

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Ли Л. Особенности музыкального воплощения китайской поэзии в вокальном цикле Г. Свиридова «Песни странника» // Культура и искусство. 2025. № 7. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.7.74414 EDN: KBRHVF URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=74414

Особенности музыкального воплощения китайской поэзии в вокальном цикле Г. Свиридова «Песни странника»

Ли Лупун

ORCID: 0009-0008-9921-4928

кандидат искусствоведения

аспирант; 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:

10.7256/2454-0625.2025.7.74414

EDN:

KBRHVF

Дата направления статьи в редакцию:

12-05-2025

Аннотация: Статья посвящена исследованию диалогической природы музыкально-поэтического синтеза в вокальном цикле Г. Свиридова «Песни странника». Рассматривается уникальный опыт композитора в создании музыкального произведения на основе древнекитайской поэзии в переводах Ю.К. Щуцкого. Исследуются особенности взаимодействия русской и китайской культурных традиций на уровне музыкального языка, драматургии и исполнительской интерпретации. Анализируются символическая семантика музыкальных образов цикла, специфика вокальной декламации и особенности трактовки фортепианной партии как равноправного участника музыкального диалога. Особое внимание уделяется историческому контексту создания цикла, связанному с пребыванием композитора в эвакуации в Новосибирске в 1941-1942 годах, что обусловило особое эмоциональное состояние «затерянности» и одновременно открытости к восточной культуре. Рассматривается также исполнительская судьба произведения, впервые получившего концертное воплощение лишь в XXI веке. Исследование опирается на комплексный междисциплинарный подход, сочетающий

музыковедческий анализ с элементами культурологического, литературоведческого и исполнительского анализа. Используются методы стилистического, структурно-функционального и сравнительного анализа, позволяющие раскрыть диалогическую природу произведения. Привлекаются также биографический и историко-контекстуальный методы для выявления связи художественных особенностей цикла с жизненными обстоятельствами и творческой эволюцией композитора. Научная новизна исследования заключается в комплексном рассмотрении диалогической природы вокального цикла «Песни странника» как уникального явления синтеза восточной и западной культурных традиций. Впервые проведен детальный анализ символической семантики музыкального языка цикла, выявлены особенности взаимодействия вокальной и фортепианной партий как равноправных участников диалога культур. Установлено, что Свиридов создает оригинальную систему музыкальных символов, воплощающих философскую глубину китайской поэзии без прямой стилизации, формируя тем самым новый тип межкультурного диалога в музыкальном искусстве. Исследование вносит вклад в понимание творческой эволюции Свиридова, демонстрируя неизвестную ранее грань его композиторского дарования – способность к глубокому проникновению в иную культурную традицию. Выявлены также особенности исполнительской интерпретации цикла, требующей от музыкантов специфического сочетания различных вокальных и пианистических традиций.

Ключевые слова:

Георгий Свиридов, вокальный цикл, музыкальная семантика, китайская поэзия, Юлиан Щуцкий, музыкальное воплощение, диалог культур, восточная эстетика, исполнительская интерпретация, архетип странника

Вокальный цикл Георгия Свиридова «Песни странника» представляет собой уникальное явление в творчестве композитора и в истории русской музыки XX века. Созданное в 1941-1942 годах в Новосибирске, во время эвакуации, это произведение длительное время оставалось неизвестным широкой публике и лишь в XXI веке получило заслуженное признание и исполнительское воплощение. Обращение русского композитора к текстам древнекитайской поэзии в переводах выдающегося синолога Юлиана Щуцкого открывает интереснейшую страницу в изучении особенностей диалога культур в музыкальном искусстве.

Объектом настоящего исследования является диалогическая природа музыкально-поэтического синтеза в вокальном цикле Г. Свиридова «Песни странника». Предметом исследования выступают специфические формы и средства реализации диалога культурных традиций на уровне музыкального языка, драматургии и исполнительской интерпретации произведения.

История создания «Песен странника» тесно связана с историческими обстоятельствами и личной биографией композитора. Как отмечает А.С. Белоненко, «это произведение знаменует важный этап поисков индивидуального стиля композитора, когда закладывались основы его будущего узнаваемого "почерка"» [\[2, с. 150\]](#). Созданный в период 1941-1942 годов в Новосибирске, цикл отражает особое эмоциональное состояние композитора, вынужденного покинуть родной Ленинград из-за начавшейся войны.

В своих «Разных записях» Свиридов отмечал: «Во время войны, когда я поехал в

Новосибирск, странное проснулось чувство — более близкое чувство Востока и вместе с тем затерянности, как бы захолустной жизни (после Ленинграда). Отсюда настроения "Песен странника" (с одной стороны — Восток, с другой — захолустье)» [\[5, с. 155\]](#). Это признание композитора позволяет понять внутренние мотивы его обращения к восточной поэзии как способу осмысления своего нового опыта и эмоционального состояния.

Интерес Свиридова к китайской поэзии не был случайным. В начале 1940-х годов композитор познакомился с творчеством Густава Малера, в частности, с его циклом «Песня о Земле», также основанным на китайской поэзии. «Малера я узнал хорошо во время войны в Новосибирске, где была Ленинградская филармония, библиотекой которой я пользовался. Меня очень впечатлила 1-я симфония. 9-я прекрасна от начала до конца, так же, как и "Песнь о Земле" — лучшая его вещь» [\[5, с. 169\]](#). Примечательно, что и «Песнь о Земле» Малера, и «Песни странника» Свиридова имеют в основе один литературный источник — классическую китайскую поэзию эпохи Тан.

Литературной основой для цикла послужили переводы китайской поэзии, выполненные выдающимся синологом Юлианом Константиновичем Щуцким и опубликованные в 1923 году в «Антологии китайской лирики VII-IX вв.». В отличие от более ранних попыток перевода китайской поэзии, таких как антология «Свирель Китая» В. Егорьева и В. Маркова (1914) или лирический цикл «Фарфоровый павильон» Н. Гумилева (1918), которые следовали традиции вольного поэтического переложения, переводы Щуцкого представляли собой принципиально новый подход к трансляции восточной поэтической традиции.

Как отмечается в издании нот «Песен странника», Щуцкий «старался максимально воспроизвести особенности китайской классической поэзии. Поэтому стихотворный размер, рифма у него являются вторичными, производными. Главное в переводе — максимальная визуализация, предельная сосредоточенность на зрительном образе без передачи его эмоциональной составляющей» [\[7, с. 6\]](#). Эта особенность переводов Щуцкого оказалась созвучной творческим поискам Свиридова, стремившегося к созданию лаконичных, но емких музыкальных образов.

Композитор подходит к текстам переводов Ю.К. Щуцкого избирательно и творчески. А. Тимофеева отмечает, что «композитор свободно обращается с переводами Щуцкого: добавляет отдельные слова и фразы, сокращает четверостишия, выпадающие из сюжетной логики, избегает "невокально" звучащих слов» [\[11, с. 129\]](#). Преобразуя исходный материал, Свиридов выступает не просто как интерпретатор, но как полноценный соавтор поэтического и переводческого процесса.

Вокальный цикл «Песни странника» состоит из шести частей, объединенных общей темой странствия. Композиционная организация произведения выстраивается следующим образом: стихотворение «Южный холм» Ван Вэя становится первой песней цикла — «Отплытие»; стихотворение «Холмы Хуацзыган» Пэй Ди трансформируется во вторую композицию, сохраняя оригинальное наименование; стихотворение «За плетнём из магнолий» того же Пэй Ди преобразуется в третий номер цикла — «Закат»; стихотворение «Маньский холм» Шэнь Цюаньци переосмысливается как четвёртая песня — «Древнее кладбище»; фрагменты из поэмы «Лютня» Бо Цзюйи объединяются в пятую песню «В далёком посёлке»; стихотворение «Экспромт при возвращении на родину» Хэ Чжичжана становится основой для шестой, заключительной песни цикла — «Возвращение на родину» [\[7, с. 5\]](#).

Такая структура не случайна — она отражает внутреннюю логику духовного путешествия, характерную как для даосской философии с её идеей цикличности и возвращения к истокам, так и для русской культурной традиции, где тема странничества и возвращения к родной земле имеет глубокие корни. С. Бо подчеркивает, что «образ странника у Свиридова становится символом человека, ищущего смысл своего существования через соприкосновение с вечными ценностями бытия» [\[3, с. 112\]](#).

Драматургия цикла выстраивается как диалог между двумя мировосприятиями — русским и китайским. С одной стороны, композитор передает характерную для китайской поэзии созерцательность, недосказанность, особое отношение к природе как отражению внутреннего мира человека. С другой стороны, в музыке присутствует свойственная русской культуре эмоциональная насыщенность, глубина переживания, стремление к духовному преображению через странствие и испытания.

Как отмечает Л. Ли, «всеобъемлющим концептуальным лейтмотивом, пронизывающим все полотно "Песен странника", выступает многоаспектное изображение природы. Натурфилософские элементы служат не просто художественным обрамлением, но фундаментальным смысловым ядром поэтических произведений» [\[6, с. 5\]](#). Эта особенность также отражает диалог культурных традиций, поскольку и в китайской, и в русской культуре природа выступает важнейшим источником философского осмысления бытия, хотя и воспринимается по-разному.

Уникальность подхода Свиридова к воплощению китайской поэзии заключается в отказе от прямой стилизации восточной музыки. Композитор не использует пентатонику или другие характерные элементы китайской музыкальной традиции, а создает собственную систему выразительных средств, которая на интуитивном уровне передает особенности восточного мировосприятия.

«Композитор не апеллирует к китайскому фольклору, ладам, к той же знаменитой китайской пентатонике. Герой "Песен странника", как и герои Бернса, Шекспира, Исаакяна говорят на русском языке русского композитора словами русского поэта-переводчика. Гений Свиридова заключается в том, что он умеет создать — чисто интонационно, гармонически, фактурно — иллюзию того или иного языка, характера изображаемых им героев» [\[4, с. 695\]](#). Это наблюдение И.С. Вишневского точно характеризует особый подход Свиридова к диалогу культур — не через внешнее подражание, а через глубинное постижение духа иной культуры и его выражение собственными художественными средствами.

В гармоническом языке цикла Свиридов использует элементы модальности, расширенную тональную систему, полиладовость, фактуру с элементами линеаризма. По наблюдению А. Тимофеевой, «гармония "Песен странника" не похожа на гармонию Шостаковича, Хиндемита, Стравинского, Бартока или Шимановского» [\[11, с. 132\]](#). Эта непохожесть свидетельствует о поиске композитором собственного пути в интерпретации восточной поэзии, о создании уникального музыкального языка, в котором диалогически соединяются различные культурные традиции.

Особенно ярко диалогическая природа музыкального языка проявляется в особой роли пауз и тишины в цикле. С. Бо отмечает, что «в музыке цикла воплощается характерное для даосской философии представление о значимости "пустоты", невысказанного, непроявленного» [\[3, с. 118\]](#). Эта особенность сближает музыкальное мышление Свиридова с эстетическими принципами традиционного китайского искусства, где пустота, тишина,

недосказанность имеют важнейшее значение.

В то же время вокальная партия в цикле «насыщена декламационностью и, контрапунктируя с аккомпанементом, становится частью целого, не имея превалирующего значения» [7, с. 6]. Этот подход к вокальной декламации отражает специфику русской вокальной школы с её вниманием к слову, к его смысловым и интонационным нюансам, но одновременно воплощает характерное для китайской поэтической традиции восприятие текста как части целостного художественного пространства, а не как доминирующего элемента.

Фортепианная партия в вокальном цикле Г. Свиридова «Песни странника» представляет собой уникальный пример синтеза различных музыкальных традиций и образных сфер. Она принципиально переосмысливает традиционную роль аккомпанемента, выступая не в качестве подчиненного элемента, но как полноправный соучастник музыкально-поэтического высказывания, как полноценный носитель художественного смысла. Эта особенность свидетельствует о специфическом понимании композитором природы камерно-вокального жанра, где взаимодействие голоса и инструмента строится на основе равноправного диалога, а не иерархического соподчинения.

Особенно ярко самостоятельность фортепианной партии проявляется в пятой песне цикла «В далёком посёлке», где фортепианное сопровождение практически перерастает рамки камерного жанра, приобретая масштаб и выразительные возможности оркестрового звучания. Здесь можно говорить о своеобразной «фортепианной симфонии», в которой раскрываются все колористические и технические возможности инструмента. Эта особенность не случайна – она отражает характерную для Свиридова симфоничность мышления, стремление к монументальности высказывания даже в рамках камерного жанра.

Фортепианная фактура цикла отличается исключительным богатством приемов звукоизобразительности и звукоподражания. Как отмечает Л. Ли, она «насыщена различными приемами звукоизобразительности, передающими шелест камыша, плеск волн, шум ветра в соснах на горе, крики обезьян» [6, с. 12]. Эта особенность имеет глубокие корни в эстетике китайской поэзии и живописи, где изобразительность, конкретность зрительных образов, внимание к мельчайшим деталям природного мира составляют важнейшие художественные принципы. Композитор мастерски воплощает в звуках характерные для китайской поэзии образы природы – от величественных пейзажей гор и рек до мимолетных впечатлений от движения воздуха или тени облака.

При этом звукоизобразительность в фортепианной партии никогда не становится самоцелью, не превращается в чисто внешний эффект. Каждый звуковой образ наделен глубоким символическим содержанием, соответствующим философской глубине поэтического текста. Природные образы в китайской поэзии всегда выступают как отражение внутреннего мира человека, его эмоциональных состояний и философских размышлений. Свиридов чутко улавливает эту особенность и воплощает ее в музыке, создавая в фортепианной партии не просто звуковые иллюстрации, но глубоко символические образы-состояния.

Симфоничность мышления, оркестровая трактовка фортепиано, характерные для фортепианной партии цикла, не являются чем-то новым или неожиданным для русской музыкальной традиции. Они восходят к творчеству П.И. Чайковского, С.В. Рахманинова, А.Н. Скрябина, в чьих произведениях фортепиано часто трактуется как своеобразный «оркестр в миниатюре». А. Тимофеева справедливо отмечает, что «исполнителю

необходимо мыслить оркестрово, представляя различные группы инструментов, их тембровые особенности и принципы взаимодействия» [\[11, с. 134\]](#). Данный подход требует от пианиста не только виртуозного владения инструментом, но и глубокого понимания оркестровой драматургии, умения создавать разнообразные тембровые краски, имитировать звучание различных оркестровых групп.

Особый интерес представляет тембровое решение в шестой песне цикла «Возвращение на родину». Здесь композитор использует особый прием, который можно определить как «глубокий звук» (*suono profondo*) – создание эффекта звуковой перспективы, пространственной глубины звучания. Этот эффект достигается особым соотношением регистров, специфической педализацией, использованием резонансных свойств инструмента. В результате создается ощущение объемного звукового пространства, которое соответствует философской глубине поэтического текста.

Примечательно, что именно в шестой, заключительной части цикла Свиридов частично отходит от декламационного стиля, характерного для предыдущих номеров, и обращается к более привычным для русской вокальной лирики песенным и романсовым интонациям. Как отмечается в издании нот, композитор «словно "возвращаясь на родину" отходит от декламационного стиля в сторону песенных и романсовых интонаций» [\[17, с. 61\]](#). Это изменение музыкального языка не случайно – оно символически отражает основную идею цикла: возвращение странника к истокам, к родной традиции после долгого путешествия по иным культурным пространствам. Таким образом, фортепианная партия становится важнейшим элементом драматургии цикла, участвуя в воплощении его философской концепции.

Исполнение вокального цикла Г. Свиридова «Песни странника» ставит перед музыкантами целый комплекс художественных и технических задач, решение которых невозможно без глубокого проникновения в диалогическую природу произведения. Этот цикл требует от исполнителей не просто профессионального мастерства, но и особого понимания специфики взаимодействия различных культурных традиций, умения найти тонкий баланс между, казалось бы, противоположными исполнительскими принципами. Вокальная партия цикла предполагает особый тип интонирования, в котором диалогически сочетаются элементы русской и восточной вокальных традиций.

С одной стороны, певцу необходимо обладать всеми достоинствами русской вокальной школы – полнозвучным, хорошо поставленным голосом, ясной и выразительной дикцией, умением передавать тончайшие эмоциональные нюансы. Эти качества традиционно считаются важнейшими для исполнения русской вокальной музыки, где эмоциональная открытость, искренность выражения чувств, тесная связь музыки со словом являются определяющими эстетическими принципами. Русская вокальная традиция предполагает глубоко личностное, эмоционально окрашенное высказывание, в котором певец не просто воспроизводит нотный и словесный текст, но раскрывает свой внутренний мир, свое понимание исполняемого произведения.

С другой стороны, адекватное исполнение «Песен странника» невозможно без понимания специфики китайской поэтической и музыкальной традиций, для которых характерны созерцательность, сдержанность в выражении эмоций, особое внимание к паузам и моментам тишины. В китайской культуре искусство во многом основано на принципе недосказанности, на оставлении пространства для домысливания, на создании особой атмосферы, которая позволяет слушателю или зрителю стать соучастником творческого процесса. Для китайской поэзии характерна лаконичность высказывания, глубокий подтекст, символичность образов. Все эти особенности находят отражение в

музыке Свиридова и требуют от исполнителя особого подхода.

Таким образом, перед певцом стоит сложнейшая задача – найти тот уникальный баланс эмоциональности и сдержанности, экспрессии и созерцательности, который позволит адекватно передать диалогическую природу произведения. Это требует не только высокого профессионального мастерства, но и глубокого понимания обеих культурных традиций, умения органично соединить их в своем исполнении.

Особенно показательна в этом отношении четвертая песня цикла – «Древнее кладбище». Здесь перед исполнителем стоит задача передать состояние глубокой внутренней сосредоточенности, медитативного погружения в размышления о вечности, о смысле человеческого существования. Эта песня требует особого типа вокального интонирования, в котором внешняя сдержанность сочетается с глубиной эмоционального проживания. Певцу необходимо создать ощущение бесконечного пространства и времени, передать философскую глубину текста, не прибегая при этом к внешним эффектам, к избыточной экспрессии.

Важнейшим техническим аспектом исполнения «Древнего кладбища» является умение певца выстраивать длинные фразы на одном дыхании, сохраняя при этом ясность и выразительность дикции. Это требует особой вокальной техники, высокой степени владения дыханием, умения экономно распределять его на протяжении фразы. В то же время, важнейшее значение имеет артикуляционная четкость, ясность произнесения каждого слова, каждого слога. В этой песне особенно заметно влияние декламационного стиля, характерного для русской вокальной музыки XX века, но при этом здесь присутствуют и элементы восточной вокальной традиции с ее особым отношением к слову, к его фонетическим и смысловым качествам.

Фортепианная партия в цикле «Песни странника» также требует от исполнителя особого подхода, диалогически соединяющего различные пианистические традиции. Пианисту необходимо сочетать виртуозность с медитативностью, яркую звукоизобразительность с умением создавать тонкие звуковые нюансы. С одной стороны, от исполнителя требуется техническое совершенство, умение справляться со сложнейшими пассажами, с разнообразными фактурными рисунками. С другой стороны, не менее важным является умение создавать тонкие звуковые краски, передавать едва уловимые звуковые нюансы, строить длинные линии музыкального развития.

Особенно сложной для исполнения является пятая песня цикла – «В далёком посёлке». Как отмечает А. Тимофеева, эта часть «изобилует технически сложными пассажами и требует от пианиста не только виртуозного владения инструментом, но и глубокого понимания оркестровой природы фортепианной фактуры» [\[11, с. 134\]](#). Здесь фортепианная партия по своей сложности и масштабности приближается к фортепианному концерту, требуя от исполнителя виртуозного владения всем арсеналом пианистических приемов. В то же время, это не просто технически сложный текст – это сложнейшая музыкальная драматургия, требующая глубокого понимания и яркого эмоционального воплощения.

Оркестровое мышление, характерное для фортепианной партии этой части цикла, предполагает умение пианиста мыслить тембрами, создавать иллюзию различных оркестровых красок на фортепиано. Исполнителю необходимо представлять, как бы звучали те или иные фрагменты в оркестровом исполнении, какие инструменты могли бы исполнять те или иные мелодические линии или аккордовые комплексы. Такой подход требует не только развитого тембрового слуха, но и знания оркестровых принципов, понимания специфики звучания различных инструментов и их сочетаний.

История исполнительской судьбы цикла «Песни странника» отражает сложность его адекватного воплощения в концертной практике. Несмотря на то, что произведение было создано в начале 1940-х годов, его мировая премьера в оригинальном фортепианном изложении состоялась только в 2019 году в Малом зале Санкт-Петербургской филармонии в рамках международного фестиваля «Три века классического романса». Почти восемь десятилетий прошло от момента создания цикла до его первого полноценного исполнения!

Символично, что исполнителями премьеры выступили китайский баритон Чан-бо Ван и российская пианистка Анастасия Тимофеева [\[11, с. 133\]](#). Этот международный дуэт как нельзя лучше отразил диалогическую природу произведения, его нахождение на пересечении различных культурных традиций. Китайский певец, воспитанный в своей национальной культуре, но владеющий и европейской вокальной техникой, и русская пианистка, глубоко понимающая особенности свиридовского стиля, – такое исполнительское сотрудничество можно считать идеальным для воплощения диалогической сущности «Песен странника».

Этот пример показывает, что адекватное исполнение произведений, находящихся на пересечении различных культурных традиций, требует не только высокого профессионального мастерства, но и глубокого понимания всех составляющих этого культурного диалога. Вокальный цикл Г. Свиридова «Песни странника» предстает как уникальный образец такого межкультурного диалога, требующий от исполнителей особого подхода, сочетающего различные исполнительские традиции и принципы.

Проведенное исследование позволяет сделать вывод о том, что вокальный цикл Г. Свиридова «Песни странника» представляет собой уникальный пример диалога культур в музыкальном искусстве. Диалогическая природа музыкально-поэтического синтеза в этом произведении проявляется на всех уровнях – от выбора и трансформации поэтических текстов до особенностей музыкального языка, драматургии и исполнительской интерпретации.

Обращение русского композитора к китайской поэзии не привело к простому заимствованию или стилизации. Вместо этого Свиридов создал оригинальное произведение, в котором диалогически соединились различные культурные традиции, при этом каждая из них сохранила свою уникальность и самобытность. Как отмечает А.Н. Сохор, «интерес к Востоку у русских композиторов возникал на почве поиска новых выразительных средств и образных сфер, а также стремления к расширению культурных горизонтов» [\[9, с. 142\]](#). В случае со Свиридовым этот интерес привел к созданию произведения, которое можно рассматривать как важный шаг в развитии межкультурного диалога в области музыкального искусства.

Особая ценность «Песен странника» заключается в том, что это произведение позволяет увидеть творчество Свиридова в новом ракурсе, расширяя представление о диапазоне его художественных интересов и творческих возможностей. Несмотря на то, что композитор не довёл работу над произведением до конца (что, возможно, объясняется его необычной стилистикой и усложнённым музыкальным языком, которые в 1940-е–1950-е годы «пришли не ко времени» [\[7, с. 8\]](#)), «Песни странника» занимают особое место в его творческом наследии как редкий образец обращения к иноязычному поэтическому источнику.

Исследование диалогической природы музыкально-поэтического синтеза в вокальном цикле «Песни странника» открывает новые перспективы для изучения проблемы диалога

культур в музыкальном искусстве и способствует более глубокому пониманию уникальности творческого метода Георгия Свиридова.

Библиография

1. Антология китайской лирики VII-IX вв. по Р. Хр. / перевод в стихах Ю.К. Щуцкого; редакция, вводные обобщения и предисловие В.М. Алексеева. – М.-СПб.: Государственное издательство "Всемирная литература", 1923. – 144 с.
2. Белоненко, А.С. Начало пути (К истории свиридовского стиля) // Музыкальный мир Георгия Свиридова / сост. А.С. Белоненко. – М.: Советский композитор, 1990. – С. 146-164.
3. Бо, С. Вокальна творчість Г. Свиридова: параметри співтворчості виконавця та композитора: дис. – Харківський національний університет, 2019.
4. Вишневский, И.С. Воплощенный Свиридов // Георгий Свиридов в воспоминаниях современников / сост. и comment. А.Б. Вульфов; авт. предисл. В.Г. Распутин. – М.: Молодая гвардия, 2006. – С. 661-700.
5. 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.
6. Ли Л. Особенности претворения китайской поэзии в цикле Г. Свиридова «Песни странника» // Культура и искусство. 2025. № 4. С. 1-17. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.4.73568 EDN: TZVZJK URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=73568
7. Свиридов, Г. В. Песни странника = Songs of the wanderer : [ноты] : для баритона и фортепиано / Георгий Свиридов ; на слова китайских поэтов в переводах на русский язык Юлиана Щуцкого. – Санкт-Петербург [и др.] : Лань : Планета музыки, 2023. – 73, [1] с. – 50 экз. – ISBN 978-5-507-45590-4, ISBN 978-5-4495-2275-7, ISBN 979-0-66005-784-1 : Б. ц. – Текст. Музыка (знаковая) : непосредственные.
8. Свиридов, Г.В. Искоренять пошлость в музыке. Заметки композитора // Правда. – 1958. – 17 сентября. – № 260. – С. 6.
9. Сохор, А.Н. Георгий Васильевич Свиридов. Критико-биогр. очерк. – Л.: Музгиз, 1956. – 158 с.
10. Сохор, А.Н. Георгий Свиридов. – 2-е изд., доп. – М.: Сов. композитор, 1972. – 320 с.
11. Тимофеева, А.Н. Г.В. Свиридов. Вокальный цикл "Песни странника": на пути к премьере // Современные аспекты диалога литературы, музыки и изобразительного искусства в западноевропейской и отечественной музыкальной культуре. – 2021. – С. 127-136. EDN: NBAKKL
12. Тимофеева, А. Чувство Востока. "Песни странника" Георгия Свиридова: история создания и опыт интерпретации // Журнал "Музыкальная академия". – 2021. – № 1 (773). – С. 71.

Результаты процедуры рецензирования статьи

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

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

Предмет исследования в представленной для публикации в журнале «Культура и искусство» статье под заголовком «Особенности музыкального воплощения китайской поэзии в вокальном цикле Г. Свиридова "Песни странника"» определить не трудно, но затруднительно усмотреть в нем признаки оригинальности.

Формально, исходя из содержания заголовка статьи, автор дублирует соотношение

предмета и объекта исследования, заявленное в недавно опубликованной на страницах журнала статье Ли Лутун под заголовком «Особенности претворения китайской поэзии в вокальном цикле Г. Свиридова “Песни странника”», где в качестве предмета исследования рассмотрена совокупность особенностей претворения (музыкального воплощения) китайской поэзии, а объектом выступает цикл Г. Свиридова «Песни странника», который представлен как в общих чертах, так и с опорой на детальный анализ двух наиболее репрезентативных, по мнению Ли Лутун, в плане передачи колорита древнекитайской поэзии частей цикла. Если исключить различия синонимов («претворение» = «музыкальное воплощение»), то предметы и объекты исследования идентичны, а заголовки по смыслу одинаковые. В естествознании, к примеру, такая ситуация называется повторным опытом, который путем повторного проведения эксперимента призван подтвердить или опровергнуть результаты предыдущего исследования. В социально-гуманитарном знании подобное совпадение исследовательских интересов представляет собой определенную декларацию со стороны последующего автора (к примеру, у Аристотеля «Органон», а у Ф. Бэкона «Новый Органон»). Близость (или идентичность, как в нашем случае) заголовков обязывает последователя разъяснить читателю, с какой целью он использует не новый, а уже известный публике заголовок (в рецензируемой статье есть ссылка на публикацию Ли Лутун, т. е. автор, по меньшей, мере знаком с уже опубликованной статьей, а возможно и близко знаком с ее автором). Однако, вполне ожидаемой в такой ситуации, дискуссии между двумя авторами нет, и сходство заголовков следует считать plagiatом или самоплагиатом, что является достаточным основанием для отклонения представленного материала от публикации.

Если сравнивать содержательную сторону статей с одинаковым заголовком, то опубликованная в четвертом выпуске текущего года статья Ли Лутун выигрышно отличается более глубоким вниманием автора к эмпирическому материалу. В текущем, представленном на рецензирование, материале автор обобщает иной библиографический материал (ценны, прежде всего, обращения к публикациям исполнительницы цикла Г. Свиридова А. Н. Тимофеевой и музыковеда, специализирующегося на изучении и популяризации творчества композитора, А. С. Белоненко). Но кроме упомянутых автором музыкальных событий, связанных с исполнением цикла, каких-либо новых сведений, по сравнению с опубликованной статьей Ли Лутун, в представленном на рецензирование материале нет: автор концентрирует внимание читателя на хорошо известных биографических сведениях и ошибочно считает, что из биографии цикла можно каким-то образом выяснить особенности музыкального воплощения китайской поэзии в нем. Не удивительно поэтому, что в итоговых выводах автор забывает упомянуть интересующие его особенности и пересказывает тривиальные оценочные высказывания относительно качества музыки Свиридова («вокальный цикл «Песни странника» занимает особое место в творческом наследии Георгия Свиридова как яркий пример его творческих поисков и экспериментов в области музыкального языка и образности. Это произведение демонстрирует удивительную способность композитора к глубокому проникновению в иную культурную традицию при сохранении своего неповторимого индивидуального стиля» и т. д.).

Таким образом, заявленный автором в заголовке предмет исследования в представленной статье не раскрыт, что не дает оснований рецензенту рекомендовать статью к публикации в авторитетном научном журнале.

Методология исследования автором заявлена формально, на что указывает и выдуманный автором метод «исполнительского анализа», и неверное употребление термина «культурологический феномен» в значении «культурный феномен». Слабая

методическая организация введения (не ясны: проблема, цель и задачи исследования) свидетельствует о слабой организации и самого исследования. Поэтому, несмотря на определенную ценность некоторых предпринятых автором обобщений, их трудно считать аргументами, последовательно раскрывающими уникальность цикла Свиридова и особенности музыкального воплощения китайской поэзии в нем.

Актуальность повторного обращения к предмету и объекту прежде опубликованного исследования неочевидна. Автор ошибочно считает культурную значимость творчества выдающегося русского композитора достаточным аргументом для подтверждения актуальности и своевременности представленного на суд рецензентам исследования.

Научная новизна исследования остается спорной.

Стиль текста автор попытался выдержать научный, но встречаются терминологические казусы (такие, как «исполнительского анализа» или «культурологический феномен» в значении «культурный феномен»), а также не выдержаны требования редакции к оформлению упомянутых веков и годов.

Структура статья не в полной мере логична, содержание введения и заключения необходимо теоретически усилить, а аналитическую часть структурировать, исходя из логики последовательного решения научно-познавательных задач.

Библиография, учитывая место Г. В. Свиридова в русской музыке и российской культуре, слабо раскрывает проблемное поле исследования (мало научной литературы), а её оформление нуждается в корректировке с учетом требований редакции и ГОСТа.

Апелляцию автор к оппонентам сложно считать корректной. Автор использует ссылки на труды коллег и цитаты из высказываний исключительно иллюстративно, а в некоторых случаях и крайне слабо осмыслено (например, высказывание редакторов издания нот Свиридова выдается за мысль автора, т. Е. используется без кавычек и в отрыве от контекста: «Настоящее издание даёт возможность исполнителям и любителям музыки познакомиться с одним из значительных, неизвестных до сих пор сочинений Георгия Свиридова 1940-х годов»).

Тема статьи представляет интерес для читательской аудитории журнала «Культура и искусство». Некоторые обобщения и интуиции автора предполагают теоретический к ним интерес. Однако, статья нуждается в существенной доработке. Рецензент рекомендует автору во введении обязательно уточнить объект, предмет, цель и задачи исследования. Возможно, корректная методическая организация исследования или структуры статьи повлияет и на корректировку её заголовка.

Результаты процедуры повторного 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 музыкального воплощения 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. 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, И.С. Вишневский, С. Бо 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, а также воспоминания Г.В. Свиридова.

Цель исследования – выявить специфические особенности музыкального воплощения китайской поэзии в конкретных песнях цикла «Песни странника» на основе детального анализа нотного текста и поэтического первоисточника. Объектом настоящего исследования является диалогическая природа музыкально-поэтического синтеза в вокальном цикле Г. Свиридова «Песни странника». Предметом исследования выступают специфические формы и средства реализации диалога культурных традиций на уровне музыкального языка, драматургии и исполнительской интерпретации произведения.

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.

Автор определяет драматургию цикла как диалог между двумя мировосприятиями – русским и китайским. С одной стороны, композитор передает характерную для китайской поэзии созерцательность, недосказанность, особое отношение к природе как отражению внутреннего мира человека. С другой стороны, в музыке присутствует свойственная русской культуре эмоциональная насыщенность, глубина переживания, стремление к духовному преображению через странствие и испытания.

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 12 источников, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике. Текст статьи выдержан в научном стиле.

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.