики тема любви своеобразно преломляется в китайском варианте. Чаще всего лирическим переживанием становятся взаимоотношения с другом, так как они лишены той страсти, которая присуща земной любви мужчины и женщины.

Образы природы являются проявлением дао, то есть отражают путь человека. Не случайно здесь часто фигурирует картина гор и особенный поэтический взгляд человека, обозревающего как красоту, так и горести мира с горной вершины. Природа в китайской поэзии обычно связывается с определённым временем года: чаще всего это весна и осень. При этом речь не идёт о какой-то конкретной весне и осени, а только об ощущении бесконечного круга рождений и смертей. Через образы времён года природа связывается с философской категорией времени, которая в китайской поэзии погружена в вечность.

Именно эти образы составляют контекст цикла «Восемь песен на стихи поэтов династии Тан».

Для своего произведения композитор выбрал стихотворения, известные не только в Китае, но и в мире. Отбор стихов не случаен: тексты выстраиваются в цикл, объединённый общей тематикой и набором образов.

Авторы стихов — два известных поэта эпохи Тан — Ли Бо и Ван Вэй. Они и сходны, и вместе с тем ярко различны. Ли Бо — поэт «гуляка», оптимист, ведущий свободный образ жизни, путешественник. Ван Вэй — лирик, созерцатель, поэт-отшельник, большое влияние на которого оказал буддизм. Объединение в едином произведении стихов этих поэтов даёт возможность выявить разные стороны национального менталитета и мировосприятия.

Первые пять песен связаны с идеей прощания и разлуки. Это прощание с другом (песни «Три стопки Ян Гуаня», «Башня жёлтого журавля»), чувство тоски по родным на чужбине («Скучать по семье во время праздника»), необходимость уехать и оставить друга («Лунная песнь Эмейшаль»), а также «Обида» как разлука женщины со своим возлюбленным (мужем), вероятно, из-за его смерти.

Следующая, шестая песня («Жадеитовый бассейн») переключает внимание на траги-

ческие катаклизмы социальной жизни (что в мировоззрении китайца является нарушением космического принципа гармонии). Седьмая песня — прославление природной женской красоты. Последняя песня — своего рода итог и выражение идеи гармонии мироздания.

Образы природы занимают центральное место в исследуемом произведении.

В «Восьми песнях» представлено два времена года: весна и осень. Нужно иметь в виду, что во времена Тан в Китае различали только эти два времени года. Зима и лето прибавились позже. Это также коррелирует с философией инь и ян: расцвет природы весной (ян) и затухание движения осенью (инь).

В трёх первых песнях речь идёт о весне: в первой песне говорится о зеленеющей листве, во второй действие происходит конкретно в марте («В марте на Янчжоу обрушился фейерверк»). В третьей песне нет указания на время, но это, возможно, конец весны или лето, так как красавица сидит у раскрытоого окна.

В четвёртой песне речь идёт об осени, так как в день осеннего равноденствия люди на родине Ван Вэя поднимались в горы, украсив волосы цветками кизила².

Пятая песня погружает в осенне настроение: «На фоне высокой горы Эмэй висит половина осенней луны».

Осенний колорит сохраняется и в шестой песне «Жадеитовый бассейн»³.

В седьмой песне упоминается пион, являющийся в Китае символом весны (конкретно — апреля)⁴.

В последней песне речь опять идёт об осени, именно в это время года луна отличается осененной яркостью⁵. Последняя песня абсолютно космична: здесь гармонично соединились верх и низ («Я смотрю вверх, чтобы увидеть яркую луну, и смотрю вниз, скучая по далёкому городу»), тепло и холод («Яркий лунный свет окропил окно, словно земля покрылась серебристым инеем»), грусть и умиротворение.

Таким образом, в идеи цикла прочитывается символ круговорота времени и единства мироздания (весна и осень два раза сменяют друг друга). На уровне количества частей присутствует «соподразмерность» весны и осени как

илицетворения ян и инь: четыре песни (1, 2, 3, 7) связаны с весной, а четыре (4, 5, 6, 8) — с осенью. Чередование времён года происходит два раза: сначала по три песни, потом — по одной заключительной.

В «Восьми песнях» Чжао сознательно ограничил себя набором выразительных средств, имеющих корни в традиционной китайской культуре, добавив к ним некоторые особенности, характерные для культуры европейской, но лишь в той степени, в какой это необходимо для восприятия европейца [Об этом подробнее: 14].

Среди этих средств можно найти как сформировавшиеся в народной и профессиональной китайской музыке, так и индивидуальные черты композиторского стиля. Наиболее конструктивным методом изучения представляется музыкально-герменевтический анализ, при котором выявляется соответствие музыкальных элементов символизму философской поэзии.

Национальный колорит музыке придаёт прежде всего её ладовая организация. Чжао Цзипин использует традиционную систему гун-ладов, основанную на природных акустических законах. Это модальная система, которая лишена тональных тяготений, создающих драматизм в западноевропейской музыке. Мелодии песен построены на оборотах, свойственных китайской народной песне, и имеют варианто-вариационное развитие. Основной принцип формообразования — использование форм, лишённых внутренней динамики, в частности своеобразной двухчастной формы. Эта форма представляет собой повторение двух одинаковых или минимально отличных друг от друга частей (A — A или A — A1), перемежаемых небольшими инструментальными интерлюдиями.

Все эти особенности проявлены уже в первой песне «Три стопки Ян Гуаня»⁶. Она написана в двухчастной (в специфически национальном её понимании) форме: A (т. 5—19) — A1 (т. 24—39), где первая и вторая части совершенно идентичны (только последняя нота у солистки тянется на одну долю больше) и перемежаются инструментальным вступлением (т. 1—5), интерлюдийей (т. 19—23) и заключением

(т. 38—44). Инструментальные фрагменты перетекают в вокальные и наоборот, не образуя чётких граней разделов, поэтому один и тот же такт одновременно относится и к окончанию инструментального раздела, и к началу вокального) (см. пример 1).

Таким образом, создаётся форма-развёртывание, которая может бесконечно повторяться, замыкаясь на самой себе и образуя своего рода движение по кругу. Непрерывность развёртывания мелодии возникает благодаря использованию композитором особого принципа соединения мелодических фраз, которые китайские авторы обозначают как «змея, кусающая себя за хвост» [13. 页5], когда последующая фраза начинается с той же ноты, на которой закончилась предыдущая. Вариант данного приёма развёртывания — «одна голова и разные хвосты» [13. 页5]: одинаковое начало предложения и разные окончания. Такое построение фраз можно найти во второй песне («Башня жёлтого журавля»), в которой два предложения начинаются одинаково, но развиваются по-разному. Последний вариант весьма похож на два предложения в рамках формы периода в европейской музыке, но имеет совершенно другое значение. Здесь построение мелодии принципиально исключает характерную для европейского периода вопросно-ответную квадратную структуру, где первое предложение неустойчиво и выполняет роль вопроса, останавливающегося на доминанте и требующего «утвердительного ответа» и возвращения к устойчивой тонике во втором предложении. В связи с отсутствием ладовых тяготений и вопросно-ответной структуры два предложения воспринимаются просто как два варианта развития событий, движения, при котором каждое из предложений равноправно по своему значению.

Важнейшее значение для раскрытия поэтической образности имеет инструментовка песен. Поскольку цикл уже привлекал внимание исследователей (в основном китайских) [См.: 12], то можно обратиться к их трактовке тембровой составляющей произведения. Так, Ван Дунгуй в статье «„Восемь песен“ Чжао Цзипина как воплощение вокально-инструментальной поэмы» высказывает мысль, что образ «китай-

1

ской картины мира» создаётся в первую очередь за счёт инструментально-тембрового решения звукообразной концепции [См.: 2. С. 57]. Такой подход, на наш взгляд, существенно сужает горизонт рассмотрения и анализа сочинения.

В цикле просматривается единая драматургическая линия: от песен, передающих дух древней китайской культуры в объективно-отстранённой форме, — к проникновению в музыку более субъективно-эмоционального начала, приближенного к европейскому романтическому мироощущению. Если в первой половине цикла композитор использует сразу несколько национальных инструментов: пипу (песни 1–7), гучжэнь (песни 2, 3, 4, 6), флейту сяо (песни 1, 3, 4) и флейту ди-ци (песня 2), клаппер (в песне 1), то далее происходит постепенное замещение национальных инструментов общеевропейскими: так, в пятой песне из китайских инструментов остаётся только пипа, зато появляются флейты, гобои, кларнеты и арфа, в шестой — пипа и гучжэнь, в седьмой — из национальных инструментов используется только пипа в сочетании с арфой, валторной, ударными инструментами: колокольчиками, треугольником, цимбалами, тамтамом. В по-

следней песне национальные инструменты отсутствуют: здесь звучат флейты, гобои, кларнеты, валторны, арфа, а также мужской хор, поющий песню вполне «в европейском духе» и имеющую гомофонно-гармонический склад. В репризе последней песни, где мелодию исполняет солистка, её пение сопровождается звучанием скрипок, играющих в верхнем регистре выразительную мелодию, основанную на проникновенной интонации малой сексты. Возникает своего рода «романтический диалог» голоса и скрипок — типичный приём европейской музыки (см. пример 2).

Этнические инструменты, разнообразно представленные в произведении (флейта сяо, цимбалы, гонги, пипа, гучжэнь и клаппер), Чжао Цзипин сознательно использовал в основном как солирующие, тогда как струнная группа западноевропейского оркестра, с большим диапазоном и мягким звуком, создаёт идеально слаженный тембр звучания и в основном выполняет аккомпанирующую функцию. Использование пипы в семи песнях неслучайно: этот инструмент, звучание которого в Китае нередко сравнивают с благозвучным пением иволги, был очень популярен в Китае в эпоху

2

Тан и звучал повсюду — от дворца до винных лавок на улицах. Примером выразительности этого мелодичного инструмента может служить партия пипы из первой песни цикла «Три стопки Ян Гуаня» (см. пример 3).

Возвращаясь к драматургии цикла, следует отметить, что, кроме постепенного изменения инструментовки, сходные процессы происходят и в других областях: в структуре и интонационном наполнении, мелодике, гармонии, фактуре. Витиеватая и достаточно прихотливая мелодика первых песен постепенно упрощается, мелодии становятся более ритмически однородными.

Если в первых песнях фразы могут состоять из двух, трёх, четырёх тактов, а между их изложением возникают выразительные оркестровые вставки, разделяющие фразы и преодолевающие двухтактовость и четырёхтактовость, то уже в четвёртой песне («Скучать по семье во время праздника») квадратность постепенно начинает проявлять себя все более отчётливо.

В пятой и шестой песнях квадратность, явно заметная в вокальной партии (в виде двухтактовых фраз), перебивается благодаря отыгрышам оркестра. В седьмой и восьмой песнях двухтактовое строение фраз становится отчётливым.

3

Изменения претерпевает и гармонический строй песен: движение от гун-ладов к большей определённости мажора и минора (при сохранении отдельных элементов китайской ладовой системы).

Можно отметить также возрастание роли гармонических фигураций в оркестровом аккомпанементе. Такой тип фактуры весьма типичен для европейской романтической музыки. Подобные фигуры в виде трепетных двойных шестнадцатых у скрипок звучат в песне № 5 («Лунная песнь Эмейшаль») и в песне № 8 («Мысли во время тихой ночи»), где они связаны с образом луны. Образ луны очень важен для характеристики китайского языкового сознания. Экспериментальные психолингвистические исследования показали, что для большинства китайцев глубинно луна связана с мифологическими представлениями: это нефритовый заяц, который живёт на Луне. В эмоциональной оценке с луной ассоциируются состояния грусти, разочарования и одиночества, что гораздо ближе европейскому восприятию этого образа, отражённому в романтических ноктюрнах и элегиях (см. пример 4). (О символизме и ассоциативных рядах, связанных с образом луны в китайском сознании подробнее: [3].)

В последней песне разложенные аккордовые фигурации звучат в партии арфы, ещё больше сближая музыку с европейской стилистикой (см. пример 5).

Таким образом, инструментовка песен создаёт определённую драматургию, трансформируясь от максимальной приближённости к на-

циональной традиции к большей лиризации и романтической субъективности.

Средством объединения песен в цикл служит не только общая интонационная основа, базирующаяся на системе традиционных китайских пентатонических ладов (с использованием дополнительных тонов и — фрагментарно — мажора и минора) и на создании инструментальной драматургии, но и наличие лейтритонаций, проходящих через всё произведение. Важнейшей из них можно считать форшлаг перед выдержаным звуком, с которого начинается цикл.

Большая секунда без вводнотоновости и долгое звучание основного звука создают интонацию вопроса без ответа, погружая в атмосферу философского раздумья. Китайские исследователи характеризуют эту интонацию как мотив рыдания [См.: 12. 页128]. Этот мотив пронизывает первую и вторую песни.

В третьей песне («Обида») возникает мелодический вариант мотива с более мягким, лиричным звучанием. В четвёртой песне мотив с форшлагом доминирует до шестой песни, но в последних двух песнях пропадает, что символично: возвращение весны снимает неразрешимый вопрос и прекращает рыдания.

Вторая лейтритонация — восходящая октава — создаёт ощущение воздуха и пространства, важное для пейзажных картин, одновременно воспринимаясь как эмоциональный выплеск, остающийся глубоким горестным вздохом.

Этот мотив отчётливо звучит в первой, четвёртой и шестой песнях как наиболее трагичных, с настроением фатальной скорби и без-

4

5

[唐] 李 白诗

надёжности. В первой песне октавный скачок подчёркнут неожиданной модуляцией в B-dur, что акустически ярко выделяет его, заставляет запомнить и сразу узнавать при повторах в других фрагментах произведения.

В четвёртой песне — «Скучаю по семье во время праздника» — мотив звучит в самом начале у пипы, что подчёркивает его значимость. При этом он сочетается с секундовой лейтintonацией вопроса (см. пример 6).

6

В «Жадеитовом бассейне» (№ 6) вариант октавного мотива усилен дробной сильной долей, что ещё больше драматизирует интонацию.

Таким образом, лейтритонации выполняют формообразующую функцию, но значение их не равнозначно лейтмотивам европейской музыки, так как они не связаны прямо ни с конкретным образом, ни с определённым чувством, но представляют собой символическое выражение характерного для национальной традиции мироощущения.

Итак, цикл «Восемь песен на стихи поэтов династии Тан» Чжао Цзипина — один из самых известных и часто исполняемых у композитора — интересен тем, что максимально полно отображает философию и мироощущение древней поэзии, перекидывая к современному арку не только временную, но и пространственную. Переводя на язык музыки сложнейшую символику старинных текстов, Чжао Цзипин делает её мировым достоянием. Сохраняя глубокую приверженность национальной традиции, композитор бережно адаптирует её к европейскому восприятию, используя фрагментарно средства европейской романтической музыки в ладовом, формообразующем и тембровом аспектах. В результате цикл концентрированно передаёт китайское дао — путь от абсолютной самобытности к мягкой открытости при глубокой традиционности культурного кода.

Примечания

- ¹ Особое внимание композитора к культуре эпохи Тан может быть в некоторой степени обусловлено также тем фактом, что композитор жил долгое время в столице Танской династии Сиане.
- ² «В девятый день девятой луны вспоминаю братьев, живущих в Шаньдуне». Перевод В. Марковой.
- ³ «Десять тысяч семей охвачены печалью и диким дымом, и сотни ведомых будут подниматься в небо каждый день. Осенью, когда Хуайе попал во дворец, Нин Бичито играл на струнных инструментах оркестра» (дословный перевод).
- ⁴ «Знаменитые цветы и сногсшибательные красавицы были в восторге друг от друга, а длинноволосый король продолжал смотреть на них с улыбкой на лице. Когда северная ограда павильона из агарового дерева исчезла, весенний ветерок унёс прочь бесконечную весеннюю печаль короля» (дословный перевод).
- ⁵ Стихотворение было написано осенью четырнадцатого года от основания династии Тан Сюаньцзун (726 г.). Во время болезни автора Ли Бо было двадцать шесть лет, и он находился в Янчжоу. Сунь Хунлян считает, что «Размышления о тихой ночи» были написаны Ли Бо, когда он посетил Цзиньлин в период с шестого года правления Тяньбао (747 г.) по восьмой год правления Тяньбао (749 г.) Тан Сюаньцзуна, и это место находилось недалеко от Чанганли, Цзиньлин. Осенней ночью луна и звёзды были редкостью, и автора внезапно охватила тоска по дому, поэтому он написал это «Тихое ночное размышление», которое читалось на протяжении веков и хорошо известно на родине и за рубежом [См.: 13. 页13].
- ⁶ Первая песня написана на стихи Ван Вэя. В переводе на русский Б. Б. Вахтина название этого достаточно известного стихотворения звучит как «Провожаю Юаня Второго, едущего в Аньси по делам службы» [4. С. 113].

Список литературы

References

1. Антология китайской поэзии / Пер. и ред. Го Мо-Жо и Н. Т. Федоренко. Т. 2. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1957. 422 с.
Antologija kitaiskoi poezii [Anthology of Chinese poetry]. Ed. Go Mo-Zho, N. T. Fedorenko. Vol. 2. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury, 1957, 422 p. (In Russ.)
2. Ван Дуангуй. «Восемь песен» Чжао Цзипина как воплощение вокально-инструментальной поэмы // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики и теории и практики образования. 2019. Режим доступа: https://www.researchgate.net/publication/336240755_The_Eight_Songs_by_Zhao_Jiping_as_the_embodiment_of_the_vocal_and_instrumental_poem (Дата обращения: 15.03.2025).
Van Duangui. “Vosem’ pesen” Chzhao Tszipina kak voploscheniye vokal’no-instrumental’noy poemy [Zhao Jiping’s “Eight Songs” as an embodiment of a vocal-instrumental poem]. *Problemy vzaimodeistviia iskusstva, pedagogiki i teorii i praktiki obrazovaniia*. Available at: https://www.researchgate.net/publication/336240755_The_Eight_Songs_by_Zhao_Jiping_as_the_embodiment_of_the_vocal_and_instrumental_poem (Accessed: 15.03.2025). (In Russ.)
3. Ван Чжициан. Образ луны в языковом сознании китайцев: экспериментальное психолингвистическое исследование // СибСкрипт. 2023. Т. 2. № 1. С. 94–101.
Van Chzhitsian. Obraz luny v iazykovom soznanii kitaitsev: eksperimental’noe psikholingvisticheskoe issledovanie [The image of the moon in the linguistic consciousness of the Chinese: an experimental psycholinguistic study]. *SibSkrift*. 2023, Vol 2, no. 1, pp. 94–101. (In Russ.)
4. Вахтин Б. Б. Буддизм и китайская поэзия // Буддизм, государство и общество в странах Центральной и Восточной Азии в средние века. М.: Наука, ГРВЛ, 1982. С. 98–121.
Vakhtin B. B. Buddizm i kitaiskaiia poeziia [Buddhism and Chinese poetry]. *Buddizm, gosudarstvo i obshchestvo v stranakh Tsentral’noi i Vostochnoi Azii v srednie veka*. Moscow, Nauka, GRVL, 1982, pp. 98–121. (In Russ.)
5. Мартыненко Н. П. Предпосылки возникновения концепции «инь-ян» в китайской культуре // Мировое дерево: Международный журнал по теории и истории мировой культуры. 2006. Вып. 12. С. 46–69.
Martynenko N. P. Predposylki vozniknoveniiia kontseptsii “in’-ian” v kitaiskoi kul’ture [The origins of the concept of “yin-yang” in Chinese culture]. *Mirovoe derevo: Mezhdunarodnyi zhurnal po teorii i istorii mirovoi kul’tury*. 2006, Vol. 12, pp. 46–69. (In Russ.)
6. Смертин Ю. Г. Образность языка китайской классической поэзии // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Лингвистика. 2022. № 5. С. 36–47.
Smertin Yu. G. Obraznost’ iazyka kitaiskoi klassicheskoi poezii [Figurative language of Chinese classical poetry]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo oblastnogo universiteta*. Seriya: Lingvistika. 2022, no. 5, pp. 36–47. (In Russ.)
7. Тамарченко Н. Д., Тюпа В. И., Бройтман С. Н. Теория литературы: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений: В 2 т. / Ред. Н. Д. Тамарченко. М.: Академия, 2010. 162 с.
Tamarchenko N. D., Tiupa V. I., Broitman S. N. Teoriia literature: Uchebnoe posobie [Literary theory: a textbook]: In 2 Vol. Ed. N. D. Tamarchenko. Moscow, Akademiia, 2010, 162 p. (In Russ.)
8. Тамарченко Н. Д., Тюпа В. И., Бройтман С. Н. Теория художественного дискурса. Т. I: Теоретическая поэтика. М.: Академия, 2004. 513 с.
Tamarchenko N. D., Tiupa V. I., Broitman S. N. Teoriia khudozhestvennogo diskursa [Theory of artistic discourse]. Vol. 1: Teoreticheskaiia poetika. Moscow, Akademiia, 2004, 513 p. (In Russ.)
9. Философия китайского буддизма / Пер., comment. Е. А. Торчинова. СПб.: Азбука-классика, 2001. 250 с.
Filosofija kitaiskogo buddizma [Philosophy of Chinese Buddhism]. Transl. E. A. Torchinov. St. Petersburg, Azbuka-klassika, 2001, 250 p. (In Russ.)
10. Цзиньлин В., Колкер Я. М., Устинова Е. С. Китайская поэзия Тан: Голос гармонии. М.: Современные информационные системы, 2020. 344 с.
Tzin’lin V., Kolker Ja. M., Ustinova E. S. Kitaiskaia poeziia Tan: Golos garmonii [Chinese Tang poetry: The voice of harmony]. Moscow, Sovremennye informatsionnye sistemy, 2020, 344 p. (In Russ.)
11. Chi Li. The Beginnings of Chinese Civilization // Foreign Language Teaching and Research Publishing Co., Ltd 2020. Режим доступа: <https://dokumen.pub/the-beginnings-of-chinese-civilization-1st-ed-2020-9811596654-9789811596650.html> (Дата обращения: 15.03.2025).
Chi Li. The Beginnings of Chinese Civilization. Foreign Language Teaching and Research Publishing Co., Ltd 2020. Available at: <https://dokumen.pub/the-beginnings-of-chinese-civilization-1st-ed-2020-9811596654-9789811596650.html> (Accessed: 15.03.2025). (In Engl.)
12. 徐娟, 白嘉奇. 悲欢之情, 在于人心: 赵季平《唐诗歌曲八首》情感把握与表达 // 黄河之声. 山西省文学艺术界联合会. 2024. 第10. 页 126–129

[Сюй Цюань, Бай Цзяци. Радости и печали лежат в человеческом сердце: эмоциональный охват и выразительность «Восьми танских стихотворений» Чжао Цзипина // Песня Жёлтой реки. 2024. № 10. С. 126–129.

Xu Juan, Bai Jiaqi. Bēi huān zhī qíng, zài yú rénxīn: Zhào jǐpíng “tángshī gēqǔ bā shǒu” qínggǎn bǎwò yǔ biǎodá [The emotions of joy and sorrow reside in the human heart: The emotional grasp and expression of Zhao Jiping's “Eight Tang Poems and Songs”]. *Huánghé zhī shēng. Shānxī shēng wénxué yishù jiè liánhé huì*. 2024, no. 10, pp. 126–129. (In Chinese)

13. 贺章荣. 赵季平“唐诗歌曲八首”音乐分析与演唱研究. 湖南科技大学. 2020. 61 页

[Хэ Чжангронг. Исследование музыки и исполнения «Восьми песен на стихи поэтов династии Тан» Чжао Цзипина. Магистерская диссертация. Хунаньский университет науки и технологии. 2020. 61 с.].

He Zhangrong. Zhào jǐpíng “Tángshī gēqǔ bā shǒu” yīnyuè fēnxī yǔ yǎnchàng yánjiū. [Musical Analysis and Performance Study of Zhao Jiping's “Eight Tang Poems in Song”]. Húnán kējì dàxué. 2020, 61 p. (In Chinese)

14. 张 震. “诗”“曲”“声”的完美结合 — 探析赵季平《关雎》的艺术特征. 怀化学院学报/. 2017. 卷第36. 第4. 页98–116.

[Чжан Чжэн. Идеальное сочетание поэзии, музыки и звука: анализ художественных особенностей Чжао Цзипина в «Гуаньцзюй» // Журнал университета Хуайхуа. 2017. Т. 36. № 4. С. 98–116]

Zhang Zhen. “Shi” “qū” “shēng” de wánměi jiéhé — tànxī zhào jǐpíng “guān jū” de yishù tèzhēng [The perfect combination of “poetry”, “music” and “sound” — exploring the artistic characteristics of Zhao Jiping's “Guanju”]. *Huáihuà xuéyuàn xuébào*. 2017, Vol. 36, no. 4, pp. 98–116. (In Chinese)