

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Ли Л. Особенности претворения китайской поэзии в цикле Г. Свиридова «Песни странника» // Культура и искусство. 2025. № 4. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.4.73568 EDN: TZVZJK URL:  
[https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=73568](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=73568)

## Особенности претворения китайской поэзии в цикле Г. Свиридова «Песни странника»

Ли Лупун

ORCID: 0009-0008-9921-4928

кандидат искусствоведения

аспирант; институт виды искусства (музыкальное искусство); Государственный музыкально-педагогический институт имени ММ Ипполитова-Иванова

121357, Россия, г. Москва, р-н Фили-Давыдково, ул. Инициативная, д. 6 к. 1



✉ 979740314@qq.com

[Статья из рубрики "Музыка и музыкальная культура"](#)

**DOI:**

10.7256/2454-0625.2025.4.73568

**EDN:**

TZVZJK

**Дата направления статьи в редакцию:**

04-03-2025

**Дата публикации:**

11-04-2025

**Аннотация:** Предметом исследования является вокальный цикл Г.В. Свиридова «Песни странника» на стихи китайских поэтов в переводе Ю.К. Щуцкого. Значение этого произведения существенно выходит за рамки простого обращения к восточной поэзии. В статье рассматриваются особенности музыкального воплощения китайской поэзии в вокальном цикле Г.В. Свиридова «Песни странника». На примере песни «Возвращение на родину» проводится детальный анализ музыкально-выразительных средств, используемых композитором для передачи поэтических образов. Особое внимание уделяется работе с фактурой, гармонией и формой, а также способам создания синтеза русской музыкальной традиции и китайской поэтической образности. Исследуется роль фортепианного сопровождения в создании художественного целого. Выявляются

характерные черты позднего стиля Свиридова в контексте межкультурного диалога. Исследование основано на комплексном подходе, включающем историко-культурологический, текстологический и музыковедческий анализ. Применяются методы сравнительного анализа, структурно-функционального анализа и семантической интерпретации музыкального текста. Научная новизна исследования заключается в выявлении уникальных механизмов трансформации китайской поэтической образности в контексте русской музыкальной традиции. Впервые детально проанализированы специфические приемы, позволившие Свиридову достичь органичного синтеза восточной поэтической созерцательности с западной композиторской техникой. Выводы исследования демонстрируют, что великий советский и российский композитор Георгий Васильевич Свиридов создал оригинальный музыкальный язык, избегая прямого цитирования или поверхностной стилизации под китайскую музыку. В цикле прослеживается особый тип мелодики, сочетающий распевность русского романса с лаконизмом восточной поэзии, тщательно продуманная фактурная драматургия, гибкая метроритмическая организация и особая работа с тембром. Значение произведения выходит за рамки эксперимента в области межкультурного диалога, затрагивая универсальные темы человеческого бытия.

#### **Ключевые слова:**

Георгий Свиридов, китайская поэзия, вокальный цикл, музыкальный анализ, межкультурный диалог, фортепианное сопровождение, мелодическая линия, стиль, Песни странника, музыкальная форма

Вокальный цикл Георгия Васильевича Свиридова «Песни странника» на стихи китайских поэтов в переводе Ю.К. Щукского представляет собой яркий пример взаимодействия русской музыкальной традиции с поэтическим наследием Востока. Созданное в 1942 году, в период творческой зрелости композитора, во время его пребывания в эвакуации в Новосибирске вместе с Ленинградской филармонией<sup>[6]</sup>, это произведение демонстрирует глубокое проникновение в образный мир китайской лирики и её оригинальное претворение музыкальными средствами. Примечательно, что Свиридов, традиционно воспринимаемый как композитор глубоко национального склада, создает в этом цикле уникальное художественное пространство, где русская музыкальная ментальность вступает в диалог с восточной философией и эстетикой, порождая особую форму межкультурного синтеза. В этом произведении композитор не идет по пути прямого заимствования восточных музыкальных идиом, но создает своеобразную музыкальную метафору китайской поэзии, используя собственный, узнаваемый музыкальный язык.

Актуальность данного исследования определяется возрастающим интересом к межкультурному диалогу в современном музыкальном искусстве. Проблематика российско-китайского культурного диалога в музыке широко исследуется современными музыковедами и культурологами, однако многие аспекты этого взаимодействия остаются малоизученными. В частности, в работах А.Н. Тимофеевой<sup>[11, 12, 13]</sup>, посвященных данному циклу, основное внимание уделяется истории создания произведения и общей характеристике его стилистики, а также историческому контексту, в котором происходило его формирование. В отличие от этих исследований, в настоящей работе предлагается детальный анализ конкретных музыкальных средств и приемов, используемых композитором для воплощения поэтических образов в конкретных песнях цикла, что

позволяет выявить специфические особенности работы Свиридова с китайской поэзией на уровне музыкального языка.

В контексте глобализационных процессов анализ творческих подходов крупнейших композиторов к интерпретации инокультурных текстов приобретает особую значимость, позволяя выявить модели и стратегии межкультурного взаимодействия в музыкальном искусстве. Обращение Свиридова к китайской поэзии представляет собой не просто стилизацию, но глубокое осмысление иной культурной парадигмы, что делает его опыт ценным для понимания перспектив развития современной музыки в условиях культурного полилога.

Цель исследования – выявить специфические особенности музыкального воплощения китайской поэзии в конкретных песнях цикла «Песни странника» на основе детального анализа нотного текста и поэтического первоисточника. Методологическую базу исследования составляет комплексный подход, включающий музыкально-теоретический анализ, компаративный метод (сопоставление поэтического и музыкального текстов), а также элементы семиотического и культурологического анализа. Это позволяет рассмотреть произведение Свиридова в широком культурном контексте, выявляя как специфику музыкального языка композитора, так и особенности его художественной интерпретации китайской поэзии.

«Песни странника» были написаны Свиридовым в 1942 году, в период эвакуации в Новосибирск вместе с Ленинградской государственной филармонией [6]. Этот период был для Свиридова временем интенсивного творческого поиска и освоения новых жанров. Обращение композитора к китайской поэзии в этот сложный военный период можно рассматривать как поиск духовной опоры в вечных философских ценностях восточной мудрости, а также как стремление к расширению творческих горизонтов в условиях вынужденной изоляции от привычной культурной среды Ленинграда.

Важно отметить, что интерес к восточной культуре и философии не был чем-то исключительным для советской художественной интеллигенции того времени. В 1930-е – 1940-е годы происходило активное расширение культурных контактов СССР со странами Востока, в том числе с Китаем [5]. Это находило отражение в различных сферах искусства, включая музыку. Однако подход Свиридова к китайской поэзии отличался от типичных для того времени стилизаций и экзотизма – он стремился к глубинному постижению философской сути восточной лирики.

Обращение Свиридова к переводам Ю.К. Щуцкого также имеет особое значение. Юлиан Константинович Щуцкий (1897-1938) был выдающимся синологом, автором классического перевода и исследования «И-цзин» («Книги перемен»). В 1923 году под редакцией академика В.М. Алексеева была издана «Антология китайской лирики VII-IX вв. по Р. Хр.» с переводами Щуцкого [1], которая, вероятно, и послужила источником текстов для Свиридова. Трагическая судьба переводчика, репрессированного в 1937 году и расстрелянного в 1938 году, придает дополнительное измерение этому произведению как своеобразному творческому памятнику выдающемуся ученому.

Цикл «Песни странника» включает в себя шесть частей:

1. «Отплытие» (на стихи Мэн Хаожаня)
2. «Ночлег в горах» (на стихи Ли Бо)
3. «На чужбине» (на стихи Ду Фу)

4. «Весеннее возвращение» (на стихи Мэн Хаожаня)
5. «Песня на реке» (на стихи Чжан Цзи)
6. «Возвращение на родину» (на стихи Хэ Чжичжана)

Драматургически́й цикл выстроен как единое повествование, отражающее духовный путь лирического героя: от отправления в странствие через одиночество и тоску по родине к окончательному возвращению. Такая композиция имеет глубокие архетипические корни, восходящие к универсальному мотиву путешествия как символа духовной трансформации личности. В контексте китайской философской традиции это можно интерпретировать через призму даосского принципа циклического возвращения к истоку, а также конфуцианской идеи «исправления имен» – возвращения к подлинному значению вещей и явлений. В русской же культуре эта тема перекликается с традицией «странничества» как особого духовного пути, что создает дополнительное смысловое измерение цикла.

В данной статье основное внимание уделяется анализу песен «На чужбине» и «Возвращение на родину», представляющих особый интерес с точки зрения воплощения тематики странствия и возвращения – ключевых для цикла образных сфер. Эти две части занимают особое положение в драматургии цикла, образуя своеобразные эмоционально-смысловые полюса: максимальное удаление от родного дома (духовное и физическое) в «На чужбине» и окончательное возвращение, сопряженное с философским осмыслением жизненного пути, в «Возвращении на родину».

Поэтическая основа цикла – лирика китайских поэтов эпохи Тан (VII-IX вв.) в переводе Ю.К. Щуцкого. Танская поэзия отличается лаконичностью выражения, глубоким философским содержанием и особым вниманием к темам природы, странствий и созерцания. Выбор Свиридовых именно танской поэзии не случаен – это период наивысшего расцвета китайской литературы, когда формировались каноны поэтического искусства, сохранившие своё значение на протяжении последующих столетий.

Переводы Ю.К. Щуцкого отличаются стремлением к передаче не только буквального смысла, но и глубинных философских подтекстов китайской поэзии. Это особенно важно для понимания творческого замысла Свиридова, который, работая с переводами, стремился проникнуть в сущность китайского мировосприятия.

Примечательно, что Щуцкий, в отличие от других переводчиков танской поэзии (таких как А. Ахматова, Л. Эйдлин), не столько стремился к сохранению формальных особенностей оригинала, сколько пытался передать его внутреннюю музыкальность и философскую глубину. Это создавало благоприятную почву для музыкального воплощения данных текстов, ориентированного на выявление их имманентной мелодичности и ритмической организации.

Например, стихотворение Ду Фу «На чужбине» передает чувство тоски по родине и одиночества:

Светлая луна моей страны,  
Думаю о тех, кто мне родные.  
Дома, на чужбине – мы одни,  
Схожею тоской томимся ныне.

В оригинальном тексте Ду Фу это четверостишие относится к жанру «цзюэцзюй»

(«оборванные строки») – лаконичной поэтической форме, требующей предельной концентрации смысла и эмоции в минимальном объеме текста. При анализе поэтического первоисточника обращает на себя внимание характерная для китайской поэзии недосказанность, подтекст, создающий пространство для размышления. Луна здесь выступает не просто как элемент пейзажа, но как символическая связь между разлученными людьми – это традиционный мотив китайской поэзии, восходящий к древним мифологическим представлениям. Свиридов в своей музыкальной интерпретации тонко улавливает эту символическую многозначность образа луны, придавая ему особое звуковое воплощение.

Стихотворение Хэ Чжичжана «Возвращение на родину» раскрывает тему возвращения после долгих лет странствий:

В юности, покинув отчий дом,  
Возвращаюсь старцем седовласым.  
  
Речь моя осталась прежней, но  
  
Сколько на висках явилось власу!  
  
Дети, повстречавшие меня,  
  
Не узнали странника седого,  
  
С ласковой улыбкой говоря:  
  
«Ты откуда, странник, держишь слово?»

Это стихотворение принадлежит к жанру «ши» – более развернутой поэтической форме, допускающей большую повествовательность и эмоциональную развернутость. Центральной темой здесь выступает конфликт между внутренней неизменностью человеческой личности («речь моя осталась прежней») и внешними трансформациями, вызванными течением времени. Этот конфликт приобретает особую остроту в момент возвращения на родину, когда герой обнаруживает, что стал чужим в родных местах.

Парадоксальность ситуации, когда возвращение оборачивается новым открытием неизвестного, отражает глубинную философскую мысль о невозможности буквального возвращения к прошлому. Эта идея находит отражение в даосском принципе «вечного возвращения», где возвращение понимается не как механическое повторение, а как новое постижение изначальной сущности на более высоком уровне осознания. Музыкальное воплощение Свиридовым этого философского парадокса представляет собой одно из наиболее глубоких прозрений композитора в сущность китайской мысли.

Именно эти философские мотивы становятся основой для музыкального воплощения в цикле Свиридова. Композитор чутко улавливает не только внешнюю образность китайской поэзии, но и её глубинные философские подтексты, связанные с идеями изменчивости и постоянства, одиночества и единения с миром, скротечности человеческой жизни и вечности природы.

Песня «На чужбине» представляет собой лаконичную музыкальную миниатюру, созданную в куплетно-вариационной форме. Поэтический текст Ду Фу повествует о тоске по родине, переживаемой лирическим героем под светом луны.



Фортепианное вступление (такты 1-4) сразу погружает слушателя в атмосферу ночной созерцательности. Свиридов использует здесь прозрачную фактуру с характерными квартовыми и квинтовыми интонациями, создающими ощущение открытого пространства. В гармонии преобладают минорные трезвучия и септаккорды, перемежающиеся с квартовыми созвучиями, что придает музыке особую колористическую окраску без прямого подражания пентатонике.

Примечательно, что композитор отказывается от прямого цитирования или стилизации восточной музыки, избегая типичных «ориентальных» клише, таких как пентатоника или характерные ритмические фигуры. Вместо этого он создает собственный музыкальный язык, который на глубинном уровне соответствует эстетическим принципам китайской поэзии. Квартовые и квинтовые созвучия во вступлении можно интерпретировать как своеобразную звуковую метафору «пустотности» – важнейшей категории восточной эстетики, подразумевающей не отсутствие содержания, а особое состояние сознания, в котором возможно непосредственное постижение сущности явлений.

Фактурное решение вступления основано на принципе «разреженности» звуковой ткани, что создает эффект, аналогичный приему «белого пространства» в китайской живописи, где незаполненные участки холста играют не менее важную роль, чем изображенные объекты. Подобно тому, как в китайской живописи пустота не является простым отсутствием изображения, а представляет собой активный элемент композиции, паузы и разреженные созвучия в музыке Свиридова создают особое звуковое пространство, наполненное внутренним напряжением и смыслом.



В кульминационном разделе (такты 15-20) Свиридов использует более насыщенную фактуру и расширяет диапазон вокальной партии. Слова "Схожею тоской томимся ныне" получают особое выразительное значение благодаря восходящему движению мелодии и усилению динамики. Характерно, что композитор избегает яркой, открытой экспрессии, предпочитая сдержанное, но глубокое эмоциональное высказывание, что вполне соответствует эстетике китайской поэзии.

Кульминация песни примечательна тем, что в ней достигается особый эффект эмоционального резонанса, когда внешняя сдержанность выражения лишь усиливает внутреннюю экспрессию. Этот прием перекликается с принципом китайской эстетики

«цзинцзе» – концепцией «художественной атмосферы», согласно которой истинная красота и глубина произведения искусства заключаются не в непосредственно выраженному содержании, а в том эмоциональном и интеллектуальном отклике, который оно вызывает у воспринимающего. Свиридов мастерски воплощает этот принцип, создавая музыку, которая говорит больше своими паузами и подтекстами, чем прямым высказыванием.

Фортепианное сопровождение в песне выполняет не только аккомпанирующую функцию, но и создает особое звуковое пространство. Свиридов использует широкий диапазон фортепиано, от глубоких басов до высоких регистров, что создает эффект объемного звукового пейзажа. Особую роль играют паузы между музыкальными фразами, подчеркивающие значимость каждого слова и создающие атмосферу медитативной созерцательности.

В гармоническом плане обращает на себя внимание использование «плавающей» тональности с частыми отклонениями и модуляциями, что создает эффект тонального «мерцания», перекликающегося с образом лунного света в поэтическом тексте. При этом Свиридов не отказывается полностью от функциональной гармонии, но трансформирует ее, вводя элементы модальности и свободной хроматики. Такой подход можно интерпретировать как музыкальную аналогию к философскому принципу «инь-ян» – единству противоположностей, взаимопроникновению разнородных начал.

Особо следует отметить работу композитора с фактурой фортепианного сопровождения. В партии фортепиано преобладают широко расположенные аккорды и интервалы, создающие эффект пространственной глубины и перспективы. Это можно рассматривать как музыкальную аналогию к принципам китайской пейзажной живописи «шань-шуй» («горы-воды»), где пространственная перспектива создается не с помощью линейных построений, а через сопоставление разных планов и масштабов изображения.

«Возвращение на родину» на стихи Хэ Чжичжана представляет собой кульминационный пункт всего цикла, где тема странствий и возвращения к истокам получает наиболее полное и глубокое выражение.

Фортепианное вступление (такты 1-18) создает атмосферу глубокой задумчивости и ностальгии. Медленный темп в сочетании с преобладанием минорных гармоний, включающих характерное использование малых секст и уменьшенных септаккордов, передает сложное эмоциональное состояние героя, возвращающегося в родные места после долгих лет отсутствия.

Развернутое фортепианное вступление выполняет не только экспозиционную функцию, но и является своеобразным философским прологом, настраивающим слушателя на восприятие центральной темы произведения – темы времени и его воздействия на человеческую жизнь. Гармонический язык вступления характеризуется тонким балансом между тональной определенностью и модальной свободой, что создает эффект временной неопределенности, своеобразного «парения» между прошлым и настоящим.

Особую выразительность придает смена размера в 17-м такте с 4/4 на 3/2, что создает ощущение временной свободы и размытости границ между прошлым и настоящим. Этот прием помогает передать сложное психологическое состояние лирического героя, одновременно находящегося в двух временных пластиах – прошлом (юность) и настоящем (старость).

Метрическая трансформация может быть интерпретирована как музыкальное воплощение

философской концепции времени в китайской мысли, где линейное и циклическое понимание времени сосуществуют в диалектическом единстве. Переход от четного метра (4/4) к нечетному (3/2) символически отражает переход от «земного», измеримого времени к «небесному», бесконечному. Это соответствует даосскому представлению о двойственной природе времени: с одной стороны – как о последовательности событий (ши), с другой – как о вечном настоящем, «великом единстве» (тай и).

Мелодическая линия вокальной партии (с такта 19) органично вырастает из фортепианного вступления. В соответствии с поэтическим текстом "В юности, покинув отчий дом, возвращаюсь старцем седовласым", композитор использует плавное, неторопливое развертывание мелодии, основанное на секундных и терцовых интонациях. Это создает ощущение естественной речевой интонации, что является характерной чертой позднего стиля Свиридова.



Особую выразительность приобретают слова "Речь моя осталась прежней, но сколько на висках явилось власу!" Композитор подчеркивает контраст между неизменностью внутренней сущности человека и изменениями, происходящими с ним во времени, используя контрастные регистры фортепиано: высокий регистр символически соотносится с образом юности, низкий – с образом зрелости.

Этот контраст можно интерпретировать через призму конфуцианской философии, где центральное место занимает концепция «чжун юн» («срединный путь»), предполагающая гармоничное сочетание противоположностей. В музыкальном воплощении этого фрагмента Свиридов достигает удивительного баланса между изменчивостью и постоянством, молодостью и старостью, создавая музыкальный образ, воплощающий идею жизненной целостности при всех внешних трансформациях.

В фортепианной партии на этом этапе преобладают консонансные интервалы (терции, квинты, октавы), создающие ощущение внутренней гармонии. Это фактурное решение генерирует эффект пространственной перспективы и медитативной сосредоточенности, характерный для китайской пейзажной лирики.

В развитии музыкальной формы можно выделить три основных раздела, соответствующих смысловому развитию поэтического текста:

1. Экспозиционный раздел (такты 19-32) – рассказ о возвращении
2. Средний раздел (такты 33-44) – размышления о прошедшем времени
3. Заключительный раздел (такты 45-56) – философское обобщение

Такая трехчастная структура имеет глубокие архетипические корни, восходящие к универсальной формуле «тезис – антитезис – синтез». В контексте китайской

философской традиции это соотносится с концепцией «сань цай» («три начала»): Небо, Земля и Человек, находящиеся в состоянии динамического равновесия. Музыкальная форма песни, таким образом, становится воплощением фундаментальных космологических представлений, характерных для китайской культуры.

В среднем разделе, соответствующем словам "Дети, повстречавшие меня, не узнали странника седого", Свиридов применяет более насыщенную фактуру с использованием септаккордов и нонаккордов, что усиливает эмоциональное напряжение. Это соответствует тексту о переживаниях героя, обнаружившего, что его не узнают в родном городе.

Особую выразительность в этом разделе приобретает гармоническое развитие, основанное на сопоставлении аккордов, находящихся в отдаленных тональных соотношениях. Такой подход создает эффект тонального «блуждания», что можно интерпретировать как музыкальную метафору отчуждения героя от родных мест. При этом композитор избегает открытого драматизма, предпочитая более тонкие средства выразительности, что соответствует эстетическому принципу «хань сюй» («сдержанность и пустота») в китайском искусстве.

Примечательно использование Свиридовым тембровых возможностей фортепиано для создания эффекта «просветления» при словах "С ласковой улыбкой говоря". Здесь композитор переносит фактуру в высокий регистр, используя «прозрачные» звуки, что создает эффект внезапного «просветления» среди общей сумрачной атмосферы. Этот прием можно рассматривать как музыкальную аналогию к концепции «у вэй» («недеяние») в даосизме – достижение гармонии через принятие естественного хода вещей.

Заключительный раздел (с такта 45) отмечен возвращением к прозрачной фактуре начала. Особую выразительность приобретает использование октавных унисонов в завершении, создающих эффект постепенного растворения звучания. Этот прием можно интерпретировать как музыкальное воплощение философской идеи о преходящести всего земного, характерной для китайской поэзии.

Финальное разрешение музыкальной ткани в консонирующий аккорд, звучащий в широком расположении, создает эффект пространственной перспективы и одновременно временной завершенности. Это соответствует даосской концепции «возвращения к истоку» (гуй юань), символизирующей замыкание жизненного круга и обретение внутренней гармонии. Особено значима здесь трактовка тишины, наступающей после финального аккорда – она воспринимается не как отсутствие звука, а как особое состояние звуковой материи, своего рода «звукущая тишина», что перекликается с китайской концепцией «у» (небытие) как активного, творческого начала.

Анализ песен «На чужбине» и «Возвращение на родину» позволяет выделить основные музыкальные приемы, используемые Свиридовым для передачи образного строя китайской поэзии:

**1. Специфическая мелодика**, сочетающая распевность русского романса с лаконизмом и декламационностью. Композитор избегает широких мелодических скачков, предпочитая плавное, волнообразное движение, что соответствует созерцательному характеру китайской лирики. Примечательным является использование Свиридовым так называемых «интонационных арок» – обрамляющих мелодических оборотов, создающих эффект замкнутости формы, что можно рассматривать как музыкальную аналогию к структурным особенностям китайского поэтического жанра «люйши», где первая и последняя строки часто перекликаются по смыслу и образности.

**2 . Особая работа с фортепианной фактурой**, где значимую роль играют пространственные эффекты, создаваемые с помощью регистровых и тембровых контрастов. Свиридов использует широкий диапазон фортепиано, от глубоких басов до высоких регистров, что создает эффект объемного звукового пейзажа. Важным аспектом фактурного решения является принцип «разреженности» звуковой ткани, особенно в верхнем регистре, что создает эффект «просветленности» и воздушности, характерный для эстетики китайской живописи с её концепцией «дыхания» («ци») как основы художественной выразительности.

**3 . Гармонический язык**, сочетающий традиционную функциональность с элементами модальности. Композитор избегает прямого подражания пентатонике, но создает особый колорит с помощью квартовых созвучий, нетерцовых структур и особых ладовых оборотов. Примечательно использование Свиридовым «плавающей» тональности, создающей эффект тонального «мерцания», что можно интерпретировать как музыкальную аналогию к даосской концепции «дао» – вечно изменчивого, но в своей основе неизменного пути. Особую роль в гармоническом языке цикла играют бифункциональные созвучия и полиладовые структуры, отражающие идею единства противоположностей, характерную для китайской философии.

**4. Метроритмическая свобода**, проявляющаяся в смене размеров, использовании пауз и гибкости агогических нюансов. Это позволяет достичь эффекта медитативной созерцательности, характерной для китайской поэзии. В отличие от многих западных композиторов, обращавшихся к восточной тематике и часто использовавших остинатные ритмические формулы как знак «ориентальности», Свиридов идет по пути ритмической свободы и гибкости, что ближе к самой сущности китайской поэзии с её тяготением к асимметрии и естественному течению времени.

**5. Динамическая сдержанность** с преобладанием тихих и средних нюансов (p, mp, mf), что соответствует эстетике восточной культуры с ее избеганием чрезмерной экспрессии. Особенно показательна работа Свиридова с динамическими градациями в пределах тихой звучности, где композитор достигает удивительного разнообразия эмоциональных оттенков при внешней сдержанности выражения. Этот подход перекликается с принципом «ю-сянь» («скрытые струны») в китайской эстетике, где подлинная глубина чувства выражается не в эмоциональном выплеске, а в тонких нюансах и полутонах.

**6 . Особое значение тишины и пауз** как структурно-выразительных элементов музыкальной ткани. Паузы у Свиридова становятся не просто временными цезурами, но активными элементами музыкального повествования, создающими эффект «дыхания» музыкальной формы. Это соответствует китайской эстетической категории «сюй»

(«пустота»), где незаполненное пространство рассматривается как активный, творческий элемент композиции. Примечательно, что Свиридов часто использует приём «затухания» звучания, когда музыкальная фраза не завершается определенно, а как бы «растворяется» в тишине, что создаёт эффект незавершенности, открытости музыкальной мысли.

**7 . Музыкально-речевые интонации** как основа мелодического развития. Свиридов тщательно следит за интонационным строем поэтического текста, выявляя его внутреннюю музыкальность. При этом композитор создает своеобразные мелодические формулы для ключевых слов и образов, выступающие как музыкальные «иероглифы» – символические звуковые комплексы, обладающие самостоятельным выразительным значением. Такой подход можно рассматривать как музыкальную аналогию к идеографическому принципу китайской письменности, где каждый знак несет комплексное, многоуровневое значение.

**8 . Семантическая многозначность музыкального языка**, проявляющаяся в использовании полисемантических звуковых комплексов, допускающих различные интерпретации в зависимости от контекста. Этот прием перекликается с принципом «ицзин» («смысл за пределами образа») в китайской эстетике, где истинное значение произведения искусства раскрывается не в буквальном содержании, а в тех ассоциациях и смыслах, которые возникают за его пределами.

Проведенный анализ песен цикла Г.В. Свиридова «Песни странника» показывает, что композитор создал оригинальную музыкальную интерпретацию китайской поэзии, опираясь не на внешние атрибуты восточной музыки, а на глубинное постижение философско-эстетической сути танской лирики.

В отличие от предшествующих исследований А.Н. Тимофеевой<sup>[13]</sup>, сосредоточенных преимущественно на историческом контексте создания цикла и общей характеристики его стилистики, настоящая работа предлагает детальный анализ конкретных музыкальных средств и приемов, используемых композитором для воплощения поэтических образов в конкретных песнях цикла. Это позволяет выявить специфические особенности работы Свиридова с китайской поэзией на уровне музыкального языка.

Новизна исследования заключается также в сопоставлении поэтического первоисточника и его музыкального воплощения, что дает возможность проследить, как композитор претворяет ключевые образы и идеи китайской лирики в музыкальной ткани произведения. Особено значимым представляется выявление параллелей между музыкальными приемами Свиридова и философско-эстетическими категориями китайской культуры, такими как «инь-ян» (единство противоположностей), «у-вэй» (недеяние), «сюй» (пустота) и другими. Это позволяет говорить о своеобразной «музыкальной синологии» Свиридова, его интуитивном проникновении в сущность китайского мировосприятия.

Вклад данного исследования в музыковедение заключается также в предложенной методологии анализа межкультурных взаимодействий в музыке, где акцент делается не на внешних заимствованиях стилистических элементов, а на глубинных соответствиях между музыкальными структурами и философско-эстетическими принципами разных культур. Такой подход позволяет выйти за рамки традиционного понимания «ориентализма» в музыке как поверхностной стилизации и увидеть более сложные и интересные формы межкультурного диалога.

Композитор достигает органичного синтеза русской музыкальной традиции и

философской глубины китайской поэзии, создавая произведение универсального звучания, где отражены вечные темы человеческого бытия – странствия, время, память, возвращение к истокам. Этот опыт межкультурного диалога в музыке представляет значительный интерес как для исполнительской практики, так и для современного музыковедения.

Особенно важным представляется то, что Свиридов не идет по пути простой стилизации или имитации восточного колорита, а создает оригинальную музыкальную интерпретацию китайской поэзии, основанную на глубоком проникновении в её образный строй и философскую сущность. Тем самым композитор демонстрирует возможность подлинного межкультурного диалога в музыке, где взаимодействие различных традиций происходит на уровне глубинных смысловых структур, а не поверхностных стилистических заимствований.

В современном контексте глобализационных процессов, часто ведущих к нивелированию культурных различий, опыт Свиридова приобретает особую ценность, показывая возможность сохранения национальной идентичности при открытости к диалогу с другими культурами. Цикл «Песни странника» представляет собой яркий пример того, как национальное может становиться универсальным, не теряя своей специфики, а обогащаясь через взаимодействие с иными культурными традициями.

Перспективы дальнейшего исследования темы связаны с расширением аналитического материала за счет включения в круг рассмотрения других песен цикла, а также с сопоставительным анализом подходов Свиридова и других русских композиторов к интерпретации восточной поэзии. Интересным направлением исследований может стать также рецепция цикла «Песни странника» в китайской культурной среде, что позволит оценить эффективность межкультурного диалога с точки зрения его восприятия представителями той культуры, к которой обращается композитор.

## **Библиография**

1. Антология китайской лирики VII-IX вв. по Р. Хр. / перевод в стихах Ю. К. Щукского; редакция, вводные обобщения и предисловие В. М. Алексеева. М.-СПб. : Государственное издательство "Всемирная литература", 1923. 144 с.
2. Белоненко А. С. Шостакович и Свиридов: к истории взаимоотношений // Наш современник. 2016. № 1. URL: <http://nash-sovremennik.ru/archive/2016/n1/1601-19.pdf> (дата обращения: 29.10.2020). EDN: VRZYLL
3. Белоненко А. С. Шостакович и Свиридов: к истории взаимоотношений // Наш современник. 2016. № 5. URL: <http://nash-sovremennik.ru/archive/2016/n5/1605-22.pdf> (дата обращения: 29.10.2020).
4. Георгий Свиридов. Музыка как судьба / сост. А. С. и В. С. Белоненко; авт. предисл. и comment. А. С. Белоненко; науч. ред. С. И. Субботина. 2-е изд., дораб. и доп. М. : Молодая гвардия, 2017. 795 с.
5. Емельянова М. Э. Музыкальная культура Ленинграда 1930-х - 1950-х годов в творческой биографии Г. В. Свиридова. Дисс. ... кандидата исторических наук. СПб. : Санкт-Петербургский гос. университет, 2017. 949 с.
6. Зингер Е. М. Ленинградская государственная филармония в Сибири в годы Великой Отечественной войны // Научно-методические записки. Т. 5. Новосибирск : Новосибирская гос. консерватория, 1970. С. 61-116.
7. Композитор Георгий Свиридов: нотографический справочник / сост. Н. А. Сладкова. М. : ВААП Информ, 1986. 143 с.
8. Ма Цзяцзя. Интерпретация китайской поэзии в вокальном цикле Н. Пейко

- "Оборванные строки" // Традиции и новации в высшем архитектурно-художественном образовании. Вып. 1. Харьков : Харьковская гос. академия дизайна и искусств, 2016. С. 64-69. EDN: WEIW KD
9. Об опере "Великая дружба" В. Мурадели. Постановление ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 г. / Правда. 1948. 11 февраля.
10. Свиридов, Г. В. Песни странника : ноты / Г. В. Свиридов ; на слова китайских поэтов в переводе на русский Ю. К. Щуцкого. - 2-е изд., стер. - Санкт-Петербург : Планета музыки, 2023. - 76 с. - ISBN 978-5-507-45590-4. - Текст : электронный // Лань : электронно-библиотечная система. - URL: <https://e.lanbook.com/book/278819> (дата обращения: 01.02.2025)

## **Результаты процедуры рецензирования статьи**

*В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.*

*Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).*

В журнал «Культура и искусство» автор представил свою статью «Особенности претворения китайской поэзии в цикле Г. Свиридова «Песни странника»», в которой проведен анализ музыкальной интерпретации китайских стихотворений советским композитором.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что вокальный цикл Георгия Васильевича Свиридова «Песни странника» на стихи китайских поэтов в переводе Ю.К. Щуцкого представляет собой яркий пример взаимодействия русской музыкальной традиции с поэтическим наследием Востока. Созданное в период творческой зрелости композитора, это произведение демонстрирует глубокое проникновение в образный мир китайской лирики и её оригинальное претворение музыкальными средствами.

К сожалению, в статье не представлен библиографический анализ и анализ научной обоснованности проблематики. Автором упомянуто лишь об исследованиях данной темы музыкой А.Н. Тимофеевой, сосредоточенных преимущественно на историческом контексте создания цикла и общей характеристике его стилистики. С позиции автора, научная новизна настоящей работы заключается в детальном анализе конкретных музыкальных средств и приемов, используемых композитором для воплощения поэтических образов в конкретных песнях цикла. Это позволяет автору выявить специфические особенности работы Свиридова с китайской поэзией на уровне музыкального языка. Новизна исследования заключается также в сопоставлении поэтического первоисточника и его музыкального воплощения, что дает возможность проследить, как композитор претворяет ключевые образы и идеи китайской лирики в музыкальной ткани произведения. Практическая значимость исследования состоит в возможности повторения опыта межкультурного диалога в музыке как в исполнительской практике, так и в современном музыковедении.

Актуальность исследования обусловлена повышенным вниманием со стороны научного сообщества к укреплению и развитию российско-китайского межкультурного диалога. Методологическую базу исследования составили общенаучные методы описания, анализа и синтеза, а также музыковедческий анализ. Теоретическим обоснованием послужили труды таких китайских и российских исследователей как А.Н. Тимофеева, М.Э. Емельянова, Ма Цзяцзя и др. Эмпирическим материалом выступил вокальный цикл Георгия Васильевича Свиридова «Песни странника» (1941-1942) на стихи китайских поэтов эпохи Тан (VII-IX вв.) в переводе Ю.К. Щуцкого.

Цель исследования – выявить специфические особенности музыкального воплощения китайской поэзии в конкретных песнях цикла «Песни странника» на основе детального

анализа нотного текста и поэтического первоисточника. В данной статье основное внимание уделяется анализу песен «На чужбине» и «Возвращение на родину», представляющих особый интерес с точки зрения воплощения тематики странствия и возвращения – ключевых для цикла образных сфер. В данной статье основное внимание уделяется анализу песен «На чужбине» и «Возвращение на родину», представляющих особый интерес с точки зрения воплощения тематики странствия и возвращения – ключевых для цикла образных сфер.

Для достижения цели исследования автором проведен детальный анализ конкретных музыкальных средств и приемов, используемых композитором для воплощения поэтических образов в конкретных песнях цикла. Это позволило автору выявить специфические особенности работы Г. Свиридова с китайской поэзией на уровне музыкального языка.

В результате анализа автором выделены основные музыкальные приемы, используемые Свиридовым для передачи образного строя китайской поэзии: специфическая мелодика, особая работа с фортепианной фактурой, гармонический язык, метроритмическая свобода, динамическая сдержанность.

Проведенный автором анализ песен цикла Г.В. Свиридова «Песни странника» показывает, что композитор создал оригинальную музыкальную интерпретацию китайской поэзии, опираясь не на внешние атрибуты восточной музыки, а на глубинное постижение философско-эстетической сути танской лирики.

В заключении автором представлен вывод по проведенному исследованию, в котором приведены ключевые положения изложенного материала.

Представляется, что автор в своем материале затронул актуальные и интересные для современного социогуманитарного знания вопросы, избрав для анализа тему, рассмотрение которой в научно-исследовательском дискурсе повлечет определенные изменения в сложившихся подходах и направлениях анализа проблемы, затрагиваемой в представленной статье.

Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение примером синтеза произведений искусства, принадлежащих разным культурам, представляет несомненный теоретический и практический культурологический интерес и может служить источником дальнейших исследований.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует и адекватный выбор методологической базы. Библиографический список состоит из 10 источников и включает не все труды, на которые автор ссылается в своем исследовании. Автору следует доработать данный вопрос. Текст статьи выдержан в научном стиле, но содержание статьи носит реферативный характер. Кроме того, объем статьи составляет менее 12 тысяч знаков, автору следует дополнить материал.

Тем не менее, автор выполнил поставленную цель, получил определенные научные результаты, позволившие обобщить материал. Следует констатировать: статья может представлять интерес для читателей и заслуживает того, чтобы претендовать на опубликование в авторитетном научном издании после устранения указанных недостатков.

## **Результаты процедуры повторного рецензирования статьи**

*В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.*

*Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).*

Рецензируемый текст «Особенности претворения китайской поэзии в цикле Г. Свиридова «Песни странника» обращается к тематике межкультурного диалога России и Китая на любопытном и недостаточно изученном примере «Песен странника» Георгия Свиридова, написанных на стихи китайских поэтов раннего Средневековья. Данное музыкальное произведение представляет собой усложненную вариацию межкультурного диалога т.к. происходит диалог не только музыкальный, но и текстовой (стихи китайских поэтов переведены на русский и дополнительно адаптированы Свиридовым к его музыке), тексты же, как справедливо отмечает автор, несут в себе философско-эстетическое наслаждение другой культуры и другой эпохи. К сожалению, автор не упоминает о степени изученности проблем межкультурного (и российско-китайского в т.ч.) диалога, упоминание писавшей о «Песнях странника» А. Тимофеевой сопровождается нерабочей сноской, очевидно список литературы загрузился не полностью. Отличие своей работы от текста Тимофеевой и собственно новизну исследования автор заявляет в самом конце работы, представляется разумным перенести эти тезисы в начало работы. Т.к. методологической основой работы является комплексный контент-анализ, представляется необходимым элементарное представление контента т.е. «Песен странника», начиная с указания времени создания/публикации, обстоятельств/общественно-политического контекста создания цикла, возможных мотивов подбора текстов и т.д. Из работы, в частности, невозможно понять, когда именно было написано произведение, приводящиеся в списке литературы тексты по советской музыкальной истории 1940-1950-ых гг. никак не использованы. Целью исследования автор ставит выявление специфических особенностей «музыкального воплощения китайской поэзии в конкретных песнях цикла «Песни странника» на основе детального анализа нотного текста и поэтического первоисточника», т.е. рассматриваются две части цикла, «Возвращение на родину» и «На чужбине». В поставленных рамках автор вполне справляется с поставленными задачами (преимущественно анализируется нотный текст, текстовый первоисточник рассматривается в меньшей степени), обе упомянутые части цикла подробно и многогранно рассмотрены, на основе проанализированных частей цикла автор формулирует перечень основных музыкальных приёмов Свиридова, используемых для претворения китайской поэзии. Выводы автора вполне логичны, обоснованы и четко сформулированы: «Свиридов не идет по пути простой стилизации или имитации восточного колорита, а создает оригинальную музыкальную интерпретацию китайской поэзии... демонстрирует возможность подлинного межкультурного диалога в музыке, где взаимодействие различных традиций происходит на уровне глубинных смысловых структур, а не поверхностных стилистических заимствований». В целом работа выполнена на высоком научно-методическом уровне, представляет собой компетентное междисциплинарное культурологически-музыковедческое исследование перспективной темы, по устранению указанных недочетов рекомендуется к публикации.

## **Результаты процедуры окончательного рецензирования статьи**

*В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.*

*Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).*

Предметом исследования в представленной для публикации в журнале «Культура и искусство» статье, как автор отметил в заголовке («Особенности претворения китайской поэзии в цикле Г. Свиридова «Песни странника»»), является совокупность особенностей претворения китайской поэзии (в объекте исследования) в цикле Г. Свиридова «Песни странника». В тексте статьи автор поясняет, что для детального содержательного

анализа он выбирает две песни цикла: «На чужбине» и «Возвращение на родину», — обосновывая выборку тем, что именно они представляют «особый интерес с точки зрения воплощения тематики странствия и возвращения — ключевых для цикла образных сфер», поскольку отражают глубинные концепты китайской культуры, выраженные традиционными философско-эстетическими категориями.

Автор кратко характеризует социокультурный контекст появления цикла «Песни странника», отмечая особенности поэтического первоисточника, качество их перевода на русский язык выдающимся синологом Ю.К. Щуцким, упоминая его трагическую биографию, отражающую, в том числе, исторический перелом в развитии русской культуры. Далее последовательно автор анализирует поэтическое и музыкальное содержание отобранных песен цикла, делая акценты на семантике формы и символического содержания поэтического текста, а также на выразительных средствах композиторской техники, позволивших Свиридову интонационно передать, или даже музыкально интерпретировать глубинные концепты китайской культуры, выраженные традиционными философско-эстетическими категориями.

Автор приходит к выводу, что анализ песен «На чужбине» и «Возвращение на родину» позволил ему «выделить основные музыкальные приемы, используемые Свиридовым для передачи образного строя китайской поэзии». Совокупность особенностей претворения китайской поэзии в цикле Г. Свиридова в итоговом заключении автор раскрывает как комплекс связанных общим замыслом композитора композиционных решений, касающихся: 1) специфической мелодики, 2) особенностей фортепианной фактуры, 3) особенностей гармонического языка, 4) метроритмической свободы, 5) динамической сдержанности с преобладанием тихих и средних нюансов (p, mp, mf), 6) особого значения тишины и пауз как структурно-выразительных элементов музыкальной ткани, 7) музыкально-речевых интонаций, 8) мастерского использования семантической многозначности музыкального языка.

Таким образом, предмет исследования автором рассмотрен на высоком теоретическом уровне, и статья заслуживает публикации в авторитетном научном журнале.

Методология исследования опирается на принципы комплексного подхода, реализованного в методическом синтезе музыкально-теоретического анализа, компаративистики сопоставления поэтического и музыкального текстов, элементов семиотического и культурологического анализа. Авторский методический комплекс релевантен решаемым научно-познавательным задачам. Он позволил автору рассмотреть произведение Свиридова в широком культурном контексте, выявляя как специфику музыкального языка композитора, так и особенности его художественной интерпретации китайской поэзии.

Актуальность выбранной темы исследования автор поясняет «возрастающим интересом к межкультурному диалогу в современном музыкальном искусстве», что характеризуется в проблематике российско-китайского культурного диалога в музыке, широко исследуемой современными музыковедами и культурологами ввиду наметившейся тенденции сближения культур России и Китая. В выбранном автором контексте предмет исследования обретает особую остроту и актуальность, поскольку демонстрирует пример высокого искусства, являющегося эталоном композиторского мастерства и демонстрирующим одну из вершин российской художественной культуры.

Научная новизна исследования, заключающаяся в сопоставлении поэтического первоисточника и его музыкального воплощения, («что дает возможность проследить, как композитор претворяет ключевые образы и идеи китайской лирики в музыкальной ткани произведения»), заслуживает теоретического внимания.

Стиль текста автор выдержал исключительно научный.

Структура статьи следует логике изложения результатов научного исследования.

Библиография, учитывая опору автора на анализ эмпирического материала, достаточно полно раскрывает проблемное поле исследования.

Апелляция к оппонентам в статье корректна и достаточна. Автор не акцентирует внимания на теоретической критике работ коллег, но аргументировано участвует в актуальной теоретической дискуссии.

Статья, безусловно, представляет интерес для широкой читательской аудитории журнала «Культура и искусство» и может быть рекомендована к публикации.