

IV МЕЖДУНАРОДНЫЙ  
НАУЧНЫЙ ФОРУМ



# МЕТАМОРФОЗЫ КУЛЬТУРЫ

LINGUA MUSICA: МУЗЫКА В СИСТЕМЕ  
ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫХ СВЯЗЕЙ  
РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ XIX–XX ВВ.  
Часть 1



2023

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
НОВОСИБИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ГУМАНИТАРНЫЙ ИНСТИТУТ

**МЕТАМОРФОЗЫ КУЛЬТУРЫ. LINGUA MUSICA:  
МУЗЫКА В СИСТЕМЕ ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫХ СВЯЗЕЙ  
РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ XIX-XX ВВ.**

**ЧАСТЬ I**

---

Междисциплинарная научная конференция,  
посвященная 150-летию со дня рождения С. В. Рахманинова  
(Новосибирск, 16–18 ноября 2023 г.)

Сборник материалов



Новосибирск  
2023

УДК 008+7.01  
ББК Ш.я431  
М54

Рекомендован к печати ученым советом Гуманитарного института  
Новосибирского государственного университета



Издание осуществлено при финансовой поддержке Фонда «История Отечества»

**Редколлегия:**

канд. филол. наук Н. Ю. Бартош (*отв. ред.*),  
Н. А. Борзенкова (*отв. секр.*),  
Н. А. Ермакова (*секр.*),  
д-р искусствоведения, канд. филол. наук Н. Л. Панина,  
д-р филол. наук Д. В. Долгушин,  
канд. искусствоведения Е. С. Гусева

**Рецензенты:**

д-р искусствоведения, канд. филос. наук Н. П. Коляденко,  
канд. филол. наук О. Г. Щеглова

М54 **Метаморфозы культуры. Lingua Musica: Музыка в системе интермедиа-льных связей русской культуры XIX–XX вв.: Междисциплинарная научная конференция, посвященная 150-летию со дня рождения С. В. Рахманинова (Новосибирск, 16–18 ноября 2023 г.): Сборник материалов, в 2-х ч. Ч. 1 / отв. ред. Н. Ю. Бартош, отв. секр. Н. А. Борзенкова [и др.]; М-во науки и высшего образования РФ, НГУ, ГИ. – Новосибирск: СО РАН, 2023. – 72 с.**

ISBN 978-5-6049863-9-4 (ч.1)

ISBN 978-5-6049863-8-7

В сборник включены материалы Междисциплинарной научной конференции «Метаморфозы культуры. Lingua Musica: Музыка в системе интермедиальных связей русской культуры XIX–XX вв.», состоявшейся 16–18 ноября 2023 г. в рамках IV Международного научного форума «Наследие». Конференция проведена Гуманитарным институтом Новосибирского государственного университета. Мероприятие приурочено к 150-летию со дня рождения С. В. Рахманинова.

Сборник издается в двух частях. В первой представлены тезисы докладов, посвященных творчеству С. В. Рахманинова и музыкальной культуре России XX–XXI вв., а также музыке в пространстве города. Авторы материалов – ученые и преподаватели из России, Азербайджана, Беларуси и Греции.

Сборник предназначен для специалистов в области искусствоведения, культурологии, истории, филологии, аспирантов и преподавателей гуманитарных дисциплин.

УДК 008+7.01  
ББК Ш.я431

ISBN 978-5-6049863-9-4 (ч.1)

ISBN 978-5-6049863-8-7

© Новосибирский государственный университет, 2023

## ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

Междисциплинарная научная конференция «Метаморфозы культуры. *Lingua Musica: Музыка в системе интермедиальных связей русской культуры XIX–XX вв.*» (16–18 ноября 2023 г.), приуроченная к знаменательной дате – 150-летию со дня рождения С. В. Рахманинова, была организована Гуманитарным институтом Новосибирского государственного университета в рамках IV Международного научного форума «Наследие» при поддержке Фонда «История Отечества» и в культурном партнерстве с Новосибирской государственной консерваторией имени М. И. Глинки и Новосибирским государственным театральным институтом.

Конференция продолжает серию конференций «Метаморфозы культуры», которые регулярно (начиная с 2011 г.) проводит кафедра истории, культуры и искусств Гуманитарного института НГУ. Конференции этой серии традиционно имеют междисциплинарный характер. Они всегда были ориентированы на взаимодействие различных областей гуманитарного знания (истории, культурологии, искусствоведения, музыковедения, литературоведения, лингвистики).

Не стала исключением и нынешняя конференция. Разнообразие поднятых в докладах вопросов, концентрирующих внимание на музыке, литературе, живописи, архитектуре, театре, кинематографе, образует полимодальный гуманитарный диалог, в котором высвечиваются новые исследовательские перспективы, связанные с главной целью конференции: осмыслением места музыки в полихудожественном пространстве русской культуры XIX–XX вв. Значительная часть докладов конференции непосредственно связана с исследованием творчества С. В. Рахманинова и является своего рода приношением этому композитору.

Участниками конференции «Метаморфозы культуры. *Lingua Musica: Музыка в системе интермедиальных связей русской культуры XIX–XX вв.*» стали ученые и преподаватели из России и зарубежья – историки, философы, искусствоведы, филологи, музыканты.

Сборник материалов конференции «Метаморфозы культуры. *Lingua Musica: Музыка в системе интермедиальных связей русской культуры XIX–XX вв.*» публикуется в двух частях. В первой части сбор-



ника представлены тезисы докладов, посвященные исследованию творчества С. В. Рахманинова и музыкальной культуры России XX–XXI вв., а также изучению музыки в пространстве города. Публикация первой части сборника осуществлена при финансовой поддержке Фонда «История Отечества». Во вторую часть сборника включены тезисы, тематика которых связана с исследованием музыки в интермедиальном контексте, в контексте проблемы культурной идентичности, а также с изучением музыкального искусства в пространстве педагогики и литературы.

Надеемся, что материалы, представленные в настоящем сборнике, раскрывая различные смысловые и сюжетные грани полифонического пространства русской культуры, будут способствовать более целостному ее восприятию и пониманию.

**Екатерина Евгеньевна Дмитриева**

*Институт мировой литературы  
им. А.М. Горького РАН  
Москва, Россия  
katiadmitrieva@mail.ru*

### **СЕНАР С. РАХМАНИНОВА И ГРАСС И. БУНИНА: РУССКАЯ УСАДЕБНАЯ ЖИЗНЬ, ПРОДОЛЖЕННАЯ В ЭМИГРАЦИИ**

Если ранее бытовало представление, что жизнь русской усадьбы была весьма коротка, замыкаясь между 1762 г. («Указом о вольности дворянской») и 1917 г., уничтожившим помещичью Россию, то ныне исследователи все настойчивее задаются вопросом о том, какую роль играла усадебная жизнь в русской культуре уже после 1917 года. Форм этой последующей жизни было множество: превращение усадеб в музеи усадебного быта, в музеи, освященные именами знаменитых владельцев и проч. Можно вспомнить и о той новой волне пассаизма, которая охватила писателей уже в советские времена, когда усадебный мир и усадебное прошлое стало важной составляющей культурной и исторической памяти, «обителью души». Но была у этого и фабулирования и вполне реальная основа – попытка реконструировать усадебное прошлое уже вне России, за рубежом. Статья, написанная в жанре сравнительного case-study, посвящена сравнительному описанию усадебных экспериментов, актерами которых стали два крупнейших, оказавшихся в эмиграции русских художника. Первый случай – это история И. А. Бунина, в эмиграции поселяющегося на юге Франции и пытающегося – при, казалось бы, явно не благоприятствующих тому условиях – создать некое подобие русской усадебной жизни на чужбине. И второй случай – гораздо более благополучного, по крайней мере в материальном смысле, С. В. Рахманинова, строящего усадьбу

на берегу Фирвальдштетского (Люцернского) озера, дабы утешить жену, тоскующую по Тамбовской родовой усадьбе. Основной вопрос, который подымается в статье – какую роль подобное воскрешение кусочка России за границей сыграло не только в эмигрантском бытии Рахманинова и Бунина, но насколько и как оно смогло сублимироваться в их творчестве.

**Лариса Дмитриевна Благовещенская,  
Алексей Владимирович Талашкин**

*Сибирский центр колокольного искусства  
Новосибирск, Россия  
zvonarcenter@yandex.ru*

## **КОЛОКОЛЬНОСТЬ КАК ЧЕРТА СТИЛЯ РАХМАНИНОВА**

Колокольный звон в произведениях русской классики – важная и актуальная проблема, исследования которой только начинаются. Практически все музыковеды, занимающиеся Рахманиновым, отмечают колокольность в его музыке. Цель настоящей работы – попытка проследить, обобщить и свести воедино ее различные проявления.

Влияние звона на творчество Рахманинова отмечали Н. Алексеев, М. Арановский, Т. Бершадская, В. Брянцева, И. Бэлза, К. Бэлза, В. Доброхотов, А. Кандинский, Ю. Келдыш, Г. Коган, В. Протопопов, А. Соловцов, В. Стасов, но все они, за исключением Брянцевой, фиксировали отдельные факты с употреблением неточных терминов, что объясняется отсутствием курса колокольного звона в программе профессионального обучения музыкантов. Единственная специальная статья по данному вопросу принадлежит А. Ярешко.

Колокольный звон как важный источник своего слухового опыта отмечал сам композитор и вспоминали очевидцы.

В качестве самостоятельного образа звоны у Рахманинова выступают не часто. В большинстве случаев они несут важную смысловую или драматургическую нагрузку.

Следует различать прямое воспроизведение звона и (сознательное или подсознательное) ассоциативное.

В области мелодики отметим два проявления колокольности: колокольные попевки и мелодии-ассоциации, которые не всегда четко разграничены и обособлены. Нередко они выступают совместно или переходят друг в друга, сохраняя свойства обоих видов.

Помимо мелодики и одновременно с ней колокольность проявляется в области фактуры и, конечно же, все это завязано на гармонию. Используя зачастую ее классические аккорды, Рахманинов расположением и распределением их звуков в фактуре достигает своеобразных эффектов. Важные моменты колокольности рахманиновской гармонии – органные пункты и обилие кварт и квинт.

Выбор регистра при воспроизведении звона тесно связан с выразительными возможностями и средствами подбора колоколов на колокольне.

В творчестве Рахманинова мы встречаемся с уникальным приемом – интонационным цитированием колокольной попевки для раскрытия совсем не звонового образа.

В композиции произведений великого автора эпизоды звона используются во вступлениях, переходах, преддыктах, реже – в заключениях.

В своем творчестве Рахманинов обращался к разным видам звона (трезвон, перезвон, набат, звучания поддужных колокольчиков).

Прямая имитация звона у композитора встречается не часто, но он пронизывает все его творчество, иногда появляясь буквально на момент.

После «цитатного» использования звона у кучкистов, в творчестве Рахманинова наблюдается новый этап – глубинное внедрение колокольности в музыкальную ткань.

Очень широко используется звон в музыке композиторов XX и XXI веков как отражение «памяти поколений».



**Полина Олеговна Тончук**

*Новосибирская государственная  
консерватория им. М. И. Глинки  
Новосибирск, Россия  
tonchukp@mail.ru*

## **«ЭЛЕГИЯ» С. В. РАХМАНИНОВА КАК ОТРАЖЕНИЕ КАРТИНЫ МИРА КОМПОЗИТОРА**

Доклад посвящен поиску причин глубокого трагизма известного фортепианного произведения С. В. Рахманинова, «Элегии» из цикла «Пьесы-фантазии» ор. 3. Впечатляет масштаб трагического пафоса, который композитору удалось вложить в небольшую пьесу, особенно учитывая, что в момент ее создания ему было всего девятнадцать лет.

Глубина воздействия музыки С. В. Рахманинова во многом обусловлена сочетанием «эмоционального максимализма» с психологической достоверностью и правдивостью, что возможно только в том случае, если автор не «играет в эмоцию», а непосредственно выражает самого себя и свой взгляд на мир. В связи с изложенным, актуальным представляется взгляд на пьесу как на репрезентацию мироощущения композитора. Обратившись к многогранному и наиболее адекватному поставленной задаче феномену «картины мира», попытаемся «увидеть» рахманиновскую «Элегию» с новых сторон, поскольку (по меткому высказыванию С. Д. Смирнова) «не мир образов, а образ мира направляет и регулирует деятельность человека» [Смирнов, 1981. С. 17]. Таким образом, истоки трагического мироощущения композитора, обусловившие выход за рамки жанровой модели элегии, обусловлены не столько событиями его жизни, пережитыми им в прошлом, сколько целостной моделью его мироощущения.

В «Элегии» ор. 3 намечается одна из магистральных тем творчества композитора, обозначить которую можно концептом «трагического прощания». «Трагическое прощание» выступает в качестве одной из констант картины мира композитора. Парадоксально, что именно эта тема наиболее емко отражает настроение «Элегии» ор.3, хотя в момент работы над пьесой композитор был окружен родными и близкими по духу людьми, был жив его кумир – П. И. Чайковский, и до расставания с Россией должно было пройти много лет. Тем не менее, в 1891 году своей «Элегией» С. В. Рахманинов уже прощается со всем, что ему дорого, и с уже безвозвратно ушедшим, и с тем, что уйдет впредь. В этой музыке мы имеем дело не с «трагическими предчувстви-

ями» или «предвидением надвигающейся катастрофы», а с мужественным, исполненным достоинства, проживанием уже свершившегося и непоправимого. Написанное в 1891 году произведение автора, обладающего гениальной интуицией, содержит в себе признаки интегративной целостности времени, делая в восприятии автора события, которые еще не произошли, столь же реальными, как свершившиеся. Таким образом, репрезентации картины мира С. В. Рахманинова в музыкальном произведении отличается надвременным хронотопом.

Своеобразие картины мира С. В. Рахманинова отражается и в специфике его трактовки жанра элегии, поскольку ощущением непоправимости горя и безвозвратности потери эта пьеса, по меткому выражению М. С. Лебензон, больше напоминает эпитафию. Стоит отметить, что в период создания «Элегии» С. В. Рахманинова, этот жанр в виде сольного инструментального произведения не был столь популярен. Большинство широко известных музыкальных элегий написаны уже после издания «Пьес-фантазий» ор. 3, в связи с чем закономерно возникает вопрос, какие же произведения могли послужить «образцом» и источником вдохновения для композитора? Определенное художественно-содержательное родство «Элегии» С. В. Рахманинова выявляется с произведениями французских авторов – Ж. Массне и Г. Форе, источник непосредственного влияния нужно искать в наследии русских композиторов, и прежде всего, Петра Ильича Чайковского. В своем трио «Памяти великого художника», первая часть которого носит название «Элегической пьесы», П. И. Чайковский достигает масштаба подлинной трагедии. Интересные параллели в трактовке жанра элегии обнаруживаются с поэтическим творчеством В. К. Третьяковского и древним прообразом жанра – напевом-причетом двойной флейты Малой Азии. В процессе исследования выявлено присутствие в картине мира С. В. Рахманинова темы Востока и музыкального языка П. И. Чайковского. Творчески переосмысленные и присвоенные композитором на уровне неотъемлемого компонента собственного художественного стиля, они отразились в «Элегии» ор. 3 на уровне использования монодии с аккомпанементом и присутствия жанровых признаков вальса.

### Литература

**Смирнов С. Д.** Мир образов и образ мира // Вестник Московского университета / Ред. А. А. Бодалев, С. Д. Смирнов. 1981. № 2, апрель–июнь 1981. С. 15–30.

**Марина Владимировна Уткина**

*Новосибирская государственная  
консерватория им. М. И. Глинки  
Новосибирск, Россия  
utv5@mail.ru*

**РОМАНСЫ С. В. РАХМАНИНОВА  
В АСПЕКТЕ ОТРАЖЕНИЯ ПРИРОДЫ  
И РУССКОЙ УСАДЕБНОЙ ЖИЗНИ**

Как и многие деятели русской культуры, С. В. Рахманинов рос в атмосфере жизни русской усадьбы, в гармоничном единении с природой. Исследователь музыкальной культуры русской провинции Вера Ивановна Юдина утверждает: «Существенную роль для русской музыкальной культуры в целом играет феномен провинциальной усадьбы в ее личностном аспекте – как среда обитания и как духовная среда, имеющая непосредственный отклик в композиторском сознании и музыкальном творчестве, как своего рода пространство, локус музыкальной ментальности» [Юдина, 2013. С. 381]. Детство композитора прошло в имениях средней полосы России и русского Севера – в имении Онег, в живописных местностях на берегу реки Волхов и в поместье Знаменское на берегу реки Матыра. Испытав многообразие ярчайших эмоций, впоследствии композитор воспринимал природу, как источник жизненной энергии и творческого вдохновения. В дальнейшем, ежегодно проводя летние месяцы в имении Ивановка и других, в гостях у друзей, Сергей Васильевич погружался в уклад быта русской усадьбы с ее сочетанием сезонной деревенской жизни и городского времяпрепровождения – с долгими прогулками, чтением, музицированием, с задушевностью и остроумием бесед, творческими спорами о поэзии, литературе, театре. Летний «усадебный стиль» жизни помогал композитору обретать душевный покой, много и плодотворно трудиться. Именно в эти периоды было написано большинство его произведений, среди которых многочисленны опусы романсов для голоса и фортепиано. В романсах запечатлена богатейшая палитра многогранных эмоциональных состояний человека, отражены его внутренний мир чувств, потребностей и устремлений. Здесь мы находим песни духовного содержания («Мы отдохнем», «Оброчник»), романсы-ариозо («Уж ты, нива моя...», «Полюбила я на печаль свою», «Диссонанс»), вокальные поэмы («Арион», «Буря», «Сон» (на стихи Ф. Сологуба)), романсы с добрым юмором («Письмо К. С. Станислав-

скому от С. Рахманинова», «Крысолов»), с мечтательными или философскими раздумьями («Сумерки», «Ночь печальна», «В душе у каждого из нас...», «Ты знал его...», «Есть много звуков»). Во многих романах удивляет не только зарисовка пейзажей или картины природных стихий, но использование приема аллегорического подтекста, где через образы природы символически изображаются человеческие переживания. Таковы романсы: «Утро», «Речная лилея», «Ночью в саду у меня». Среди лирических картин, от которых веет свежестью, чистотой и безбрежностью простора, можно назвать: «Островок», «Сирень», «Здесь хорошо», «У моего окна». Состояния полноты жизненных сил изображены в романах о любви и счастье: «Апрель! Вешний праздничный день», «Не верь мне, друг!», «Эти летние ночи», «Весенние воды», «Какое счастье». Через изображение бушующих стихий композитор рисует мир человека, переживающего психологические коллизии. Природа выглядит как сочувствующий наблюдатель происходящего или контрастной картиной ярко цветущей жизни в сравнении с эмоциональной опустошенностью персонажа. Таковы романсы: «Я опять одинок», «Буря», «Ау!».

Сергей Васильевич признавался, что не любил город и при возникающей возможности всегда стремился на природу, в имение, где привольно дышалось и плодотворно работалось. Такие позывы души и сердца нашли отклик в словах романса «Покинем, милая».

Окружающая природа давала Рахманинову мощный импульс к творчеству. Были недели, когда каждый день рождался романс, в связи с этим показателен июнь 1912 года, когда с 4 по 12 июня были написаны 9 романсов. Впечатляют и некоторые философские резюме романсов, представленные композитором: например, последовательное размещение в опусе 21 романсов № 6 «Отрывок из Мюссе» и № 7 «Здесь хорошо». Обращает на себя внимание несомненный замысел такого контрастного соседства. В них представлены кардинально противоположные эмоциональные состояния главных персонажей: отчаянного драматического переживания в «Отрывке из Мюссе» и умиротворенно - созерцательного в романсе «Здесь хорошо», где подчеркнута, как в изумительном мире природы, на вольном просторе растворяются все тревоги главного героя романса. Можно предположить, что описанное необычайное воздействие природы ощущал и сам композитор и таким способом поделился своими удивительными впечатлениями.

Анализируя образный строй романсов, приходим к выводу, какое основополагающее значение имели для творчества Сергея Васильевича Рахманинова впечатления, связанные с русской усадебной жизнью.

После отъезда за рубеж, в имени «Сенар», композитор стремился воплотить атмосферу русской усадьбы, олицетворявшей «малую родину». Но творческой питательной среды, которую он чувствовал в России, Рахманинов уже не обрел и, что показательно, больше не обращался к жанру романса. Таким образом, изучение биографии композитора, культурной среды, питавшей творчество, помогает глубже понять содержание его произведений, многограннее почувствовать эмоциональное мировосприятие художника, отраженное в его гениальных сочинениях.

### **Литература**

**Юдина В. И.** Музыкальная культура российской провинции: диссертация на соискание ученой степени доктора культурологии. Санкт-Петербург, 2013. 425 с.



**Ирина Петровна Кладова**

*Новосибирская государственная  
консерватория имени М. И. Глинки  
Новосибирск, Россия  
ipkladova@gmail.com*

**С. В. РАХМАНИНОВ. «ВСЕНОЩНОЕ БДЕНИЕ»:  
ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЕ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЕ КОНТЕКСТЫ  
ВОСПРИЯТИЯ ПРАВОСЛАВНЫХ СИМВОЛОВ  
(НА ПРИМЕРЕ ПЕСНОПЕНИЯ «БЛАГОСЛОВИ,  
ДУШЕ МОЯ, ГОСПОДА»)**

Литургическое хоровое творчество С. В. Рахманинова рассматривается в настоящем исследовании как отражение ценностей, традиций русской православной культуры, как сакральная реальность, основу которой составляют религиозные символы церковного искусства. «Всенощное бдение» С. В. Рахманинова было создано в 1915 году, в трагические годы для России, в так называемый русский период творчества композитора. Особое влияние на литургический цикл С. В. Рахманинова оказали духовные сочинения П. И. Чайковского, А. Д. Кастальского. Размышляя о природе русской духовной музыки, Б. В. Асафьев пишет: «Из искусства Кастальского выросли великолепные циклические хоровые композиции Рахманинова... родился напевно-полифонический стиль, в котором богатейшее мелодическое наследие прошлого дало новые пышные всходы» [Асафьев, 1960. С. 16]. «Всенощное бдение» было посвящено памяти Степана Васильевича Смоленского, одного из вдохновителей «нового русского возрождения», направленного на сохранение национальных традиций в области церковного православного искусства.

Хоровой цикл композитора в данном сообщении изучается на основе анализа образно-символического содержания и восприятия духовных песнопений «Всенощного бдения» С. В. Рахманинова с позиции экзистенциальной философии, психологии, современного музыкознания. Литургическое хоровое творчество С. В. Рахманинова может быть рассмотрено в системе интермедийных связей русской православной культуры, обусловленных традициями древнерусского церковного певческого канона и литургического храмового искусства начала XX столетия. Хоровая партитура «Всенощного бдения» по глубине и масштабности замысла создавалась композитором как произведе-

дение, претворяющее закономерности как церковной, канонической, так и светской хоровой русской культуры. «В моей Всенощной, – как пишет С. В. Рахманинов, – многое осознанно подделывалось под обиход..., однако эта подделка под стиль...», осуществлялась под воздействием художественно-эстетических установок, индивидуального, романтического стиля композитора [Рахманинов, 1980. С. 49–50].

При рассмотрении психолого-семантического содержания цикла особое внимание будет обращено на осмысление восприятия православных символов сакрального времени-вечности, на примере песнопения «Благослови, душе моя, Господа» (№ 2), созданного композитором на основе греческого распева. Сохраняя логику литургической церковной службы, С. В. Рахманинов выделяет в композиции «Всенощной» два малых цикла, это, соответственно, первый – «Вечерний цикл», представленный номерами со второго по шестой, и второй – «Утренний цикл» – это номера с седьмого по пятнадцатый. Первое песнопение рахманиновского цикла «Приидите, поклонимся» – своеобразное символическое, эпическое пролог-обращение, хоровая литургическая фреска, которая подобно древнерусским иконам Андрея Рублева, Феофана Грека задает философско-религиозный масштаб соборного, синтетического действия. Образно-символическое содержание песнопения «Благослови, душе моя, Господа» обуславливается драматургической, семантической функцией, оно открывает «вечерний цикл» «Всенощной». Этот так называемый «Предначинательный псалом» является эпоко-драматическим центром вечерней части цикла, повествует о библейском сказании, о сотворении мира. Псалом читается в начале службы в церкви канонархом и повторяется в диалоге с хором, собором, миром.

Песнопение «Благослови, душе моя, Господа» (греческого распева) исследуется на основе применения образно-символического, структурно-семантического анализа, позволяющего осмысливать разные уровни выражения и становления музыкального литургического содержания, интерпретации богодухновенного текста, контекста, метатекста. Обращение к библейской, ветхозаветной истории, к сакральным образам Священного Писания потребовали от композитора использования архаических средств музыкальной выразительности, представленных в древнерусских распевах. Так, в первом «вечернем» цикле С.В. Рахманинов, «осознанно подделываясь под обиход», обращается к древнерусским традициям киевского распева в песнопениях «Свете тихий» (№ 4) и «Ныне отпускаеши» (№ 5), а также предлагает авторские прочтения духовных священных текстов: «Блажен муж» (№ 3) и «Богородице, дево, радуйся» (№ 6).

При анализе специфики музыкального мышления композитора особое внимание уделяется изучению символического образа сакрального времени- вечности в молитвопении (№2) «Благослови, душе моя, Господа» (греческого распева). Воздействие древнерусских первоисточников продолжается на протяжении всего хорового цикла, они оказывают смыслообразующее влияние и на тексты авторских песнопений, в которых также проявляются архаические принципы музыкального мышления, взаимодействующие с романтическим стилем композитора. В данном контексте важно отметить, что композиция, семантика этого песнопения определяются музыкально-словесными строками, взаимодействием попевочной и текстовой логики, обусловленным свободным, континуальным, несимметричным мелодическим и ритмическим движением. Так, на слова «Господи, Боже мой возвеличился...» происходит смена размера  $4/2$ ,  $3/2$  и  $4/2$ , определяемого мерным, покойным, созерцательно-возвышенным характером литургического Слова.

Сакральное время-вечность, олицетворяющее неземное пространство, представлено в этом песнопении рядом архетипических, метроритмических свойств таких, как «безразмерность» (построение целого на основе неравносложности, вариантности строк), многократная смена метрики, «мономерность», например, в строке: «Во исповедание и в велепоту облеклся еси... ». Это подчеркивается авторской ремаркой: умеренный темп (движение половинами), что настраивает восприятие на формирование «песнопения-картины» – величественного, благодарственного живописного символического образа. Так, поэтические слова «Дивна дела Твоя, Господи... Посреди гор пойдут воды...» могут рассматриваться как «метафоры земного и небесного». В кульминации цикла на слова «Вся премудростию сотворил еси...» в хоровой партитуре возникают «архаичные» фактурные, гармонические краски. Далее эти свойства проявляются в благодарственном молитвословии «Слава, Ти, Господи, сотворившему вся. Благослови...», где вновь видим метроритмическую переменность, «антифонное чередование различных темброво однородных или смешанных сочетаний голосов» [Кандинский, 1989. С. 76], что также создает эффект живописности, синтетичности, диалогичности мышления и при этом особой исповедальности, рефлексивного, лирико-созерцательного, благодарственного молитвенного состояния.

В целом, на основании представленного анализа важно подчеркнуть влияние на хоровой стиль С. В. Рахманинова древнерусских духовных песнопений, которое проявляется в использовании архаических

фактурных средств, архетипических метроритмических особенностей как на уровне композиции, так и пространственно-временной организации образно-символического содержания, что было показано при анализе песнопения «Благослови, душе моя, Господа». Особо отметим, что обозначенные выше свойства литургического мышления, характерные для древнерусского архетипа богодухновенного пения, нашли свое претворение и в других текстах хорового цикла, основу которых составляли как заимствованные, канонические распевы: киевские, греческие, знаменные, так и в авторские песнопения композитора (однако это предмет отдельного самостоятельного исследования).

Таким образом, в процессе восприятия литургического хорового цикла С. В. Рахманинова происходит «духовная встреча» с древнейшими культовыми песнопениями из Обихода, воспевающими этические, эстетические ценности, красоту православного искусства, в которых композитор воплотил впечатления детства, традиции русской культуры, фрески, колокольный звон новгородских соборов. Как показал анализ песнопений «Всенощного бдения», хоровой цикл композитора отражает основные содержательные и структурно-семантические особенности церковной службы, определяющиеся древнейшими «архаическими», архетипическими свойствами (диалогичность, соборность, синтетичность, исповедальность), религиозной православной символикой, «жизнетворящей» в новом историческом, интермедиаальном контексте.

## Литература

- Арановский М. Г.** Расколота целостность // Русская музыка и XX век / ред.-сост. М.Г. Арановский, М., 1997. С. 819–884.
- Асафьев Б. В.** Хоровое творчество А. Д. Кастальского // Статьи, воспоминания, материалы / Сост. А. Д. Житомирский. М., 1960. С. 10–47.
- Гуляницкая Н. С.** Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. М., 2002. 431 с.
- Кандинский А.** «Всенощное бдение» Рахманинова и русское искусство рубежа веков (к вопросу об интерпретации памятника) // Рахманинов С. Всенощное бдение. М.: Музыка, 1989. С. 73–78.
- Келдыш Ю. В.** Рахманинов и его время. М.: Музыка, 1973. 372с.
- Рахманинов С. В.** Литературное наследие. Т. 3. М.: Музыка, 1980. 357с.
- Флоренский П. А.** Избранные труды по искусству. М.: Изобразительное искусство, 1996. 332 с.
- Холопова В. Н.** Феномен музыки. М., 2014. 384 с.

## СЕРГЕЙ РАХМАНИНОВ КАК ГЕНИАЛЬНЫЙ КОНСЕРВАТОР

Антиномия консерватизма и новаторства в оценке композиторского творчества – одна из рефренов рефлексии о музыке, начиная с XIX века. В своем фортепианном цикле «Карнавал» Р. Шуман с юмором нарисовал портрет музыкальных ретроградов с помощью старинного танца гротеск. Быть консерватором для новаторски настроенных музыкантов означало – быть отсталым, застойным, жалким, пресным и т.д.

Однако понятия консерватизма и смежного с ним традиционализма сегодня следует пересмотреть, в том числе применительно к музыке. Прогрессистская установка, весь XX век довлевшая над композиторским творчеством, несколько десятилетий назад явно исчерпала свой потенциал. В начале XXI века критерий ценности искусства уже не подразумевает неперемного инвентарства.

Остановлюсь на той ценностной категории, которую можно обозначить как талантливое *сохранение*. Речь идет о сохранении базовых черт классического искусства, классических форм выражения и своей национальной культуры Константы великого искусства в значительной степени основаны на константных языковых особенностях.

Художники, зорко и деятельно всматривающиеся назад, в прошлое, имеются и среди признанных гениев – вспомним, к примеру, Мендельсона, Брамса, Танеева, многочисленных неоклассицистов XX века. Нередко современники поначалу оценивали их как ретроградов, а то и эпигонов.

Показательно в этой связи изменение отношения к творчеству С. Рахманинова. Близкое по многим проявлениям его кумиру Чайковскому, оно в начальной фазе выглядело, по мнению многих, вторичным. В.Г. Каратыгин не принимал в целом ни Чайковского, ни Рахманинова, ни высоко ценимого Рахманиновым Н. Метнера, считая всех их запоздалыми романтиками – и только. К нему в негативной оценке Метнера как музыканта-консерватора присоединялся и молодой Б. Асафьев. Это было ярким проявлением тех самых прогрессистских



установок, о которых говорилось выше. В этой связи показательна мысль Д. Житомирского: «Не одному Асафьеву «старая земля» великого искусства казалась в то время [1920-е годы] исчерпанной, а все новое было окружено ореолом безграничного доверия. На самом деле некоторые новые пути вели к безводной пустыне, а «старые земли» продолжали плодоносить» [Житомирский, 1981. С. 319]. Здесь Житомирский не без основания спорит с тем самым прогрессизмом, который коснулся и оценки творчества Рахманинова.

Но первоначальное мнение о Рахманинове как о запоздалом романтике было довольно быстро отвергнуто. Он был осознан как крупное, великое явление русской музыки. В процессе развития творчества Рахманинова его «стилевой ствол» окружался иными проявлениями и сам незаметно модифицировался. И постепенно оказалось, что первоначальное влияние Чайковского, отойдя на 2-3-й планы его стилевой палитры, не помешало формированию того драгоценного качества, что удастся лишь единицам: **индивидуальный композиторский стиль**. Стиль Рахманинова чрезвычайно своеобразен, и его эволюция, протекающая по пути стилового усложнения, является не так часто встречающейся особенностью среди великих композиторов-классиков.

Тем не менее, весьма определенный творческий и стилевой *консерватизм* Рахманинова – особенно в сравнении с радикальными новациями его современников – не подлежит сомнению. Не случайно Рахманинов, уже живя за границей, высоко оценил книгу Метнера «Муза и мода», в которой его консервативно настроенный современник активно бранил практически всю современную музыку. Рахманинов в полном согласии с Метнером называл современное искусство «болезнью» [Там же. С. 310].

Л. Е. Гаккель сформулировал еще одну из основ стилового консерватизма автора «Алеко»: «Рахманинов не мог не ощущать дела своего как диалога с прошлым и воскрешения прошлого» [Гаккель, 1990. С. 78]. В этом диалоге он отбирал те качества классического музыкального мышления, которые представлялись для него наиболее важными. Помимо умения создавать кантиленный мелос широкого дыхания, опоры на колокольность, и многого другого, это тяготение к каноническим формам. Оно проявляется, например, в повторе сонатной экспозиции в ряде крупных форм. В 1906 году Рахманинов просил своего друга, педагога Московской консерватории, теоретика Н.С. Морозова: «Прошу тебя, укажи все пять окаянных форм Рондо на фортепианных сонатах Бетховена <...> Только поскорее сделай это, а то это меня мучит и задерживает» [Цит. по: Холопова, 2000. С. 91].

Чайковский стал в творческой судьбе Рахманинова не просто импульсом для созревания молодого таланта, что встречается очень часто. «Присутствие старшего мастера в судьбе младшего было прижизненным» – здесь имеется в виду своего рода обрамление творческого пути Рахманинова диалогом с Чайковским – от сочиненного в подростковом возрасте Романса для фортепиано 1887 года до рахманиновской транскрипции вокальной «Колыбельной» Чайковского на стихи А. Майкова в 1941 г. [Гаккель, 1990. С. 98]. Это еще один аргумент в пользу известной консервативности автора «Вокализа».

Вместе с тем этот самый консерватизм можно считать одним из проявлений не ограниченности творческой личности Рахманинова, а составной частью его гениальности. Предложим аргументы в защиту этого тезиса.

Великий русский композитор, опираясь на музыкальный язык позднего романтизма, сумел раскрыть его не использованные возможности и открыть нечто новое в каноническом, общеизвестном, общеупотребительном. Так, акцентирование опевающего характера мелодического рисунка в начальных фазах ряда его тем воссоздает особенности знаменного роспева. При опоре на тональность Рахманинов активно привлекает аккордику с охватом самых разных ступеней, расширяя тональные рамки, и в ряде случаев создавая чрезвычайно оригинальные образцы позднеромантической тональности (см. романсы «Евангелие от Иоанна», «Ау!»).

Нельзя не сказать о внутреннем обновлении принципов классического формобразования у Рахманинова. С.Е. Сенков в анализе этюдкартины a-moll ор 39 № 2 делает вывод о дуализме трактовки формы: «Многokrатно нарушая традиционные гармонические соединения и наши ожидания, Рахманинов, тем не менее, искусно и незаметно создает ощущение того, что мы имеем дело с классическим периодом повторного строения, в котором 1-е предложение, как и положено, отклоняется в доминанту (не важно, что разрешения в тонику не случилось), а второе – возвращает в тонику (опять-таки не важно, что не совсем обычным путем)» [Сенков, 2018. С. 227]. Сенков называет это так: «соединение нигде не подчеркиваемых, но многочисленных новаций с почти демонстративным следованием знакомым традициям» [Там же].

Своими стилевыми проявлениями Рахманинов смог углубить наше представление о русском национальном в музыке. Разросшиеся в его сочинениях образы зла, расширение до возможного предела амплитуды вокальных жанров романтического типа, создание самых

заметных в русской музыке литургических концепций, наконец, введение русского национального в стилевые сферы современного искусства, такие как импрессионизм и символизм – вот лишь некоторые примеры указанного углубления. Отталкиваясь от ориентализма А. Бородина, в котором автор «Князя Игоря» и музыкальной картины «В Средней Азии» сопрягал русское и восточное как две дружеские и вполне гармонично «контрапунктирующие» культуры, Рахманинов не раз акцентировал в своих лирических темах этот русско-восточный симбиоз. Этим он утверждал двуединую, евроазиатскую природу русского национального начала.

Композитор углубил и расширил *сферу элегичности* как психологической доминанты русской музыки. Ее порождение – *ностальгичность*, особенно значимую в его поздних опусах, Гаккель выводит от стремления к «выпытыванию» прошлого и попыток пережить его «до дна»: «в русской фортепианной музыке не найти ностальгических чувств более сильных и более плодотворных, чем у Рахманинова» [Гаккель, 1990. С. 77]. Это проявляется и в мифологеме нисхождения (ухода, прощания, изживания): «Рахманиновской темой стал у х о д», прощание [Там же. С. 97] – и это тоже новый угол зрения на раскрытие глубин национально-русского стиля.

Тип композиторской личности Рахманинова органически чужд любым революциям. Он предпочитал идти эволюционным путем. Л.Сабанеев как-то написал, что Рахманинов был человеком XIX века и вся его музыка это как бы остаток музыки XIX столетия. Но разве эта «неоспоримость рахманиновского традиционализма» [Гаккель, 1990. С. 101] не прекрасна и не плодотворна?

### Литература

- Гаккель Л.** Фортепианная музыка XX века: Очерки. 2-е изд., доп. Л.: Сов. композитор, 1990. 288 с.
- Житомирский Д.** Избранные статьи. М., 1981. 390 с.
- Сенков С. Е.** Рахманинов. Гений признанный и непонятый. М.: Дека-ВС, 2018. 298 с.
- Холопова В. Н.** Музыка как вид искусства: Учебное пособие. СПб.: Издательство «Лань», 2000. 320 с.

**Наталья Юрьевна Бартош**

*Новосибирский государственный университет  
Новосибирск, Россия  
bartosh@academ.org*

**ПОРТРЕТ КОМПОЗИТОРА ВО СЛАВЕ:  
МЕЖДУ РЕКЛАМОЙ И ЭСТЕТИЗМОМ.  
(НА ПРИМЕРЕ ПОЗДНИХ ПОРТРЕТОВ СЕРГЕЯ РАХМАНИНОВА)**

Данное сообщение посвящено анализу поздних портретов Сергея Рахманинова, прочно вошедших в культурную парадигму эпохи и сформировавших узнаваемый визуальный канон (иконографию) великого русского композитора и пианиста. Изображения Рахманинова 20-40-х годов XX века оказали серьезное влияние на реформу жанра «эстетического» портрета, где «культурные» заслуги портретируемого преодолевают «реальность», так называемый социально-психологический портрет, и репрезентируют зрителю не личность, а симбиоз художественных достижений героя. Таковыми представляются нам большинство портретов композитора: от знаменитого портрета Константина Сомова (1925), выполненного по заказу фирмы «Стейнвей» для зала «Карнеги-холл» (имплицитно предполагалась и еще одна функция этого портрета – оформление пластинок и афиш), до откровенно коммерческих портретов Рахманинова 1930-х годов выполненных Джоржем Чемберсом. Нами рассмотрены и поздние портреты Рахманинова кисти Бориса Шаляпина. Хотя в своих воспоминаниях художник пишет о поиске оригинальной композиции, игре с ритмом, передающим метафорическое отождествление героя с музыкой, в целом его портрет мало отличается от плеяды ему подобных рекламно-музыкальных портретов Рахманинова. Все эти портреты созданы по одной декоративной схеме: портретируемый изображен за роялем, зрителю представлен визуальный шаблон – остроносый профиль и закрытые глаза – знак экстатического состояния замершей фигуры. Отличие между полотнами Джорджа Чемберса (1935) и Бориса Шаляпина (1940) и ранними портретами работы Я. Ф. Ционглинского (1908 г.), Леонида Пастернака (1916 г.): наличие – отсутствие кистей рук музыканта на клавишах рояля.

Среди «культурно-осмысленных» изображений композитора особую позицию занимают «некрасивые» портреты кисти Бориса

Григорьева, выбивающиеся как из парадигмы стилизованной эффектности рекламных «рахманиновых-пианистов», так и из метафорической серии его «музыкальных» портретов. Портреты Григорьева не понравились заказчику. Острый графический силуэт, близость визуального образа к кубизму, дистанцирование художника от модели.

На основании анализа портрета кисти Григорьева можно говорить о карикатурно-философском решении образа. Художник добивается нового понимания духовности, преодолевающего «привычно-скользящее» восприятие рекламного и эстетизированного образа. Борис Григорьев создает язык нового эстетизма, предопределившего основные тенденции в живописи XX–XXI веков.

**Галина Петровна Овсянкина**

*Российский государственный  
педагогический университет,  
институт музыки, театра и хореографии,  
Санкт-Петербург, Россия  
galkax@mail.ru*

**СУДЬБА ЛИРИЧЕСКИХ ОТКРОВЕНИЙ С. В. РАХМАНИНОВА  
В РУССКОЙ МУЗЫКЕ КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВВ.  
НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА Б. А. ЧАЙКОВСКОГО,  
Б. И. ТИЩЕНКО И Г. И. ФИРТИЧА**

Слова Ф. М. Достоевского о всемирной отзывчивости Пушкина характеризуют всё русское искусство, независимо от жанра. В этот процесс вовлечена и музыка.

Воплощением их проявления становятся прежде всего высказывания лирического героя – редких по красоте страстных монологов, появляющаяся в окружении крайне трагических образов, нередко среди многослойной фактуры с плотной оркестровкой, напряженных гармоний и т. д. Практически в творчестве каждого русского композитора-классика можно найти подобные музыкальные фрагменты. Однако знаком такого сопоставления является творчество П. И. Чайковского и С. В. Рахманинова – подлинного наследника мирозерцания своего учителя, которое он перенес в век двадцатый.

Причем представление таких монологов резко отличается от привычных для западноевропейской музыкальной классики образных контрастов. Их суть заключается в наполненности семантикой лирических высказываний, воплощающих страстную гуманистическую ноту, с которой автор обращается к человечеству, как это происходит в побочной партии Шестой симфонии П. И. Чайковского или в концертах для фортепиано с оркестром С. В. Рахманинова, его «Симфонических танцах» и т. д.

Рахманинов не только говорил голосом *всемирной отзывчивости*, но и демонстрировал возможности его звучания в новую историческую эпоху небывало жестоких мировых катаклизмов и зачастую жестких художественных стилей и средств выразительности.

Показательным примером этого процесса является творчество Б. И. Тищенко (1939–2010), Г. И. Фиртича (1938–2016), Б. А. Чайковского (1925–1996). Выбор этих фигур не случаен.

Б. И. Тищенко – один из сильнейших выразителей трагического в нашу эпоху, о чем свидетельствуют его Виолончельный концерт № 1, Фортепианные сонаты № 3, 5, 7, 9, Симфонии № 4, 7, «Данте-симфонии» и т. д. Это яркий новатор, смело обращавшийся к языковым и звукотворческим авангардным феноменам.

Пожалуй, самым сильным примером *всемирной отзывчивости* звучат лирические откровения в пяти «Данте-симфониях», в которых автор (устаами Данте) вызывает к милосердию в проникновенных мелодиях в духе арий *lamento* после фрагментов вселенского хаоса и страданий, воплощенных через алеаторические завывания, жесткие вертикали и гиперзвучности. Аналогичный пример – в Реквиеме «Памяти принцессы Гальяни», где после адской круговерти *Dies irae* и трагических образов звучит проникновенная ария меццо-сопрано с искренними ламентозными интонациями. Примеры можно продолжить. Причем автор чаще всего обращается к лирической лексике эпохи европейского барокко, давая ей пронзительно задушевное русское толкование.

Г. И. Фиртич – резкий и саркастический, своего рода продолжатель крайностей футуризма в новую эпоху. В его творчестве, несмотря на языковые варваризмы, также звучат проникновенные монологи лирического героя. В частности, в «Концерте-фантазии для двух фортепиано и...». После длительного биения остигатных ритмо-фактурных формул, с единым длительным нарастанием, срывающимся в кульминации к *glissandi* через всю клавиатуру в партиях обоих роялей в инверсию, после генеральной паузы, из тишины голос фортепиано *prima* начинает горестную песнь, некое вопрошание в вопросно-ответной структуре.

Фрагменты страстных лирических откровений в теме Земли чередуются с разгулами неземных стихий в электроакустической симфонии-мистерии «Конец Манвантары» Фиртича. Эмоционально открытые романтические интонации, широкая кантилена взывающей человечество к милосердию в теме Земли, сравнимы с рахманиновским мелосом.

Трагедийное начало пронизывает и творчество Б. А. Чайковского. Но в отличие от Тищенко и тем более Фиртича, образной доминантой композитора является лирика, да и Рахманинов входит в число его любимых художников. Поэтому в произведениях Б. А. Чайковского голос лирического героя звучит еще чаще. В нем, несмотря на самобытность мелодизма, прорывается рахманиновская интонация. Она слышна и в «Севастопольской симфонии», и в Фортепианном концерте, и тем более в вокальном цикле «Лирика А. С. Пушкина» и «Симфонии с арфой».

Приведенные примеры показывают, что главный завет русского искусства, сконцентрированный в его *всемирной отзывчивости*, через творчество Рахманинова транслировался в современную русскую музыку, причем композиторов разных направлений и манер высказывания.



## Екатерина Олеговна Предвечнова

*Новосибирская государственная  
консерватория им. М. И. Глинки  
Новосибирск, Россия  
garmonija\_nsk@mail.ru*

### **С. В. РАХМАНИНОВ И Н. К. МЕТНЕР: ДИАЛОГИ О ФОРТЕПИАННОМ ИСКУССТВЕ**

Фортепианное творчество титанов рубежа XIX-XX веков С. В. Рахманинова и Н. К. Метнера было направлено на диалог с искусством прошлых веков. Единство эстетических принципов композиторов обусловлено общими историко-культурными условиями, совместной эмиграцией, принадлежностью к русской культуре. С. В. Рахманинов способствовал организации концертного тура Н. К. Метнера в Америке, был инициатором издания его книги «Муза и мода», посвятил ему Четвертый фортепианный концерт g-moll, op. 40. В то же время Н. К. Метнер часто исполнял «Этюды-картины», «Музыкальные моменты» С. В. Рахманинова на авторских концертах, посвятил ему Второй фортепианный концерт c-moll, op. 50 и Сонату, op. 25 № 2 («Ночной ветер»).

Общность духовно-нравственных устремлений С. В. Рахманинова и Н. К. Метнера определила специфику их композиторских стилей. Художественная совесть, свойственная обоим композиторам, проявилась в самокритичности, тщательности работы над своими сочинениями, опоре на традиции и достижения мастеров прошлого. Песенность мелодий, образы русской природы, характерные для творчества П. И. Чайковского, с одной стороны, и полифоническое насыщение фактуры, симфоничность мышления свойственные Ф. Листу, с другой стороны, повлияли на композиторские стили С. В. Рахманинова и Н. К. Метнера.

В основе художественно-эстетических взглядов С. В. Рахманинова и Н. К. Метнера лежит идея служения академическому искусству, которая проявилась в их интерпретации классической и романтической фортепианной музыки. Композиторы считали, что назначение исполнительства определяется не только призванием к профессии музыканта, но и готовностью бороться с разрушающими тенденциями модернизма. Говоря о борьбе традиционного и новаторского в музыкальном исполнительстве XIX века, о возвышенном назначении искусства, С. В. Рахманинов отмечал, что «Время может изменить му-

зыкальную технику, но оно никогда не изменит миссию музыки» [Рахманинов, 1978, с.145]. Направленный на выражение сильных человеческих переживаний, исполнительский стиль С. В. Рахманинова полон захватывающей эмоциональности, романтической порывистости, мощности тона, метроритмической властности, насыщенности драматического содержания.

Стремясь к естественности в процессе исполнения, Н. К. Метнер считал, что «...только живое, трепетное дыхание музыки рождает и диктует необходимые технические приемы» [Шацкес, 1981. С. 107]. Ностальгия по утраченной гармонии и традициям романтического искусства осмысливается Н. К. Метнером-пианистом посредством повествовательности, интеллектуально-философской рефлексии, камерности исполнения, чуждой эмоциональным преувеличениям.

Творческий диалог С. В. Рахманинова и Н. К. Метнера, направленный на поиск путей сохранения вечного искусства характеризуют их как цельных личностей, художников-творцов, опирающихся на традиции и ценности русской культуры.

### **Литература**

- Рахманинов С. В.** Музыка должна идти от сердца // Литературное наследие. в 3 т. / Сост.-ред. З. А. Апетян. М., Сов. композитор, 1978. Т. 1. С. 144–150.
- Шацкес А. В.** Памяти учителя // Н. К. Метнер. Статьи, материалы, воспоминания / Ред.-сост. З. А. Апетян. М.: Сов. композитор, 1981. С. 105–109.

**Ирина Геннадьевна Умнова**

*Кемеровский государственный  
институт культуры  
Кемерово, Россия  
ketguki.kafedramimpi@yandex.ru*

## **ОБРАЗ РУССКОГО МУЗЫКАНТА В ОЧЕРКАХ И СТАТЬЯХ КОМПОЗИТОРА С. М. СЛОНИМСКОГО**

Композитор Сергей Михайлович Слонимский известен не только как автор оперы «Мастер и Маргарита» и музыки к фильмам режиссера Геннадия Полоки «Республика ШКИД» и «Интервенция», главные роли в которых исполнили Сергей Юрский и Владимир Высоцкий. Широкую известность получили такие его сочинения, как Реквием (часто называемый русским реквиемом) и «Славянский концерт», «Еврейская рапсодия» и «Колокола», Интермеццо памяти Брамса и «Песни трубадуров», многие другие. Особое место в наследии композитора занимают его литературные сочинения, написанные в разные годы: исследовательский труд «Симфонии С. Прокофьева», повествование о превратностях собственной судьбы в «Бурлесках, элегиях, дифирамбах в презренной прозе», воспоминания о композиторах-педагогах в «Заметках о композиторских школах Петербурга XX века», очерки о личностях и музыке русских композиторов в «Свободном диссонансе», полемические «Мысли о композиторском ремесле», другие. Отметим, что популярность музыкально-литературных сочинений композитора довольно велика, поскольку на их страницах пульсируют живые мысли и ярко образные фразы и слова, которые отражают миропонимание творческой личности, глубоко постигшей особенности как отечественной, так и мировой культуры. «Сергей Михайлович всегда был интересен современникам, просвещенным и любителям музыки» [Долинская, 2015. С. 10].

Многими исследователями неоднократно акцентировалось внимание на том, что мировоззрение Слонимского формировалось в период «хрущевской оттепели», поспособствовавшей в среде «шестидесятников» независимому поиску духовных опор и упрочению свободомыслия. В работах других авторов отмечалась важность эстетического воздействия представителей рода Слонимских на стиль музыканта: членом редакции «Вестник Европы» был Леонид Слонимский (дед композитора), двоюродным братом отца был польский по-

эт Антоний Слонимский, отец Михаил Леонидович занимался в «Литературной студии» Е. Замятина, затем вошел в группу «Серапионовы братья» в день ее основания. Именно отец, как вспоминал композитор, «более, чем кто-либо, повлиял на мою жизнь и натуру, передал свои навыки и привычки. И больше всех сделал для меня доброго и необходимого» [Слонимский, 2000. С. 25]. Важно мнение и большого круга ученых (в их числе и автор материала), обращавших внимание на регулярную и практически параллельную «... литературную и музыкальную работу, где эти различные формы творчества органично сосуществуют, оплодотворяя друг друга» [Долинская, 2015. С. 10]. Наконец, напомним суждение самого Слонимского о своих статьях, посвященных творчеству великих композиторов: «Если у меня нет своих свежих мыслей, то я не берусь за статью. Не буду переизлагать то, что уже известно, - я учебник писать не собираюсь. Только если у меня есть, не скажу оригинальный, но свой, самостоятельный взгляд на личность, на проблему, тогда это меня греет, заряжает, питает» [Умнова, 2015. С. 46]. Прочитируем еще одно высказывание композитора: «... у меня нет никакого литературного дарования: я не могу придумать ни сюжет, ни характеры. Могу написать очерк, документальную прозу, написать, как правило, с юмористическим, даже трагикомическим поворотом» [Там же. С. 46–47].

Представляется, что указанные обстоятельства (как и некоторые неуказанные) объясняют присутствие в художественном мире Слонимского своеобразного жанра – музыкально-документальной прозы. Этот жанр объединил большое число очерков, статей, заметок, зафиксировавших на основе глубокого знания и понимания особенности той или иной личности музыканта (композитора, дирижера, педагога), своеобразия его творческой системы. Назовем эти имена:

– композиторы Глинка и Балакирев, Мусоргский и Римский-Корсаков, Чайковский и Глазунов, Рахманинов и Стравинский, Прокофьев и Шостакович, Свиридов и Шнитке, Шопен и Лист, Шуман и Малер;

- дирижеры Мравинский и Янсонс, Темирканов и Чернушенко;
- пианисты Юдина и Нильсен, скрипач Стадлер;
- музыковеды Тюлин и Ручьевская;
- многие-многие другие.

Слонимский так определяет цель собственной писательской деятельности: «Мне ... приятно писать об этих классиках. <...> чтобы показать, что они интересны, что они современны, что они – живые» [Там же. С. 49].

Образ русского музыканта при чтении очерков, статей и заметок, а по сути монологов петербургского Мастера, складывается подспудно: в центре внимания все же замечательные сочинения того или иного творца, особенности звучания и драматургического развития в них. В то же время есть и нечто общее, что усматривает в их личностях Слонимский, увлекательно анализируя художественные образцы, превращая читателей в сопричастных к таинству творческого процесса. Композитор говорит об этом так: «Если у человека есть совесть, то он и в творчестве будет совестливым <...>. А если художник сегодня по конъюнктуре с одним, а завтра с другим, у него и в творчестве не будет оси. Вот это гораздо важнее» [Умнова, 2015. С. 65].

Приведем несколько примеров названий очерков Слонимского, посвященных музыкантам прошлого и современности: «Русское чудо (Творчество Глинки)», «Творец музыкальных чудес (О творчестве Римского-Корсакова)», «Последний романтик (О Рахманинове)», «Трагическая судьба солнечного музыканта (О Прокофьеве)», «Талантлив во всем (об А. Эшпае)». «Мудрый композитор (о К. Караеве)», «Творец правды (о Мусоргском)», «Слово о Мастере (о Шнитке)» и другие. Цитируем названия музыкально-литературных опусов, посвященных дирижерам, исполнителям, музыковедам, педагогам: «Олицетворение живой музыки (о дирижере А. Янсонсе)», «Достоин только восхищения (о Мравинском)», «Рыцарь мелодий (о скрипаче С. Стадлере)», «Друг, покровитель, наставник современных композиторов (о музыковеде Е. Ручьевской)», «Мой самый удивительный учитель-артист (о пианисте В. Нильсене)», «Музыкант с чистой совестью (о композиторе-педагоге Ю. Балкашине)», «Творческие и нравственные уроки истинного музыканта (о музыковеде Ю. Тюлине)», «Рыцарь музыкальной науки (о музыковеде А. Должанском)» и многие другие. Приведенные названия позволяют судить не только о нравственном облике русских музыкантов, высочайшем уровне их профессионального мастерства, но и об их беспрецедентной преданности музыкальному искусству.

А вот как описываются (в свете характеристик, свойственных успешным современникам) некоторые черты личности основоположника русской композиторской школы: «Глинка, создатель первых русских классических опер, ни в малейшей степени не был <...> типичным “театральным человеком”, склонным к рекламе, интригам, подножкам и шпилькам по адресу конкурентов. Он был не из тех, кто грезит о кассе уже при сочинении мелодий, образов, сложных драматических конфликтов» [Слонимский, 2004. С. 29]. Равнодушие Глинки к меркантильным интересам подчеркивает благородство его натуры!

Отличительные черты новаторского импровизационного метода представлены Слонимским в очерке о М. Балакиреве: «Его инстинктивно чуждавшаяся немецкой методичности художественная натура избрала взрывчатую, стихийную, непредсказуемую импровизацию формой выражения педагогических идей, формой творчески сильного и чуткого перевоплощения учителя в души учеников, в их ярко индивидуальный тематический материал. Поразить воображение, убрать все препоны шаблонных вкусов, приемов и привычек, научить ученика летать ранее, чем он научится ходить...» [Слонимский, 2004. С. 37]. Удивительно, как образно описана русскость методы Балакирева, и сегодня противостоящей бюрократическим шаблонам европейской системы образования.

Гений Рахманинова описывается в небольшом очерке, где каждое предложение, каждый абзац - гимн всемирно известному русскому музыканту. Слонимский отмечает гармоничный синтез в его личности таких свойств, как композитор, пианист и дирижер, называя его провозвестником Нового Романтизма. Особый акцент сделан на уникальном опусе Рахманинова – «Всенощной»: « Вот уж ни на кого не похожее откровение! ... в эмоциональной щедрости, горячности, в пышном многолинейном, “многозвучном” рисунке сложнейшей партитуры выступает и романтическая пылкость религиозного чувства, и сложная полифоническая активность искусства XX века» [Слонимский, 2004. С. 100]. Представляется, что тонко подмеченная особенность музыки – романтическая пылкость религиозного чувства – это и проявление личностного начала Рахманинова, включающего в себя духовные ценности, близкие многим его соотечественникам.

Краткую, но емкую характеристику получила на страницах воспоминаний Слонимского знаменитый учитель игры на фортепиано Анна Артоболевская: «Нотам меня научила, конечно, Анна Даниловна. Она не отделяла урока от быта, игры, еды и разговоров с родителями, детьми и знакомыми» [Слонимский, 2000. С. 34]. В этом немного ироничном описании предстает не столько облик прославленного детского педагога, сколько своеобразной «мамки-няньки», одновременно выполняющей обязанности преподавателя, но и своеобразного аниматора, официанта, воспитателя и т. д. И в указанной «многофункциональности» узнается свойственная русским людям простота и сердечность.

Это лишь некоторые характеристические свойства, позволяющие составить единый цельный образ русского музыканта, зафиксированные на страницах музыкально-литературных сочинений композитора Сергея Слонимского.

## Литература

- Долинская Е. Б.** Северный Леонардо // Сергей Слонимский – собеседник / ред.-сост. Е. Б. Долинская. СПб.: Композитор (Санкт-Петербург), 2015. 196 с.
- Слонимский С. М.** Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе. СПб.: Композитор (Санкт-Петербург), 2000. 152 с.
- Слонимский С. М.** Свободный диссонанс. Очерки о русской музыке. СПб.: Композитор (Санкт-Петербург), 2004. 144 с.
- Умнова И. Г.** Слонимский – литератор // Сергей Слонимский – собеседник / ред.-сост. Е. Б. Долинская. СПб.: Композитор (Санкт-Петербург), 2015. 196 с.
- Умнова И. Г.** «Состоявшийся художник – неудачник» // Сергей Слонимский – собеседник / ред.-сост. Е. Б. Долинская. СПб.: Композитор (Санкт-Петербург), 2015. 196 с.

**Елена Семеновна Гусева**

*Новосибирский государственный университет  
Новосибирск, Россия  
h2qguseva@gmail.com*

## **ВОСПРИЯТИЕ МУЗЫКИ ЛЬВОМ ТОЛСТЫМ В КОНТЕКСТЕ ЕГО ЭТИКО-ЭСТЕТИЧЕСКИХ ВЗГЛЯДОВ НА ИСКУССТВО**

Как известно, в своих художественных и литературно-критических произведениях Л. Толстой большое внимание уделяет воздействию музыки на человека, описывая музыкальные переживания своих героев и свои собственные музыкальные впечатления. Не случайно в том пласте научных работ, которые связаны с темой «Лев Толстой и музыка», в поле внимания исследователей находится изучение роли музыки в жизни Л. Толстого и ее влияния на него. Вместе с тем, определенный интерес представляет несколько иной ракурс этой темы: насколько воздействие музыки на Л. Толстого оказывается связанным с его этико-эстетическими взглядами на искусство и теми критериями художественной ценности искусства, которую он выстраивает в своих работах.

С этой целью автор доклада обращается к дневникам Л. Толстого и к его работе «Что такое искусство?» [Толстой, 1951], прочитывая их с позиции когнитивной герменевтики. Такой угол зрения позволяет более отчетливо увидеть, как писатель выстраивает критерии художественной ценности, а также увидеть особенности его восприятия музыки в их взаимообусловленности с ценностными суждениями Л. Толстого о музыке.

К таковым критериям у Л. Толстого относятся три: критерий содержания – внутренний, этический критерий; и два внешних, эстетических критерия – сила воздействия силой чувства, или же «сила заражения», как ее называет Л. Толстой, и критерий понятности («общедоступности», по Л. Толстому) художественного языка.

Безусловно значимым для Л. Толстого выступает критерий силы воздействия искусства силой чувства, о чем он неоднократно пишет в работе «Что такое искусство?», полагая его *отличительной особенностью искусства*. Однако ключевым в его ценностных суждениях о *целеполагании и предназначении искусства*, определяющих собой иерархическое соотношение критериев художественной ценности,



выступает критерий содержания – такого, которое способно этически воздействовать на чувства людей.

В связи с этим укажем на онтологическую природу критерия содержания, на его связь с высшими чувствами и с религиозным сознанием, столь очевидную для сознания Л. Толстого. Поясним, что, говоря о религиозном сознании и мировоззрении, важно при этом не отождествлять их с какой-либо определенной конфессией, а понимать его так, как понимает это Л. Толстой: «религиозное мировоззрение – ясное и твердое представление о том, что хорошо и что дурно» [Толстой, 1953. С. 392].

Таким образом, во взглядах Л. Толстого на искусство этический критерий содержания и является тем важнейшим «условием совершенства» (Л. Толстой) искусства, которое определяет собой подлинное искусство.

В таком высоком этическом измерении искусства, обуславливающим, в том числе, и оценку Л. Толстым музыкальных произведений, прослеживается очевидное родство его этико-эстетических взглядов со взглядами Платона на целеполагание искусства. Вспомним высказывание Платона: «Действие звуков, воспитывающее и ведущее душу к добродетели, мы, не знаю каким образом, назвали мусическим искусством [Лосев, 2000. С. 63]. И в этом плане нам представляется довольно затруднительным говорить о морализаторстве Л. Толстого (что является довольно распространенным представлением в научной литературе). Затрагивая вопрос демифологизации представлений о морализаторстве Л. Толстого, примем во внимание онтологический статус самой диады «добро и зло», ее первостепенность по отношению к таким производным от нее диадам, как аксиологическая диада «прекрасное – безобразное» и гносеологическая диада «истинное – ложное».

На наш взгляд, признание Л. Толстым особой силы этического воздействия искусства (прежде всего – содержанием) во многом обуславливает его критическое отношение к музыке некоторых композиторов (Р. Шумана, Г. Берлиоза, Ф. Листа, Р. Вагнера), равно как объясняет и неприятие им искусства гедонистического или такой музыки, которая «по содержанию своему» посвящена «выражению чувств, доступных только людям, воспитавшим в себе болезненную нервную раздражительность, возбуждаемую этой искусственной и исключительно сложной музыкой» [Толстой, 1953. С. 165].

В связи с этим скажем о том, какое сильное физиологическое и эмоциональное воздействие могла оказывать музыка на Л. Толстого (о чем известно из воспоминаний его современников и автобиографических сочинений писателя). Однако, для понимания ценностных суждений Л. Толстого о музыке в их взаимообусловленности с особенностями ее личностного восприятия, важно принимать во внимание также и способность Л. Толстого к рефлексивному, осознанному восприятию музыки, связанного с его даром к рефлексии и самонаблюдению, столь ясно проявленного в его дневниковых записях.

На наш взгляд, именно этот дар Л. Толстого во многом обуславливает такую особенность его восприятия музыки, как одномоментность эмоционального и рефлексивного восприятия, связанного с осознанием феноменологического воздействия музыки на себя. Ярким образом способность Л. Толстого к такому восприятию музыки проявляется в том фрагменте из его произведения «Детство» (в третьей редакции), где он описывает свое впечатление от музыки Патетической сонаты Л. Бетховена [Толстой, 1935. С. 182–183]. Прочтение этого фрагмента позволяет увидеть близость феноменологического восприятия музыки Л. Толстым – музыка как воспоминание – с философскими взглядами Платона на природу души, раскрываемых в диалоге «Федр»: «Припоминать то, что там, на основании того, что есть здесь...» [Платон, 1993. С. 159].

Таким образом, прочтение дневниковых записей Л. Толстого и его работы «Что такое искусство?» в когнитивно-герменевтическом ключе позволяет увидеть взаимосвязь его ценностных суждений о музыке с особенностями его личностного восприятия и переживания музыки, с его способностью к одномоментному эмоциональному и рефлексивному ее восприятию. Думается, что названные особенности восприятия музыки Л. Толстым во многом определяют ту высокую этическую планку, которая задается им по отношению к целеполаганию и содержанию искусства.

## Литература

- Лосев А. Ф.** История античной эстетики. Высокая классика / Худож.-офор. Б. Ф. Бублик. Харьков: Фолио; М.: ООО «Издательство АСТ», 2000. 624 с.
- Платон.** Собрание сочинений в 4 т. Т. 2 / Общ. ред. А. Ф. Лосева, В. Ф. Асмуса, А. А. Тахо-Годи; Примеч. А. Ф. Лосева и А. А. Тахо-Годи; Пер. с древнегреч. М.: Мысль, 1993. 528 с.

- Толстой Л. Н.** Полное собрание сочинений в 90 томах. Серия первая. Произведения. Том 1. М., Государственное издательство «Художественная литература», 1935. 354 с.
- Толстой Л. Н.** Полное собрание сочинений в 90 томах. Том 30. Произведения 1882–1898. Государственное издательство «Художественная литература», 1951. 606 с.
- Толстой Л. Н.** Полное собрание сочинений. Серия вторая. Дневники. Том 53. Дневники и записные книжки 1895–1899. М., Государственное издательство художественной литературы, 1953. 661 с.

**Мария Сергеевна Олейник**

*Центральный военно-морской музей  
им. императора Петра Великого  
Санкт-Петербург, Россия  
frauoleynik@yandex.ru*

## **РУДОЛЬФ ГРЕЙНЦ «ВРАГУ НЕ СДАЕТСЯ НАШ ГОРДЫЙ “ВАРЯГ”» – ТРАКТОВКА ПОБЕДЫ ДУХА РУССКИХ МОРЯКОВ**

Война между Россией и Японией стала мировой борьбой за политическое и экономическое влияние на Дальнем Востоке. К концу 1903 г. было очевидно, что Япония прекрасно вооружена и ждет случая для атаки. Решительные меры российской стороной приняты не были, что повлекло за собой начало военной кампании, которая стала острейшей борьбой за влияние в регионе. На обвинения в содействии развязыванию войны государственный деятель В. К. Плеве парировал: «Чтобы удержать революцию, нам нужна маленькая победоносная война» [Витте, 1922. С. 424]. Во время Русско-японской войны безответственность и легкомыслие охватило многих при Императорском дворе: «Деньги, денежные интересы – это единственный нерв, заставляющий вздрагивать человеческую тварь» [Веревкина, 2011. С. 95].

В конце 1903 г. на Дальний Восток были отправлены корабли для пополнения 1-й Тихоокеанской эскадры, была специально сформированная 2-я Тихоокеанская эскадра. С началом кампании художник-баталист В. В. Верещагин добровольно уехал в Порт-Артур. Он хотел показать трагедию войны, делал наброски для будущих картин. При выходе на внешний рейд броненосец «Петропавловск», на котором находился художник и командующим Тихоокеанской эскадрой вице-адмирал С. О. Макаров, подорвался на вражеской мине 31 марта (13 апреля) 1904 г. и стал братской могилой. Накадзато Кайддожникзан, японский писатель отозвался на гибель В. В. Верещагина – «Так же, как и Толстой, который ведет пропаганду мира силой слова, Верещагин кистью старался показать людям, что война – самая ужасная, самая нелепая вещь на свете. Огромный его талант особенно сильно проявился в такого рода картинах, где он пытается внушить людям необходимость мира. Он не искал военных наград, он хотел показать людям трагедию и глупость войны, и сам пал ее жертвой. Он пожертвовал своей жизнью ради своего призвания художника... Мы зави-

дую России, где живет Толстой, а узнав о смерти Верещагина, мы не можем еще раз не почувствовать к этой стране уважения и почтения» [Савруева].

Трагедией, потрясшей не только Россию, но и весь мир стал неравный бой у Чумуло (1904). Эскадра японских кораблей под командованием контр-адмирала Уриу Сотокити заблокировал русские корабли в порту, после чего вынудил их выйти на внешний рейд и принять бой в невыгодных условиях. Поврежденный «Варяг», потеряв возможность продолжать бой, вернулся в гавань и был затоплен, канонерская лодка была взорвана. В акварели «Затопленные “Варяг” и “Кореец”». Н. Д. Прокофьев изобразил на поверхности воды лишь флагштоки кораблей с поднятыми и развевающимися Андреевскими стягами, как символ стойкости и верности присяге. В знаменитом марше «Врагу не сдаётся наш гордый “Варяг”» на стихи австрийского поэта Р. Грейнца (в переводе Е. М. Студенской), автор заканчивает стихотворный текст теми же символами стойкости: «Не скажет ни камень / ни крест где легли / Во славу мы Русского флага, / Лишь волны морские прославят одни / Геройскую гибель “Варяг”!» [История Военно-морского флота в песнях, 2008. С. 12]. Крейсер «Варяг» был поднят и отремонтирован японцами, командир контр-адмирал В. Ф. Руднев – награжден. Бой был проигран, но сложно оспаривать, что итогом баталии стала победой духа русского моряка.

В ходе кампании решающим стало Цуссимское сражение (1905) в котором 2-я Тихоокеанская эскадра под командованием вице-адмирала З. П. Рожественского потерпела сокрушительное поражение от Императорского флота Японии под командованием адмирала Хэйхатиро Того. Этот бой стал настоящей катастрофой для Российского флота. Большая часть кораблей была потоплена противником или затоплена собственными экипажами, часть моряков капитулировала, некоторые из них интернировались в нейтральных портах, и лишь четырем кораблям удалось дойти до русских портов. Это сражение широко было показано в печатных изданиях Японии, Швеции и Германии, тем временем в Российской империи эта трагедия нашло отражение в мемориальной пластике и архитектуре для почитания памяти павших.

Русско-японская война была проиграна, отношение к военным стало резко отрицательным. Общественное мнение требовало наказания виновных. Гремели судебные процессы над командованием Порт Артура, вице-адмирал З. П. Рожественский требовал применить себе смертную казнь, а личный состав находился в японском плену.

Каждый из боев в ходе непродолжительной Русско-японской войне стал трагичным, причин тому много. После окончания войны в Санкт-Петербурге, Кронштадте были установлены мемориалы в память о погибших. Подвиг моряков, нашел отражение в искусстве и мировой культуре, а марш «Врагу не сдастся наш гордый “Варяг”» стал символом моральной стойкости и победы духа русских моряков.

### Литература

**Витте С. Ю.** Воспоминания. Царствование Николая II / Граф С. Ю. Витте. Берлин: Слово, 1923. 510 с.

**Веревкина М.** Письма к неизвестному / Сост. Е. Шаронкина-Витек. М: Искусство–XXI век, 2011. 281 с.

**Савруева О. В.** «Он хотел показать людям трагедию и глупость войны...» (175-летию со дня рождения великого русского художника Василия Васильевича Верещагина) // <https://www.museumtof.ru/index.php/media/2014-06-01-08-03-42/232-l-r> (дата обращения 05.10.2023).

*История Военно-морского флота в песнях.* Приложение к журналу «Записки по гидрографии» №274. / Сост. Ю.Г. Попов. СПб.: 2008.

**Андрей Сергеевич Молчанов**

*Новосибирская государственная  
консерватория им. М. И. Глинки  
Новосибирск, Россия  
mas-composer@mail.ru*

**«РУССКИЙ КОНТРАПУНКТ»  
ГРИГОРИЯ ЗАЙЦЕВА: МУЗЫКАЛЬНЫЙ ДИАЛОГ  
В ЦИФРОВОМ ПРОСТРАНСТВЕ СОВРЕМЕННОСТИ**

«Русский контрапункт» – одно из сочинений современного российского композитора Григория Зайцева. Оно было создано в 2008 году для квинтета русских народных инструментов и представлено в рамках I Всероссийского конкурса композиторов AVANTI. Как сказано в кратком, предваряющем нотное издание комментарии: «Сочинения является своего рода музыкальным приношением композитору Стиву Райху. Работа со звуковой материей в данной пьесе осуществляется по аналогии с изменениями контрастности в цифровой фотографии. Функция каждого инструмента то полностью автономна, то абсолютно интегрирована в целое (т.е. реальные и «виртуальные» партии здесь не всегда совпадают). Линейное раскрытие первичного звукового императива создает специфическое музыкальное пространство: каждый раз исчерпав энергию развертывания, пьеса возвращается к изначальному импульсу и начинает его метаморфозу заново, но уже на новом уровне»<sup>1</sup>.

На основе данного авторского текста композитора становится очевидно, что в стилевом отношении Зайцев дает адресную отсылку к музыке достаточно далекой от отечественной традиции, а в плане формирования внутритекстовых связей указывает на искусство цифровой фотографии, что вызывает ряд вопросов как с точки зрения содержания сочинения, так и с позиции ее технического воплощения. Здесь речь идет и о фигуре Стива Райха, и о приоритетности избранных средств организации музыкального языка, а также о специфике тематизма пьесы и обоснованности ее названия. Данным аспекты представлены в этой работе.

---

<sup>1</sup> Avanti. Второй всероссийский конкурс композиторов. Произведения лауреатов. М.: Издательство «КОМПОЗИТОР», 2019. С. 335.

Посвящение сочинения американскому композитору-минималисту Стиву Райху хоть и воспринимается поначалу несколько неожиданным, но все же имеет свою логику. Известно, что Райх является прежде всего композитором-минималистом, обосновавшим и развивавшим технику «смещения фаз» (gradual phase shifting), построенную на постепенном расхождении и схождении во времени одного паттерна, представленного у разных исполнителей или в сочетании с магнитофонной записью. Смысл этого приема состоял в том, что «потенциально бесконечное движение по кругу – от изначального унисона, через ряд жестко фиксированных подвижек, вновь в унисону – символизировало открытость процесса и обостряло заложенный в нем дуализм статики и динамики» [Кром, 2011. С. 35]. Сам Райх подчеркивал: «Любой, кто хочет серьезно говорить об этой музыке, должен будет говорить о повторяющихся структурах – как гармонических, так и ритмических» [Kostelanetz, 1997. С. 50], ибо именно они ближе всего отображают суть происходящего.

В данном отношении произведение Зайцева закономерно рефлексировало свойства композиционной организации многих минималистских опусов, поскольку основным приемом в построении «Русского контрапункта» выступает многократный вариантный и остигатный повтор. Сочетая различные локальные звуковые сегменты, композитор умело комбинирует ими в отдельных фазах формы. Местами происходит наложение одних сегментов на другие, что в целом создает характерную пульсирующую музыкальную ткань с ее внутренними градациями. В то же время следование кратким мелодико-гармоническим формулам, напоминающим минималистские паттерны, и наличие их многократного повторения в сочинении Зайцева не тождественно минималистской эстетике. В произведении российского автора нет приоритета запечатлеть какой-то процесс и, словно под увеличительным стеклом, следить за его микроизменениями, как это обычно происходит в минимализме, ровно, как и отсутствует идея статики, погружения в одно эмоциональное состояние, которое может длиться очень долго. В противовес этому, композитор создает своеобразную жанрово-игровую картину, основанную на интонационной основе народного материала, где отдельные мотивы-попевки равнофункциональны и сменяют друг друга на вариантной основе. Эту направленность усиливает тембровый состав участников ансамбля (две малые, альтовая и басовая домры, а также бас-балалайка), ассоциирующийся прежде всего с русским национальным колоритом.



Allegro  $\text{♩} = 120$

*pizz. sempre*

Domra esiguo I *pp*

Domra esiguo II 4 corde *pp*

Domra alto *pizz. sempre* *pp*

Domra basso *pizz. sempre* *pp*

Balalayka C-b. *pizz. sempre* *pp*

Пример 1. Г. Зайцев «Русский контрапункт», начало

Основной звукообраз пьесы складывается из коротких оstinато повторяющихся мотивов, которые в каждом из разделов меняют свой облик, оставляя место для репризных точечных вкраплений равномерного движения восьмых нот. Очевидно, что начальный тезис несет относительно простую идею равномерной пульсирующей повторности звуков. Оригинальность создается в основном за счет темброво-фактурного уплотнения звучания, образующего постепенно нарастающие и угасающие волны, а также гармонического фактора, усиливающего начальную повторность большой терции «соль-си» мягкими диссонирующими созвучиями. (пример 1).

На первом участке формы (тт. 1–50) происходит экспозиционное изложение тематического материала и его вариантное расцветивание. Периодически контрапунктом применяется мотив у бас-балалайки на 2-х нотах (соль-фа), выводящий его на какое-то время в зону рельефа. В тт. 37–42 происходит гармоническое развитие начального тезиса путем вариантного смещения интервалики на секунду и терцию вверх. К концу раздела наблюдается звуковысотное расширение диапазона и общее уплотнение звучания (3-х и 4-х звучные аккорды у всех кроме бас-балалайки). Однако за пределами экспозиционного участка равномерная ритмизованная повторность уходит в фон, а вся композиция складывается по принципу вариантной формы, в каждом из разделов которой выделяется и развивается новый звуковой сегмент.



Пример 2. Г. Зайцев «Русский контрапункт», оstinатные мотивы из разных разделов

Так во втором варианном разделе (тт. 51–94) главным становится ритмизованный терцовый мотив из шестнадцатых и восьмых на звуках «фа-ля» (пример 2а). Сначала он сочетается с другими секундовыми мотивами, однако затем окончательно выходит в зону рельефа и излагается в плотной мелодико-гармонической фактуре, образуя в партиях разных инструментов ритмическую комплементарность, что придает живой импульсивный характер всему звучанию, которое существует в режиме переменной плотности.

Третий вариантный раздел (тт. 95–180) образуется путем наложения на предыдущие терцовые мотивы новой оstinатно повторяемой фразы из шестнадцатых нот, организованной с применением внутридолевой синкопы на звуках «фа-соль» и завершающего мотива «до-си-фа» (пример 2б). Здесь он выходит в зону рельефа и повторяется точно 12 раз подряд, а следом идет его вариантное переизложение у второй домры (от «ре») с последующим перемещением в нижний регистр к басовой домре (еще 10 оstinатных повторов). Проведение мотива отягчается использованием бурдонных струн. Периодически композитор использует контрапункт крупными длительностями tremolo в партии первой домры и бас-балалайки, создавая пространственный эффект. К концу раздела происходит инерционный слом движения: дробление мотивов, переменность метра (9/16; 3/8; 6/16; 3/8), гармоническая модуляция в бемольную сферу (As-f).

С началом четвертого раздела (тт. 181–348) звучание обретает новую конфигурацию: повторяются короткие мотивы из восьмых и шестнадцатых нот с опорой на звуки As и f, затем напоминает о себе звуковой материал первого раздела, распределенный в основном между квинтовыми мотивами первой домры и повторами на одном звуке у бас-балалайки. Постепенно звучание обретает более спокойный характер. И здесь композитор выводит в зону рельефа короткую оstinатную фигуру «b-as» в партии второй малой домры. Фигура в скором времени обретает независимый характер, выполняя ту самую

Пример 3. Г. Зайцев «Русский контрапункт», оstinатный мотив 4-го раздела в функции графического пикселя

функцию графического пикселя, высвечивающего определенную краску из многоликого цветного полотна (пример 3). В таком сольном варианте фигура с разной периодичностью повторяется 23 раза, затем еще 11 раз двойными нотами с добавлением верхней квинты и подхватом этого мотива в партии первой малой домры. В конце раздела происходит гармоническое нарастание и кульминация в соединении разных оstinатных мотивов.

Пятый вариантный раздел (тт. 349–468) предлагает слушателю иную метроритмическую формулу на 5/16, строящуюся на секундовых и кварто-квинтовых интонациях (пример 2в). Как и в разделе 3 здесь оstinатный мотив комплементарно дополняется другими схожими мотивами, которые в конце фраз нередко приходят к ритмическому унисону из 5-ти шестнадцатых. Композитор также использует здесь переменность метра. В звучании возникают и отдельные элементы репризности, связанные с проведением оstinатных мотивов из первого раздела и секундовых мотивов *tremolo* из третьего. Постепенно звучание достигает кульминации на *ff*, где у всех участников ансамбля воспроизводится мотив из 5-ти шестнадцатых, провозглашающих предельную возможность вариантных преобразований материала. В завершении сочинения возникает небольшая кода (тт. 469–488), в которой возобновляется материал первого раздела в интервально-аккордовом варианте на *pp* с последующим динамическим нарастанием. И далее, как эхо, оstinатная последователь-

ность из двух квинт у трех допр рассеивается на диминуэндо и постепенно замирает.

Таким образом, композитор с одной стороны следует академической музыкальной традиции и выстраивает довольно продолжительное сочинения с мелким «зерновым» тематизмом и его многократным обгрыванием, а с другой – ищет в этом процессе свои индивидуальные краски и дополнительные фактурно-регистровые, гармонические грани, обогащающие начальную последовательности звуков. Высокая степень сегментированности музыкального материала и преобладание последовательного многократного повтора опосредованно указывают на связь с минимализмом, хотя его эстетические принципы здесь отсутствуют.

В итоге, избрав для себя аспект рельефно-фоновых переключений инструментов в качестве ведущего фактора, Зайцев достигает необходимого художественного эффекта, а многократно примененная повторность получает свое необходимое обоснование. Это подкрепляется и на композиционном уровне, содержащем локальные возвраты исходной остигатной последовательности в каждом из разделов и общую композиционную арку в конце. Все это способствует ощущению единства материала сочинения и его коммуникативным связям на уровне восприятия, а точная повторность органично дополняется измененной. Наблюдается тенденция к «универсализации принципа остигато как художественного приема, обладающего возможностью отражать многомерность образно-содержательного пространства музыки» [Заднепровская, 1999. С. 20].

Это относится и к названию сочинения, сочетающего разные в смысловом отношении слова: «русский» как указание и на национальную природу материала, тембровый состав ансамбля; и «контрапункт» как полифонический приём изложения музыки, свойственный многим инструментальным произведениям, но в то же время контрапункт смыслов, вбирающий стилевые истоки разных музыкальных направлений внутри единой цельной формы. А очерченный культурным посылом к фигуре известного композитора-минималиста Стива Райха служит скорее только указанием на определенный исток в выстраивании принципов собственной музыкальной композиции, которые в итоге превращаются в самобытный культурный контрапункт этого истока, поскольку и музыкально, и ментально воплощают музыку другой стилевой природы, выполненную с учетом некоторых современных технологий (цифровая фотография) и их эквивалентных форм реализации в современном звуковом пространстве.

## Литература

- Кромм А. Е.** «Классическая фаза» американского музыкального минимализма: автореф. дис... док. иск. Саратов, 2011. 57 с.
- Writings on Glass. Essays. Interviews. Criticism* /Edited and introduced by Richard Kostelanetz. Berkeley and Los Angeles, London. University of California Press. 1997. 375 p.
- Заднепровская Г. В.** Новое претворение принципа оstinatности в музыке XX века (на примере творчества композиторов бывшего СССР в 60-80-е годы). дис. ... канд. иск. М., 1999. 200 с.

**Иоаннис Александрович Георгиадис**

*Афинский национальный  
университет им. И. Каподистрии  
Афины, Аттика, Греция  
iongeo@slavstud.uoa.gr*

## **ВЛИЯНИЕ РАХМАНИНОВА НА МИРОВУЮ КУЛЬТУРУ И ИСКУССТВО**

Творчество великого русского композитора, пианиста и дирижера Сергея Васильевича Рахманинова любят и ценят во всем мире. Все мы знаем о нелегкой судьбе этого человека. В декабре 1917 года он вынужден был уехать из России. Большинство его произведений были созданы на родине, а в период проживания на Западе он был больше всего известен как пианист и немного как дирижер. Между руками и душой великого композитора было неиссякаемое музыкальное вдохновение, непрестанное творчество. На музыкальную карьеру Рахманинова оказали влияние произведения других великих композиторов таких, как Петр Ильич Чайковский, Ференц Лист и Фридерик Шопен, и Рахманинов сделал блестящую музыкальную карьеру, в которой было много трудностей, но также и успех. Творчество Рахманинова оказало большое влияние на мировую культуру и искусство, например на кино и музыкальную культуру, что мы и постараемся более подробно исследовать.

**Инна Валерьевна Пазычева**

*Бакинская Музыкальная Академия  
им. Узеира Гаджибейли  
Баку, Азербайджан  
kristina.baku@yandex.ru*

### **КОНЦЕРТЫ СЕРГЕЯ РАХМАНИНОВА В БАКУ**

Конец XIX – начало XX века характеризуется значительными достижениями во всех областях азербайджанской музыкальной культуры. В этот период Азербайджан выходит на путь европейского профессионализма, что связано со становлением национальной композиторской школы, активным развитием музыкально-театральной и концертной жизни страны. В Баку приезжают на гастроли известные коллективы и исполнители, содействуя проявлению интереса азербайджанского народа к европейским жанрам и приобщению к высоким образцам мирового искусства. В Баку ставятся оперы М. Глинки, П. Чайковского, Н. Римского-Корсакова, А. Рубинштейна, Дж. Верди, Дж. Пуччини, Ж. Бизе, Ш. Гуно. С начала XX века начинаются гастроли Ф. Шаляпина, А. Неждановой, Л. Собинова, А. Вержбиловича, Л. Ауэра, Э. Зауэра, И. Гофмана, С. Рахманинова и С. Прокофьева.

Как свидетельствуют материалы периодической печати, Сергей Рахманинов выступал перед бакинской аудиторией в 1911 и 1915 годах. Это был период интенсивной исполнительской деятельности композитора, «в промежутке от 1909/10 – до 1913/14 годов из общего числа около ста пятидесяти выступлений примерно шестьдесят пришлось на клавирабенды и столько же на солирование в сопровождении оркестра» [Брянцева, 1976. С. 406]. Концертные выступления композитора проходили во многих городах Российской империи, Украины, Белоруссии, Кавказа, Польши, Прибалтики, Финляндии, Канады, Германии, Англии и Северной Америки, содействуя признанию его как одного из выдающихся пианистов мирового значения.



Рис. 1. Анонс в газете «Каспий» от 9 ноября 1911 года

В ноябре 1911 года С. Рахманинов совершает большой гастрольный тур, выступая в Харькове, Екатеринославе, Баку, Тифлисе, Киеве, Одессе, Вильно, Риге, Петербурге и Москве. В первый свой приезд в Баку великий русский пианист и композитор играл только свои произведения. Местная пресса анонсировала предстоящий концерт музыканта, в газете «Каспий» от 9 ноября появилось сообщение о приезде С. Рахманинова (рис. 1). «Баку не избалован визитами таких видных гостей, и для нас приезд Рахманинова явится праздником родной музыки», – писала газета [Каспий, 1911. 9 ноября]. В программу концерта, который состоялся 12 ноября 1911 года в театре Тагиева, входили Первая соната op. 28, Элегия и Полишинель из цикла «Пять – пьес фантазий» op. 3, Баркарола из цикла «Салонные пьесы» op. 10, а также прелюдии op. 23 – d moll, Ges dur, c moll.

15 ноября в газете «Каспий» была напечатана рецензия на прошедший концерт за подписью И. Карницкого. Рецензент восторгается исполнением в первом отделении концерта фортепианной сонаты, которая, по его словам, является произведением «адски» трудным и редко исполняемым, удивительным по техническим трудностям и поражающим динамикой развития основной мысли. Во втором отделении концерта неотразимое впечатление на слушателей произ-



вели мечтательная «Элегия», юмористическая «Полишинель», «Баркарола», где, «взяв простой мотив, композитор нежно окутал его в легкие, прозрачные ткани» [Каспий, 1911. 15 ноября]. Неисчерпаемый запас дарования русского исполнителя продемонстрировали, по мнению рецензента, сыгранные в завершении вечера три прелюдии. Причем, прелюдию с *mol* бакинская аудитория уже слышала в исполнении польского пианиста Иосифа Гофмана. С. Рахманинов играл свой концерт в промежутке между двумя концертами польского пианиста, который на момент приезда русского музыканта давал концерты в Тифлисе. Столичная пресса отмечала, что выступления двух крупных пианистов в таком близком соседстве не такое частое явление. Подобное обстоятельство позволило С. Карницкому провести сравнительную оценку исполнения прелюдии с *mol* двумя выдающимися виртуозами. Отметим, что бакинская публика была знакома с творчеством И. Гофмана, так как польский пианист приезжал в Баку в 1900 году. За прошедшие десять лет он прославился «как мастер виртуозного письма, но прежде всего как выразитель ярких чувств и пафоса человеческого духа» [Дильбазова, 1985. С. 105]. Называя С. Рахманинова первоклассным виртуозом, рецензент в то же время, находясь под магией всемирной славы польского пианиста, посчитал, что И. Гофман сумел лучше использовать богатства, заложенные в этой прелюдии. «И в этом, разумеется, нет ничего необычного: как виртуоз, Рахманинов значительно уступает Гофману в силе удара, в нежности *piano*, в отчетливости участия каждой клавиши, наконец, что характернее всего, в педализации. Гофман, например, совершенно игнорирует левую педаль, заменяя ее поразительной сдержанностью удара. Не то у Рахманинова: за недостаточным совершенством в процессе сдерживания удара, ему приходится прибегать к помощи левой педали», – читаем в рецензии [Каспий, 1911. 15 ноября]. В то же время прочувствовав яркую индивидуальность русского музыканта, С. Карницкий выделил исполнение им «Баркаролы» с новыми красками при бисировании, заключив, что «трудно передать красоту переживаний от произведений талантливого композитора» [Там же]. Судя по рецензии, публика восторженно принимала обоих исполнителей, их концерты проходили при переполненном зале и имели колоссальный успех.

В последующие годы концертные выступления С. Рахманинова охватывают более широкий круг городов Российской империи, так в сезон 1913/14 годов он дал тридцать шесть концертов в России и восемь в Англии. В 1913 году С. Рахманинов вновь концертировал на

Кавказе, выступив с сольной программой в Тифлисе и посетив салон княгини Лизы Орбелиани, где собиралась видная грузинская интеллигенция. Материалов о пребывании С. Рахманинова в Баку в этот концертный сезон не сохранилось. Однако, о том, что русский музыкант был в Баку в этот период, свидетельствует его письмо Александру Затаевичу. В письме речь идет о предстоящих концертах 10/23 января 1914 года в симфоническом концерте Варшавского филармонического общества. Музыкант оговаривает программу концерта, которая включала Третий фортепианный концерт и три «Этюда-картины», а также условия своего участия. Примечательно, что письмо подписано датой «7 ноября 1913 г. Баку» [Рахманинов, 1980. С. 62].

Следующий приезд С. Рахманинова в Баку состоялся в осенний концертный сезон 1915 года. В газетах «Каспий» и «Баку» от 11, 12, 22, 23 октября были напечатаны объявления о двух концертах С. Рахманинова в театре Тагиева (рис. 2). В первом концерте, состоявшемся 24 октября, он играл собственные произведения, повторив некоторые номера из программы 1911 года. Второй концерт, прошедший 3 ноября, музыкант посвятил памяти ушедшего из жизни А. Скрябина, составив программу из его произведений – от оп. 11 до оп. 42. Оба концерта прошли с огромным успехом, сдержанная оценка критиков прошлого выступления музыканта сменилась в этот концертный сезон восторженными отзывами. Теперь о С. Рахманинове пишут, как о пианисте, обладающим могучей и грандиозной техникой, который высоко поднялся над обычным понятием «виртуоза» и создал редкую по глубине и своеобразности интерпретацию своих произведений.

Русский музыкант играл 24 октября Вторую фортепианную сонату оп. 36, прелюдии оп. 23 и 32, этюды-картины оп. 33, «Юмореску» из цикла «Салонные пьесы» оп. 10 и другие миниатюры. 27 октября в газетах «Каспий» и «Баку» в разделе «Театр и музыка» были напечатаны рецензии на концерт С. Рахманинова. Рецензент газеты «Каспий», подписывающийся псевдонимом АНРИ, называет С. Рахманинова «духовным сыном Грига», поскольку в его музыке «действительно чувствуется северная природа: белые ночи с негаснущим заревом солнца, суровые гранитные скалы, спокойное стальное море...» [Каспий, 1915. 27 октября]. Музыка С. Рахманинова, по мнению критика, «серьезная в полном смысле слова», «суровая, строгая, полная философского самоуглубления и самоанализа», заставляющая восхищаться и изумляться слушателя [Там же]. Рецензент газеты «Баку» проводит детальный анализ сыгранных произведений, отмечая, что в сонате все сделано

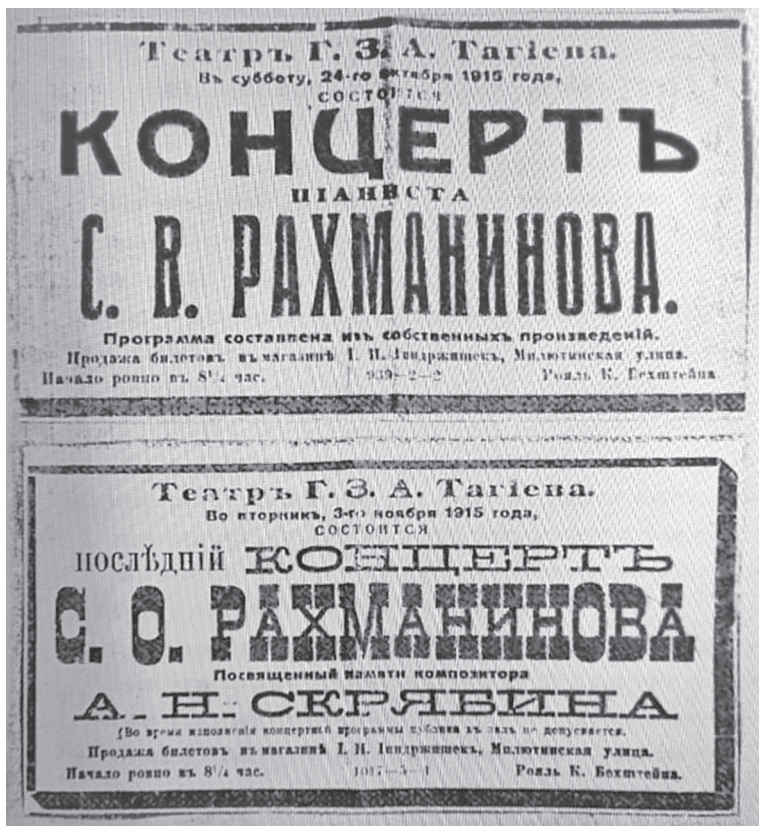


Рис. 2. Анонс в газете «Каспий» от 22 октября 1915 года

великолепно, однако, если «эта работа является в целом трудом творца-теоретика, долго и кропотливо обдумавшего каждую свою мысль, каждую мелочь», то в миниатюрах вдохновенная мелодия «так и льется из богатой творческой сокровищницы даровитого композитора», а фигуративная и гармоническая изобретательность вытекает из самой сущности музыкального уклада автора [Баку, 1915. 27 октября].

Последний концерт С. Рахманинова в Баку состоялся 3 ноября 1915 года. Хорошо продуманная программа выступления музыканта была составлена из произведений А. Скрябина, относящихся к разным периодам его творческой жизни. 5 ноября в разделе «Театр и музыка» появилась рецензия на прошедший концерт, автор которой отметил,

что выступление С. Рахманинова в роли толкователя скрябинских произведений это крупное музыкальное событие в Баку. Исполнитель широко представил творчество своего современника в концерте, показал не только прелюдии ор.11, но и произведения более позднего периода, где «новый гений уже попирает все законы формы и гармонии и творит свою гармонию, создавая новый музыкальный мир <...>. С. Рахманинов настолько заворожил слушателя, что трудно было думать – что музыка Скрябина звучит, а его самого уже нет» [Каспий, 1915. 5 ноября].

Бакинская публика надолго запомнила концерты выдающегося музыканта, все сферы творческой деятельности которого оказали значительное влияние на азербайджанскую музыкальную культуру. Начавшее свое интенсивное развитие на рубеже XIX–XX веков азербайджанское фортепианно-исполнительское искусство сразу обнаружило свою самобытность и вместе с тем тесную связь с великими традициями русского пианизма. Фортепианные произведения С. Рахманинова всегда занимали прочное место в репертуаре азербайджан-



Рис. 3. Информационный стенд на концерте-выставке в честь 150-летия С. Рахманинова в Азербайджанской государственной филармонии им. М. Магомаева

ских пианистов, среди которых Р. Атакишиев, Р. Кулиев, Ф. Бадалбейли, Е. Ахундова, М. Адыгезалзаде. Некоторые черты стиля русского композитора оказали свое воздействие на фортепианную музыку

Азербайджанская Республика  
Мədəniyyət Nazirliyi

1918

#BakuOperaArt  
*İşğili artır*

18.04.2023  
19:00

◉ Danizkənanı Milli Parkı, M.üseynov pr., 30  
Beynəlxalq Məğjəm Mərkəzi

# Я НЕ ПРОРОК

Dahi rus baskaran Sergey Raxmaninovun 150 illiyinə həsr olunur

**FƏRİDƏ  
MƏMMƏDOVA**  
soprano

**İLHAM  
NƏZƏROV**  
kontratenor

**MAHİR  
TAGİZADƏ**  
bariton

**YULİYA  
KƏRİMOVA**  
piano

С. Рахманинов

Biletləri gəhərimizin kassalarından və online [www.ticket.az](http://www.ticket.az) saytında əldə edə bilərsiniz.

Рис. 4. Афиша вечера камерно-вокальной лирики в честь 150-летия С. Рахманинова в Международном центре мугама в Баку



азербайджанских композиторов, в частности «поющая» рахманиновская фактура проявила себя в произведениях К. Караева, Ф. Амирова, Э. Назировой, В. Адыгезалова, Т. Кулиева [Хейруллаева, 2018. С. 21].

В апреле 2023 года в Баку прошел целый ряд мероприятий, посвященный празднованию 150-летия музыканта. В Азербайджанской Государственной филармонии им. М. Магомаевав состоялся концерт-выставка, в программу которого входили вокально-симфоническая поэма «Колокола» и Второй концерт для фортепиано с оркестром (рис. 3). В Мугамном центре был организован вечер камерно-вокальной лирики С. Рахманинова «Я не пророк...» (рис. 4). В рамках празднования юбилея в Русском доме прошла выставка картин художников, концерт преподавателей и студентов Бакинской Музыкальной Академии. Все это еще раз подтверждает, что в Азербайджане творчество русского музыканта пользуется и в наши дни особой любовью и почитанием, а исполнение его произведений всегда воспринимается как яркое и незабываемое событие в музыкальной жизни страны.

### Литература

*Баку* (Бакинская губерния). 1915. 27 октября.

**Брянцева В. Н.** С. В. Рахманинов / ред. А. Курцман. М.: Советский композитор, 1976. 646 с.

**Дильбазова М. Х.** Из музыкального прошлого Баку (вторая половина XIX – начало XX века) / ред. А. И. Исазаде. Б.: Ишыг, 1985, 136 с.

*Каспий* (Бакинская губерния). 1911. 9 ноября.

*Каспий* (Бакинская губерния). 1911. 15 ноября.

*Каспий* (Бакинская губерния). 1915. 27 октября.

*Каспий* (Бакинская губерния). 1915. 5 ноября.

**Рахманинов С.** Литературное наследие в трех томах. Том II: Письма. М.: Советский композитор, 1980, 371 с.

**Хейруллаева Р. Ф.** Влияние фортепианных произведений Сергея Рахманинова на исполнительскую школу Азербайджана: автореф. дис. ... докт. фил. по иск. Баку, 2018. 22 с.

**Тамара Александровна Джумантаева**

*Национальный Полоцкий  
историко-культурный музей-заповедник,  
Полоцк, Республика Беларусь  
tamara.jum@gmail.com*

## **КРЕАТИВНОЕ ПРОСТРАНСТВО ГОРОДА: МУЗЫКА В МУЗЕЕ (СЛУШАЕМ И ИСПОЛНЯЕМ МУЗЫКУ СЕРГЕЯ РАХМАНИНОВА)**

*Музей-заповедник может выстраивать  
коммуникацию – тонкую, честную,  
находя способы передать целостное  
знание всему конкретному сообществу,  
которое в ответ будет не принимать  
во внимание, а принимать участие.*

*Томислав Шола*

1. Музейная культура создает платформу для креативной деятельности, открывает для города возможность устойчивого развития, обеспечивающего непрерывность и связь поколений, в частности, благодаря тому, что подход с позиций культуры становится неотъемлемым элементом всех проектов городского развития.

Город – это механизм сохранения памяти. Поэтому, какая память конденсируется в городе, на что музей акцентирует внимание горожан, во многом зависит их мироощущение. Например, важно выбрать стратегию участия жителей в процессе создания собственной истории и культуры. Обращение к горожанину как агенту, которым является каждый человек, может помочь ему стать счастливее. Восстановление потерянных связей - есть главная задача креативной деятельности.

Таким образом, ресурсы прошлого дают уверенность в настоящем и позволяют предвосхитить будущее [Лэндри, 2006. С. 247].

2. Мировое музейное сообщество считает, что существование музея в городе является важным фактором улучшения качества жизни его жителей. При этом, в современных условиях Музей – действенное средство освоения среды обитания местного сообщества, фактор стабилизации ее качеств, признанный инструментом решения многих важных социальных проблем. Сегодня развитие музеев на местах, в небольших социумах способствует решению проблем социальной адаптации, консолидации общества, снятия напряжений. Посредством

музейных методов и технологий происходит освоение историко-культурного наследия и, следовательно, интеграция музея в культурное пространство города. Вполне реальной становится перспектива всеобщей музеализации и развертывания идеи музейности как новой концепции организации городской среды. С одной стороны, все большее значение в городской среде приобретают авторские проекты музеев, которые становятся частью нового городского дискурса, с другой - сам музей не ограничивается зданием, а активно включается в пространственный дискурс за пределами собственно музейно-выставочного пространства [Дроздова-Пичурина, 2017. С. 89].

3. На пути актуализации и репрезентации историко-культурного наследия важным и надежным является качественно новый вид музея – музей-заповедник, главной миссией которого стало не только сохранение и презентация объектов и пространства историко-культурного наследия, но и конструирование отношений с местными жителями, и непосредственное участие в улучшении качества жизни местного сообщества.

Проектная деятельность музея-заповедника отличается от деятельности небольшого музея тем, что заповедник обязательно имеет музейное пространство, выходящее за пределы стен музейного здания, пригодное для проведения проектных мероприятий. Заповедник имеет более широкий выбор тем, имеет большие материальные и профессиональные ресурсы для осуществления креативных музейных проектов в городском пространстве.

Современные горожане активно участвуют в развитии и формировании музейного контента, посвященного их городу, и эти отношения сказываются на восприятии ими города: он становится не только местом проживания, но и местом изучения.

Таким образом реализуется еще один из магистральных трендов развития современного города, когда любая территория, любое пространство, где работают с темой памяти, местным контентом, где история доступна для изучения и дополнения, становится музеем в расширяющемся смысле этого понятия — «музеем без границ».

4. В культурном пространстве города Национальный Полоцкий историко-культурный музей-заповедник в системе «музей – культура – общество» стремится вести активную работу по созданию устойчивой модели взаимодействия с местным сообществом, опираясь на музейные традиции и учитывая новые достижения современной музеологии в области коммуникации. При этом важнейшей функцией этой модели является деятельность по сохранению культуры в ком-



плексе через музефикацию уникальной исторической территории города с участием в этой работе не только профессиональных музеев, но и потенциальных посетителей музеев, но и всех социальных групп общества. Основными задачами реализации такой модели является деятельность по сохранению, изучению и презентации наследия вместе с субъектами общества, которым предоставляются широкие возможности участия.

5. В структуре заповедника работает 11 музеев [Полацк музейны..., 2020. С. 4–10]. Главным является Музей истории архитектуры Софийского собора. Под сводами собора, памятника архитектуры XI–XVIII вв., работает не только музейная экспозиция, но и концертный зал камерной и органной музыки. Концертный зал камерной музыки был открыт в 1983 г., а в 1985 г. в соборе впервые зазвучала величественная органная музыка. И вот уже 40 лет горожане могут не только участвовать в экскурсиях, музыкальных музейных проектах, создании творческих работ в стенах музеев, но и в фестивальном движении, которое осуществляет музей. Причем, они могут быть не просто слушателями, но и непосредственными участниками.

6. Весной этого года (21 марта – 20 апреля 2023 г.) состоялся XXXV Международный фестиваль старинной и современной камерной музыки. Последний концерт фестиваля был посвящен 150-летию Сергея Рахманинова. В исполнении Государственной академической хоровой капеллы имени Г. Ширмы звучала духовная музыка С. Рахманинова.

В рамках фестиваля раз в два года проводятся детские фортепианные конкурсы. В этом году 21–22 марта в рамках XXXV Международного фестиваля старинной и современной камерной музыки проходил V открытый областной детский фортепианный конкурс «И. С. Бах и XXI век», в котором приняли участие 45 начинающих пианистов. Более 20 конкурсантов – учащиеся музыкальных школ и музыкального колледжа городов Полоцка и Новополоцка. Играть в концертном зале Софийского собора очень ответственно и престижно. Награждение лауреатов прошло на заключительном концерте в концертном зале Софийского собора.

Под сводами Софийского собора звучали голоса всемирно известных певцов Ирины Архиповой, Владислава Пьявко, Александра Ведерникова, Марии Биешу, Бориса Штоколова, Вергилиуса Норейки, сестер Лисициан, Светланы Данилюк, Натальи Гайды, исполнялись музыкальные произведения оркестрами и хорами под управлением Геннадия Рождественского, Валерия Полянского, Светланы Безрод-

Управление культуры Витебского областного исполнительного комитета

Национальный Полоцкий историко-культурный музей-заповедник

Концертный зал Софийского собора

**XXXV**  
*Международный фестиваль  
 старинной и современной  
 камерной музыки*

**20**  
**апреля**  
**18.00**

*Духовная музыка  
 к 150-летию Сергея Рахманинова*



Заслуженный коллектив Республики Беларусь  
**ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЧЕСКАЯ  
 ХОРОВАЯ КАПЕЛЛА им. Г. Ширмы**  
**Дирижёр — Ольга ЯНУМ**

***В программе:*** С. Рахманинов, О. Ходоско, А. Пярт, К. Нистед

Адрес: г. Полоцк, ул. Замковая, 1  
<http://sophia.polotsk.museum.by>

**POLOTSK.ONLINE**  
 Полоцк 2023

Информация по тел.:  
 +375 214 42 51 34, 42 17 51  
 +375 29 186 05 40

**6+**

Рис. 1. Афиша концерта

ной, Владимира Спивакова, Владимира Минина, Саулюса Сондецкиса, солировали известные музыканты Маргарита Фёдорова, Игорь Оловников, Наталья Серёгина, Владимир Третьяков, выступали органисты



Рис. 2 Лауреаты детского конкурса пианистов

из Ватикана, Германии, Франции, Австрии, Швейцарии, Латвии, Украины, России и других стран.

Из года в год свет, цвет, музыка, скульптура и архитектура органично слились и образовали удивительный по силе эмоционального воздействия художественный образ. Концертный зал с его уникальной акустикой естественно сочетается в памятнике с музейной экспозицией. Новая функция собора не только не исказила первоначальный образ храма, но выявила и подчеркнула в нем главное, то, что не подвластно времени, – высокое искусство его творцов.

### Литература

**Дроздова-Пичурина Н. Н.** Диалектика пространственного дискурса музея и мегаполиса: К постановке проблемы /Н. Н. Дроздова-Пичурина, О. С. Сапанжа // Научный междунар. журнал «Музей – Памятник – Наследие», 2017. № 1. С. 87–93.

**Лэндри Ч.** Креативный город. Пер с англ. М.: Издательский дом «Классика – XXI», 2006. 399 с.

*Полацк музейны* = Полоцк музейный = Museal Polotsk : фотоальбом / [аўтар тэксту і ўкладальнік Т. А. Джумантаева]. Мінск : Беларусь, 2020. 333, [2] с.

**Галина Михайловна Запорожченко**

*Институт истории СО РАН  
Новосибирский государственный университет  
Новосибирск, Россия  
galinakoop@yandex.ru*

**МУЗЫКАЛЬНО-ПЕСЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО  
В ОБЩЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ И ПЕРВОКУЛЬТУРЕ  
НОВОСИБИРСКОГО АКАДЕМГОРОДКА 1960-Х ГОДОВ**

Новосибирский Академгородок как один из наиболее известных отечественных наукоградов привлекает внимание исследователей разных специальностей - историков, философов, социологов. Закономерно, что в глубоко фундированных исследованиях Е. Т. Артемова, Е. Г. Водичева, Н. А. Куперштох, И. С. Кузнецова, коллективных обобщающих трудах изучались прежде всего научно-организационные аспекты «восточного вектора» академической науки. В постсоветский период произошло конституирование темы новосибирского Академгородка как особого социально-исторического феномена. В 1997 г. впервые в монографии Пола Джозефсона и воспоминаниях О. Н. Марчук, а затем в работах Е. Г. Водичева, Н. А. Куперштох, И. С. Кузнецова, М. В. Шиловского, А. Г. Борзенкова, А. И. Бурштейна, Н. Н. Савенко, Н. Н. Покровского и др. началось изучение его яркой и своеобразной общественной и культурной жизни. О неослабевающем внимании к теме свидетельствуют диссертация Д. И. Муренко [Муренко, 2022], посвященная факторам и динамике социально-политической и творческой активности научной молодежи новосибирского Академгородка в 1958–1970 гг., статья Г. М. Запорожченко и О. Н. Шелегиной о векторах культурной памяти в новосибирском Академгородке [Запорожченко, Шелегина, 2022]. В отношении музыкально-песенного творчества академгородковцев в 1960-е гг. данное исследование является пионерным и постановочным.

Самодетельное музыкально-песенное творчество предстает частным сюжетом, однако крайне важным для характеристики общественной жизни социума. В перспективе данная тема вводит в круг глобальных проблем модернизации и формирования постиндустриальных отношений в «бурные шестидесятые» XX в., когда отчетливо проявился переход к институционально-личностной модернизации (непосредственное участие человека в преобразованиях, возможность

вырабатывать и применять свои знания, принимать решения на личностном уровне), которая метафизически обосновывала биографические смыслы граждан». Наиболее полноценно спонтанные институционально-личностные преобразования реализовывалась при создании научных центров в восточных районах страны, и прежде всего, в Новосибирске. При этом государство не допускало мысли о превалировании, в том числе, в рядах научной элиты, индивидуализма и автономии личности над коллективизмом холистского толка.

В Академгородке, как островке свободы и авангардного общества проявились контуры постиндустриальности, что отразилось на досуге, который как автономный социальный институт все больше наделялся самостоятельным значением и ценностью. Личностное начало, лирические мотивы, сугубо индивидуальные художественные интересы и вкусы стали определять запросы молодежи в сфере проведения свободного времени. В социокультурном пространстве страны в этот период хрущевской «оттепели» происходил отказ от сверхсакрализации общественно-политического дискурса, что способствовало спонтанному разрастанию секулярной культуры развлечения, смеха, чувственности, романтики. Расширялась автономия культуры от идеологии, «высокой» культуры от «массовой», самодеятельной культуры от профессиональной. Самодеятельная культура, выраставшая из личностных потребностей и индивидуального выбора, становилась самостоятельным общественным институтом. Самодеятельная культура (театральная, клубная, музыкально-песенная, поэтическая, спортивная и т. п.) выступала в качестве новых форм социальной жизни – «эмоциональных приютов», которым были свойственны свои ценности, модели поведения, пароли и отзывы, специфические знаки эмоциональной принадлежности своему кругу.

Музыкально-песенное творчество, являясь важным показателем развития культуры, относится не только к форме общественного сознания, но к числу одной из важнейших сфер общественной жизни как публичный способ художественного отражения действительности, создающий вокруг себя общественную коммуницирующую среду. С методологической точки зрения социокультурную среду продуктивно исследовать с привлечением методов истории повседневности и истории памяти совмещающих макро- и микроуровни анализа культуры как способа жизни определенного сообщества и дающих инструменты для расшифровки скрытого за материально-веществен-



ной стороной жизни культурного кода социальной группы, поколения, профессии, локуса, эпохи.

Репрезентативными источниками для изучения темы являются материалы созданного на базе Института систем информатики СО РАН «Открытого архива СО РАН как электронной системы накопления, представления и хранения научного наследия», материалы Государственных архивов, периодической печати, воспоминания и в целом эго-документы.

Академгородок 1960-х гг. характеризуется в эго-документах как «уникальный», «очень молодой», «чарующий», «научное чудо», «идеальное место». Все здесь «не провинциальное, не московское, а совершенно особенное». «По комфорту другие научные городки (под Марселем, Парижем, Токио), как писала О. Н. Марчук, возможно превосходили новосибирский Академгородок. И все-таки не было в них того, что было в нашем Городке, а именно, той особой, творческой атмосферы, единения ученых разных институтов в одно целое, единый организм» [Марчук, 1997. С 5].

Проникнутые ностальгией воспоминания о первокультуре Академгородка 1960-х гг., где «сконцентрировалось большое количество деятельных, умных, культурных людей» [Там же. С. 147], содержат эмоционально окрашенные характеристики ее как «великолепной», «свободной», «молодой», «семейной», «доверительной», «дружной», «полной сил, энтузиазма, единения, мечты», «демократической», «интересной», «оптимистичной», «творческой». В эту эпоху появлялись яркие и многообразные инициативы, в которых прослеживался уникальный для России процесс зарождения элементов гражданского общества, включающего в качестве неотъемлемой детерминанты общественную активность. Общественная значимость культурных практик Академгородка выходит далеко за пределы региона. С конца 1950-х гг. в Академгородке происходила концентрация талантливых ученых, проявлявших креативную общественную активность, создававших его уникальный культурный ландшафт. Интеллектуально-досуговая составляющая культурной сферы Академгородка в советское время была представлена такими яркими явлениями как Интернеделя и Маевка, арт-программы Дома Ученых, дома культуры «Академия», кафе-клуба «Под интегралом», капустники клуба КВН Новосибирского государственного университета. Креативный самиздат, творческие клубы и стройотряды также аккумулировали энергию и общественную активность студентов и ученых.

В тот период в Академгородке царила уникальная творческая атмосфера, обусловленная единением науки и искусства, которая

вспоминалась как праздник. Оттепель в Академгородке задержалась до конца 1960-х гг. [Заславская, 2007. С. 551]. После долгих лет идеологического диктата все новинки искусства воспринимались как откровение, как долгожданная возможность познакомиться с миром современного искусства. А. И. Бурштейн вспоминал: «Мы констатировали тогда безнадежное прозябание богатых профсоюзных клубов и повсеместный успех самодеятельных объединений по интересам» [«И забыть...», 2007. С. 137].

В частности, страницы своих воспоминаний посвятили музыкально-песенному творчеству ученые ННЦ СО РАН Т. И. Заславская, Н. А. Притвиц, С. В. Гольдин, М. Г. Бакакина, В. А. Виттих, М. С. Качан, Л. Г. Матрос, Э. П. Швецова, О. Н. Марчук и др. В них зафиксированы песенные предпочтения тех лет, процесс становление и развития сложных уникальных самодеятельных оркестров в Академгородке. Дневниковые записи оставил академик И. Н. Мешков и др. Он писал, что академгородковцы поразили его песнями: «Таких дружных и богатых репертуаром альпкомпаний мне в Москве мне знать не довелось»<sup>1</sup>. Ученый сохранил воспоминания о самодеятельных песнях различных тематик и типов, о тех народных, военных, эстрадных песнях, которые вошли в жизнь научной молодежи ННЦ и ближайшего соседнего Томского научного центра Сибирского отделения. Он рассказывает о широком распространении среди альпинистов песен военных лет, в т. ч. марша «Прощание славянки», «наивных» и «каких-то светлых» переливках геологами и биологами в своих экспедициях старых белогвардейских, лагерных, воровских песен, популярности песен Юрия Визбора, Ады Якушевой, В. Высоцкого, ГУЛАГОВСКОЙ лирики. Т. И. Заславская вспоминала, что в 1960-е гг. из каждого окна в Академгородке доносились песни Булата Окуджавы [Черемисина, 2020. С. 405].

## Литература

*«И забыть по-прежнему нельзя...»*: Сборник воспоминаний старожилы Академгородка / под ред. Н. А. Притвиц, С. П. Рожнова, Е. Н. Верховская. Новосибирск: СО РАН, 2007. 334 с.

**Заславская Т. И.** Избранное. М.: ЗАО «Изд-во «Экономика», 2007. Т. 1. Социальная экономика и экономическая социология. 745 с.

**Запороженко Г. М., Шелегина О. Н.** От «золотой долины» к «кремниевой тайге»: векторы культурной памяти // Уральский исторический вестник. 2022. № 3 (76). С. 55–64.

---

<sup>1</sup> Открытый архив СО РАН. [Электронный ресурс]. Фонд клуба «Вертикаль». Дневник И. Н. Мешкова. [http://odasib.ru/openarchive/Portrait.cshtml?id=Xc\\_furs\\_634919475472910156\\_2069](http://odasib.ru/openarchive/Portrait.cshtml?id=Xc_furs_634919475472910156_2069) (дата обращения 25.09.2023).

**Марчук О. Н.** Сибирский феномен: Академгородок в первые 20 лет. Новосибирск: Сибирский хронограф, 1997. 236 с.

**Муренко Д. И.** Социальная активность научной молодежи новосибирского Академгородка в 1958–1970 гг. Дис. ... канд. ист. наук. Новосибирск, 2022.

**Черемисина М. И.** Мои воспоминания / Ред.-сост. А. А. Озонова, Е. В. Шиплюк; Ин-т филологии СО РАН. Новосибирск: СО РАН, 2020. 439 с.



## **МУЗЫКАЛЬНАЯ УРБАНОНИМИЯ НОВОСИБИРСКА**

Урбанонимия как совокупность всех названий внутригородских объектов (улиц, переулков, проспектов, проездов, тупиков, линий, площадей, скверов, парков, рынков, районов, прудов и пр.) отражает историю города на разных этапах его развития. [Мезенко, 2011]. В статье представлены результаты исследования, предметом которого стала музыкальная урбанонимия Новосибирска – совокупность внутригородских объектов, так или иначе связанных с музыкой как с видом искусства, так и с музыкальной деятельностью человека (с учреждениями, будь то театр, школа или консерватория), именами лиц, которые внесли вклад в развитие музыки. Источниками исследования послужили справочные [Список улиц города Новосибирск] и картографические материалы [Новосибирск. Историко-географический атлас], а также современные электронные карты города.

В настоящее время в городе Новосибирск расположены примерно 2026 улиц, проспектов, площадей, парков, скверов, проездов и переулков. Всего выявлено и рассмотрено 34 урбанонима. Обобщая полученные данные, можно сделать следующие выводы. Тематически урбанонимы можно разделить на три группы: 1) антропонимические (в честь музыкальных деятелей) – 24 (70,6 %); 2) профессиональные (указания на характерные особенности музыки и музыкальной деятельности) – 9 (26,5 %); 3) ориентационно-утилитарные (по месту расположения учреждений) – 1 (2,9 %). В группу антропонимических урбанонимов вошли номинации в честь музыкальных деятелей, в основном отечественных: композиторов (Чайковский, Скрябин, Глинка, Римский-Корсаков и др.), исполнителей (напр., Гнесиных, Шаляпина) и 1 музыкального критика (Стасов). Три улицы названы в честь зарубежных композиторов (Огинского, Моцарта и Шуберта). 4 улицы-посвящения увековечили память советских исполнителей (бард Владимир Высоцкий, баянисты Иван Маланин и Геннадий Заволокин, а также оперная певица Мясникова). Творчество трех последних было непосредственно связано с Новосибирском. В группу так называемых

профессиональных урбанонимов вошли названия улиц Хороводная, Музыкальная, Минорная, Мажорная, Музыкальная, Лирическая, Динамическая, Гармоничая, а также Аллея бардов. Урбаноним ориентационно-утилитарного типа – Театральный сквер, который примыкает непосредственного к заданию театра оперы и балета и ассоциируется именно с ним.

Сравнительно небольшая доля музыкальных урбанонимов нельзя рассматривать как факт недостаточного внимания или признания представителями городской власти и жителями города достижений в музыкальной сфере. За несколько десятилетий Новосибирск прошел путь от железнодорожной станции до города с миллионным населением. К середине XX века в Новосибирске сформировалась система музыкальной культуры, включающая музыкально-концертные учреждения (Новосибирская гос. филармония, 1937; Новосибирский театр оперы и балета, 1945; Новосибирский музыкальный театр, 1959) и разветвленную систему музыкального образования (Новосибирская гос. консерватория им. М. И. Глинки (1956); Новосибирское музыкальное училище, 1945). Главные музыкальные учреждения и организации расположены вдоль центральной магистрали города – Красного проспекта (Театр музыкальной комедии, консерватория др.), а здания театра оперы и балета и камерного зала филармонии (Дом Ленина) являются визитной карточкой Новосибирска. Увековечивание памяти выдающихся музыкальных исполнителей осуществлялось в виде установки мемориальных досок на зданиях, с которыми жизнь и творчество были непосредственно связаны (Маланина на ул. Советской, 53; Заволокина на ул. Орджоникидзе, 33), а также памятников (Высоцкому на возле театра «Глобус»). По мере расширения территориального пространства города появляются новые улицы с музыкальными названиями (улицы Музыкальная, Мажорная, Минорная, Маланина и др. в Дзержинском районе).

## Литература

*История города:* Новониколаевск-Новосибирск (исторические очерки). Т. I. Новосибирск, 2005. Издательский дом «Историческое наследие Сибири». С. 613-648. URL: <http://bsk.nios.ru/content/ot-serdca-k-serdca-muzykalnaya-kultura-novosibirska> (дата обращения 27.06.2023).

**Мезенко А. М.** Урбанонимия как язык культуры / Ученые записки Таврического национального университета имени В. И. Вернадского. Серия:

филология, социальные коммуникации. 2011. Т. 24 (63). № 2. Ч. 1.  
С. 388–392.

*Новосибирск*. Историко-географический атлас. Федеральная служба геодезии  
и картографии России. М., 1993. 119 с.

*Список улиц города Новосибирск*. URL: [https://city-address.ru/region-54\\_novosibirsk/all-street/page-6/](https://city-address.ru/region-54_novosibirsk/all-street/page-6/) (дата обращения 19.06.2023).

**СОДЕРЖАНИЕ СБОРНИКА  
«НАСЛЕДИЕ: ИСТОРИЯ, КУЛЬТУРА, КОММУНИКАЦИЯ»**

От редколлегии .....	3
<b>ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО С. В. РАХМАНИНОВА</b>	
<b>Дмитриева Е. Е.</b> Сенар С. Рахманинова и Грасс И. Бунина: русская усадебная жизнь, продолженная в эмиграции .....	5
<b>Благовещенская Л. Д., Талашкин А. В.</b> Колокольность как черта стиля Рахманинова .....	7
<b>Тончук П. О.</b> «Элегия» в творчестве С. В. Рахманинова как отражение картины мира композитора .....	9
<b>Уткина М. В.</b> Природа и уклад жизни русской усадьбы как источник творческого вдохновения С. В. Рахманинова: отражение в камерно-вокальном жанре композитора.....	11
<b>Кладова И. П.</b> С. В. Рахманинов. «Всенощное бдение»: интермедийные историко-культурные контексты восприятия православных символов (на примере песнопения «Благослови, душе моя, Господа») .....	14
<b>Коробейников С. С.</b> Рахманинов как гениальный консерватор .....	18
<b>Бартош Н. Ю.</b> Портрет композитора во славе: между рекламой и эстетизмом (на примере поздних портретов Сергея Рахманинова) .....	22
<b>РАХМАНИНОВ И МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА РОССИИ XX-XXI В.</b>	
<b>Овсянкина Г. П.</b> Судьба лирических откровений С. В. Рахманинова в русской музыке конца XX – начала XXI вв. на примере творчества Б. А. Чайковского, Б. И. Тищенко и Г. И. Фиртича .....	24
<b>Предвечнова Е. О.</b> С. В. Рахманинов и Н. К. Метнер: диалоги о фортепианном искусстве. ....	27
<b>Умнова И. Г.</b> Образ русского музыканта в очерках и статьях композитора С. М. Слонимского .....	29
<b>Гусева Е. С.</b> Восприятие музыки Львом Толстым в контексте его этико-эстетических взглядов на искусство .....	34
<b>Олейник М. С.</b> Рудольф Грейнци «Врагу не сдается наш гордый “Варяг”» – трактовка победы духа русских моряков .....	38

<b>Молчанов А. С.</b> «Русский контрапункт» Григория Зайцева: музыкальный диалог в цифровом пространстве современности .....	41
<b>Георгиадис И. А.</b> Влияние Рахманинова на мировую культуру и искусство .....	48
<b>МУЗЫКА В ПРОСТРАНСТВЕ ГОРОДА</b>	
<b>Пазычева И. В.</b> Концерты Сергея Рахманинова в Баку .....	49
<b>Джумантаева Т. А.</b> Креативное пространство города: музыка в музее (слушаем и исполняем музыку Сергея Рахманинова) .....	57
<b>Запорожченко Г. М.</b> Музыкально-песенное творчество в общественной жизни и первокультуре новосибирского Академгородка 1960-х годов .....	62
<b>Оплаканская Р. В.</b> Музыкальная урбанонимия Новосибирска ....	67

Научное издание

**МЕТАМОРФОЗЫ КУЛЬТУРЫ. LINGUA MUSICA:  
МУЗЫКА В СИСТЕМЕ ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫХ СВЯЗЕЙ  
РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ XIX–XX ВВ.**

**Часть 1**

Междисциплинарная научная конференция,  
посвященная 150-летию со дня рождения С. В. Рахманинова  
(Новосибирск, 16–18 ноября 2023 г.)

Сборник материалов

В оформлении обложки использована картина  
Натальи Шевченко (Натан) «Рахманинов и колокол».  
Местонахождение оригинала – Тульский областной художественный музей

Подготовлено к печати Сибирским отделением РАН

Корректурa: Н. А. Борзенкова, Н. А. Ермакова  
Оригинал-макет И. В. Мелехов

---

Подписано в печать 20.11.2023.  
Формат 60×84/16. Уч.-изд. л. 3. Усл. печ. л. 4,2.  
Тираж 300 экз. Заказ 270.

---

Сибирское отделение РАН  
630090, Новосибирск, просп. Академика Лаврентьева, 17  
Отпечатано в Сибирском отделении РАН  
630090, Новосибирск, Морской просп., 2  
Тел. (383) 330-84-66, e-mail: e.lyannaya@sb-ras.ru