

Н. В. БЕКЕТОВА*Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова***РУССКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ТРАГЕДИЯ:
К ПРОБЛЕМЕ МЕТОДОЛОГИИ**

Русская музыкальная трагедия рассматривается в статье как культурно-историческое явление XIX – первой трети XX века. Непосредственно связанная с коллизиями русской истории «прошлого и настоящего», она представлена в динамике активного развития различных своих видов и форм. Фундаментом авторской концепции являются работы А. Лосева, в которых осмысливается проблема трагического. В статье показано, что музыка может обладать универсальными познавательными свойствами, в результате чего ее история в означенном хронологическом периоде отражает этапы развития национального самосознания. Этими возможностями музыка обязана своей онтологической способности быть, по Лосеву, «числом, символом и мифом», и в этом качестве отражать дефиниции сознания и самосознания. Русская музыкальная трагедия, понятая как явление историческое, осуществлена в гармонической и кризисной формах, чему соответствуют, как показано в статье, три мифологических модели национального самосознания, последовательно явленные на этапах

становления русской классической музыкальной культуры: гармонический музыкальный миф Преображения в «Жизни за царя» Глинки (первая половина XIX века), кризисный миф Апокалипсиса русского мира и русской души в музыке Мусоргского и Чайковского (вторая половина XIX века) и – результат всеобщего распада – тоталитарный миф Оборотня (Шостакович, первая треть XX века). Выявленным мифологическим моделям соответствуют три исторических формы русской музыкальной трагедии: античная, религиозно-философская и трагедия-сатира. Во всех трех отмечается закономерный рост экзистенциального начала, кульминирующего в музыке Мусоргского, Рахманинова и Шостаковича в специфически-русской трагедийной форме экзистенциальной трагедии национального самосознания.

Ключевые слова: русская музыкальная трагедия, национальное самосознание, музыкальный миф, экзистенциальная трагедия, гармония, кризис, история, метафизика.

Для цитирования: Бекетова Н. В. Русская музыкальная трагедия: к проблеме методологии // Южно-Российский музыкальный альманах. 2020. № 3. С. 43–49.
DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-13006>

N. BEKETOVA*Rachmaninov Rostov State Conservator***RUSSIAN MUSICAL TRAGEDY:
FROM THE METHODOLOGICAL POINT OF VIEW**

Russian musical tragedy is considered as a culture-historical phenomenon of the 19th – first quarter of the 20th century. Directly connected with the collisions of the Russian history of “the past and the present”, it is presented in the dynamics of the active development of various shapes and forms. The foundation of the author’s concept is the works of A. Losev, which address the problem of

the tragic. The article shows that music can have universal cognitive qualities, as a result of which its history in the stated chronological period reflects the stages of the national identity development. Such qualities are derived from the ontological ability of music to be, according to Losev, “the number, symbol and the myth”, and, in this quality, to reflect the definitions of the consciousness and self-

awareness. Russian musical tragedy, perceived as a historic act, is executed in harmonic and crisis-type forms, and, as the article shows, it corresponds to three mythological models of the national identity, manifested during the formative stages of the Russian classical music culture: harmonic musical myth of Transformation in Glinka's "Life for the Tsar" (first half of the 19th century), crisis-type myth of the Russian world and soul' Apocalypse in the music of Mussorgsky and Tchaikovsky (second half of the 19th century), and – the result of the total decay – the totalitarian myth of a Werewolf

(Shostakovich, first quarter of the 20th century). The identified mythological models match the three historical forms of the Russian musical tragedy: the ancient, religious-philosophical and tragedy-satire. All three forms denote the growth of the existential that culminates in the music of Mussorgsky, Rachmaninoff and Shostakovich in specifically Russian tragic form of existential tragedy of the national identity.

Key words: Russian musical tragedy, national identity, musical myth, existential tragedy, harmony, crisis, history, metaphysics.

For citation: Beketova N. Russian musical tragedy: from the methodological point of view // South-Russian Musical Anthology. 2020. No. 3. Pp. 43–49. DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-13006>



Необходимость обратиться к проблеме трагического в музыке возникла у автора данной статьи еще в период работы над кандидатской диссертацией, посвященной трагедийно-сатирической концепции творчества Шостаковича (см.: [1]). Сравнительно небольшой корпус эстетической литературы 70–80-х годов (Ю. Боров, В. Днепров, Т. Любимова, Т. Радионова), «отослав» к классическому наследию Аристотеля, вооружил общими законами трагедийного самовыражения, представлениями о свойствах трагедийной структуры и особенностях большой трагической формы. В этих измерениях, в качестве предтечи трагедий XX века, осмысливались великие творения Мусоргского и Чайковского, в которых с разных сторон (симфонической и театрально-сценической) была представлена логика трагедийного (трагедийно-гротескового) процесса, и в их числе русские *dansez macabrez*: «Песни и пляски смерти» Мусоргского и Скерцо-марш из Шестой симфонии Чайковского [2, с. 71].

В отечественном музыкознании конца XX века специальная постановка проблемы трагического почти не встречается, даже когда оно обозначено как предмет исследования. Так, например, в главе «Трагическая тема в русском искусстве» последней монографии Г. Головинского отдельные ценные наблюдения о характере трагической образности, связанные с «роковой цепью обстоятельств», «муками совести», темой смерти и умирания и т. д. [3, с. 65–68], обозначая, по сути, возможное направление исследования экзистенциальной трагедии, все же не представляют ее целостно.

Замечательная работа А. Кандинского ставит вопрос о трагическом в «Борисе Годунове»

Мусоргского в непривычном для времени своего появления¹ религиозно-философском аспекте, «в свете Нравственного Закона как главного основания... "судьбы человеческой" и "судьбы народной"» [4, с. 372]. По сути, работа, располагающая блестящими музыкальными наблюдениями, содержит все возможные аспекты будущих исследований трагического как этической категории личного и общественного бытия, чего нельзя сказать о многих достойных исследованиях музыки великих русских трагиков, вообще не затрагивающих искомой проблемы либо затрагивающих ее «по касательной». Так происходит, например, в коллективной монографии о Чайковском (см.: [5]). В ней поднимаются сложнейшие вопросы взаимодействия подсознательного и рационального в творческом процессе композитора, важные для понимания его художественской и человеческой тайны. Они представлены как два этапа формирования художественного самосознания композитора (оперы «Евгений Онегин» – «Пиковая Дама» и, соответственно, Четвертая симфония – Шестая симфония), обозначенные как «воплощение современной драматической и трагедийной концепции». Герой последней (Герман) – «одержимый страстями человек, причиной гибели которого становятся трагически неразрешимые противоречия его души» [5, с. 121]. С таким пониманием, характерным для осмысления всего творчества Чайковского, можно согласиться. Однако обратим внимание на трактовку названных этапов по принципу «драма – трагедия», воспроизводящих по отношению к пушкинским операм Чайковского приня-

¹ Доклад был прочитан А. Кандинским в 1989 году в Великих Луках на юбилейной конференции к 150-летию Мусоргского, статья написана в 1993-м.

тые музыковедческие «клише» («Онегин» – «еще драма», «Пиковая дама» – «уже трагедия»).

Между тем, все творчество Чайковского, от первой до последней ноты, есть величайшая трагедия – «трагедия неслияния с обыденным (профанным) сознанием, трагедия “выделенности из окружения” – неизбежное следствие “возвышения до космических граней”» – главного свойства трагедийной личности, каковой, несомненно, был Чайковский [6, с. 27]. Разобраться в сложнейшем составе экзистенции гениального композитора помогает работа А. Лосева «Строение художественного мироощущения», содержащая специальный раздел о трагическом². И вот чем симптоматично открывается этот раздел: «О трагическом, как известно, толкуют почти исключительно в отделе о драме. На деле же понятия трагизма и драматизма суть понятия, отнюдь не совпадающие и даже едва ли вообще соизмеримые» [7, с. 311]. И далее мыслитель «...разграничивает трагизм и драматизм как содержание (преимущественно этическое) и форму, самый метод художественной экспозиции (эпос, лирика, драма)» [8, с. 86]. Трагизм не есть форма, не есть жанр, но «прежде всего *мироощущение*, <...> универсальная характеристика», фиксирующая «два главных плана бытия: общую, *мировую*, лежащую во всем видимом и слышимом жизнь и *человеческую личность*, связанную своими наиболее интимными корнями с этой мировой жизнью» [7, с. 314]. Здесь же Лосев дает характеристику *героя* трагедии – буквальный портрет героев музыки Чайковского и самого композитора: «Трагическая личность та, которая переживает... прорыв темного космического бытия в ясный и оформленный мир видимой действительности, которая сама являет собой раздвоение и сама становится воплощенным противоречием. Личность может быть и слабой; но раз она переживает эту грань, она – личность трагическая» [там же, с. 316]. Словами Лосева мы пытаемся объяснить суть искомого этапного движения трагедийного мироощущения художника: все дальше, в глубину космического хаоса, непосредственно переживая его прорыв «сквозь пространственно-временные установления сознания» [там же, с. 317]. Но уже в Четвертой симфонии (которая, в параллель «Онегину», объявляется «еще драмой») экзистенция героя «замкнута» прорывом «темных ужасов бытия» в «праздничную картину народного веселья», и битва с Роком проиграна. «И всюду страсти

² Написанная в 1916 и впервые опубликованная в 1993 году (журнал «Начала», 1993, № 3), она положила начало формированию концепции метафизической истории музыки, разрабатываемой автором этих строк [8; 9].

роковые, и от судеб защиты нет...». Иллюзии исчерпаны, остается только мужественно принять непреложное, смирившись с роковой неизбежностью (чему и посвящены последующие этапы трагедийного процесса – Пятая, Шестая симфонии и хронологически сопутствующие им оперы)³. Все, что мы наблюдаем в Четвертой (достаточно вспомнить тему Фатума – трагедийную Весть всего оперно-симфонического цикла!)⁴ и в «Онегине», указывает на присутствие в этих сочинениях предвосхищения – или даже *предопределения* – большого трагедийного цикла в творчестве композитора.

Трагедия метафизична, она обладает «тайной и страшной силой» воздействия на человека [7, с. 319]. Но тот, кто пережил музыку как величайшее откровение, знает, что музыка преобразует скучную и монотонную обыденность открытием высшей сущности, являя, «...как все простое и ясное в переживаниях связано глубочайшими мистическими корнями с Мировой Душой, бьющейся в каждой маленькой человеческой личности» [там же, с. 318]. «Трагедия произошла от музыки», точнее, «из *духа* музыки. Ибо настоящая музыка не состоит из звуков, но – из элементов духа», – заключает Лосев [там же, с. 320].

Эта откровенно метафизическая установка ученого обязывает к ответственному и адекватному способу смыслопостижения музыкального трагизма, в каких формах он бы ни выражался. Чего же *не выражает* чистый музыкальный опыт? – вопрошает Лосев, – «...только пространственно-временных предметов. Но зато он выражает чистое качество и сущность этих предметов» [7, с. 311]. Являя собой миф, символ и число, музыка есть универсальный способ познания и самопознания. Что же касается внутреннего мира человека, взятого в самом тонком, интимном плане, что касается заповедной области душевной и духовной жизни, то «наука и философия, оперирующие с понятиями... должны иметь меньше притязаний на объективное знание, чем музыка,

³ Подробнее см.: [6; 10].

⁴ Напомним определение мифологической Вести, предложенное нами ранее: интонационно-семантический комплекс, выражающий главную идею сочинения, последовательно строящий музыкальное целое [9, с. 39]. Он может предстать в облике финального апофеоза «Славься» либо сокрыться в глубине монастырской кельи, вдали от погрязшего в злодеяниях «мира» (тема Пименова в 1 действии «Бориса») ...Тема же Фатума концентрирует «строительный материал» всего поля трагедийной концепции Чайковского, равно как и тема судьбы оперы «Евгений Онегин» – элегическая версия темы Рока–Смерти (нисходящей гаммы).

ибо, хотя эти дисциплины и оперируют познавательно-оформленными структурами, все же понятию как таковому недоступно чистое качество, и по существу своему оно адекватно может выразить только косный и несущественный мир материи» [там же].

Дабы не впасть в подобное искушение, автору этих строк пришлось разработать систему принципов *метафизической истории музыки*, призванной адекватно отразить исторический процесс становления художественного самосознания русской культуры и ее творцов⁵. Осуществленный в области музыкально-исторической концепции, он всегда есть история национального самосознания, включающая в себя драгоценные страницы национальной Памяти – уникальной (ибо непосредственно-чувственно проживаемой) формы *живого знания* о себе самих, своем прошлом, настоящем и будущем. Исследуя различные выражения музыкального трагизма, мы предлагаем комплексный подход к музыкальному явлению как онтологическому мифологическому феномену, и тогда историческое последование мифологических моделей отечественной музыкальной трагедии являет нам *Версии русского мира*, «...в которых отражен мифологический феномен *Пути=Судьбы Личности* и *Рода-Народа*, предопределенной соответствием (либо несоответствием) *Родовой Памяти=Вести*»:

Модель 1 (гармонический тип сознания): *Мифология становящейся национальной целостности (Миф Святой Руси)*. В ней воплощен идеальный миф гармонического российского мироустройства (православно-христианский *со-вестный миф*) – целостность религиозно-идеологическая, онтологическая, эстетическая. Центральная ценностная установка: человек – соратник Бога на земле – олицетворяет идеологию *Жизни*, суть творческого созидания. Это модель *праведного Пути*, связанная с развитием «изнутри-вовне» диалектики своего-иного (полный цикл диалектики Рода). Это *миф Преображения* – креативный миф национального самосознания, нацеленный на исследование онтологии и психологии христианского подвига, с его со-вестным императивом «Душу положить за други своя». В свободном Выборе национального героя реализуется *Память (За-вет) Рода*, который, претерпевая мистериальный *Переход* (лестницу восхождения от *Личного инстинкта* к *Личному духу*) и тем обретая *Небесную Родину*, становится нацией, *Народом*. Концепция Преображения поэтому определяется как концепция Любви, Родины и Жертвы. Эти смысловые процессы, порожда-

емые ориентацией авторского светского стиля на древнерусскую церковную традицию, мы наблюдаем в музыке Глинки, Римского-Корсакова и Рахманинова (см. [6; 8; 9; 10; 11; 12]).

Модель 2 (кризисный тип сознания): *Национальный катастрофальный миф (Миф русского Апокалипсиса)*. Здесь осуществляется идеологическая, духовно-нравственная, этическая (а также эстетическая) оппозиция *мир–антимир*, *гармоническое–кризисное* сознание. Концепция *Зеркал* – прямого (Мир) и кривого (Антимир) – отражает распад русской государственности *вследствие отпадения от Вести = утраты Со-вести* – родовой, исторической *Памяти*, забвение *Памяти сердца*. Здесь торжествует идеология *Смерти* – разрушения, разобщения, атомизации, раздробления на части всеединого Мы, его *механизации*. Уничтожение полного цикла родовой целостности, отсутствие становления Я в Мы; ибо нет ни Я, ни Мы – есть только *инородные себе Они*. Концепция опер Мусоргского предстает *Трагедией Рода, инородного себе*. «Борис Годунов» – *кривое зеркало «Жизни за царя»*, *неправедный путь*, в отличие от глинкинского принципа спирально-кольцевого восхождения, характеризуемый символами замкнутого круга и ниспадания в бездну⁶. Фазовость мифомышления, отражающая процесс интонационного со-бирания Вести в операх Глинки, здесь оборачивается музыкальными личинами *концепции лицемерия (=Оборотня)*, которая отражает подмену системы православных ценностей «антиценностями» греховного «мира», находящегося на стадии зловещего *перехода* из профанного в криминальный (=антимирное «преображение»). *Цель самозванства русской истории* осуществляется посредством *профанирования Вести*. Болезненная утрата «своего» в угоду ценностям «чужого» (*онтология греха = психология преступления и наказания, собственно механика преступления*) на всех уровнях исследуется автором настоящей статьи в музыке Мусоргского, Чайковского, Римского-Корсакова, Рахманинова. Определяющий направление пути «нравственный вектор» указывает на прямую зависимость судьбы нации, народа, государства от состояния национального духа: *что* в основании национальной истории – *Личный дух* (деяние, служение, нестяжание земных привилегий), который *созидал, строил* Россию, либо *личный инстинкт* (земное могущество, власть, слава, деньги), который Россию *разрушал*. Эта религиозно-нравственная антитеза лежит в основании великого явления кризисной эпохи национального самосознания (вторая половина XIX века) – *религиозно-философской*

⁶ Такова уже первая тема Пролога – тема трагического пути Рода, замкнутого темой насилия (которую нередко называют «темой Пристава»).

⁵ Изложение этих принципов см.: [6; 8] и др.

трагедии Преступления и наказания. Отдельного внимания заслуживает постановка вопроса об *экзистенциальной трагедии национального самосознания*, со-вестно изживающей грехопадение рода-народа личным жизненным Подвигом художника-творца.

Модель 3: *Мифология оборотня (Миф тоталитарного сознания).* В данном случае концепция Оборотня приобретает тотальный характер, символизируя идеологию лжи, политику двойных стандартов, извращение, осквернение системы духовно-нравственных ценностей в процессе демонстрации цинической агрессии (*глумление*). Уничтожение нравственной нормы осуществляется *изнутри*, способом *постепенного* (и порой внешне незаметного) *разложения*. Психология преступления в ее метафизическом измерении как *грехопадения* (наследие предыдущего периода) сменяется исследованием *рабско-хамской психологии криминального антимира*, где каждый другому раб и, по-достоевски, «каждый обязан доносом...». Концепцией лицемерия, где властвуют *Страх=Смерть*, теперь «заправляет» некогда «грядущий Хам», ставший безжалостной реалией отечественной истории в качестве ее «движущей силы», «гегемона». И бесчинная, своекорыстная *толпа* – благоприобретенный XX веком социальный феномен, готовый предать, уничтожить, растоптать и распять... Это фаза Шостаковича, фаза трагедии-сатиры с ее массовыми сценами побоищ и погромов, насильственных убийств, издевательств и прогрессирующего *извращения*... Но это и устрашающе-«запредельные» *Dancez macabrez* «послеоктябрьского» Рахманинова, в вихре которых кружится, погибая, русский мир...» [12, с. 203–204].

Подчеркнуто ценностный акцент приведенной классификации выявляет приверженность автора к неумирающей исследовательской и человеческой традиции дорогих учителей – А. Кандинского и М. Сабининой, для которых вопросы нравственности всегда определяли смысл профессиональной деятельности. Их работы о Мусоргском не случайно оказались «первыми ласточками» нового этапа осмысления отечественной трагедии как безусловного нравственно-этического феномена (как, впрочем, и более ранние труды о Рахманинове и Шостаковиче). Сегодня (в отличие от их времени) *возможно* говорить о великой нравственной силе русской музыки, оставившей в наследие потомкам уникальные документы беспримерного мужественного самостояния в трагических потоках отечественной истории, знавшей и бесчинный разгул концепции лицемерия, и коварную игру личности Оборотня, и высоты христианской диа-

лектики трагической победы, о которой, в связи с последним сочинением Рахманинова, по сути, говорит В. Медушевский [13, с. 20].

Наблюдения за становлением русской музыкальной трагедии в историческом времени XIX–XX веков позволяют выделить три ее основных исторических типа: *античная музыкальная трагедия* Глинки, рожденная потребностью национального самоопределения (первая половина XIX века), в которой, наряду с исчерпывающим соблюдением всех положений аристотелевой «Поэтики», утверждается уникальная концепция музыкального Всеединства русского мира. Далее – *религиозно-философская трагедия Преступления и наказания* второй половины XIX века, воплощенная в облике экзистенциальных мистерий – исторической у Мусоргского и лирической у Чайковского; обе сливаются в рубежном *Переходе*, который приходится на творчество Рахманинова, в силу чего в его музыке наблюдается синтез всех трагедийных типов, присущий специфически-русской форме *экзистенциальной трагедии национального самосознания*, рожденной в болевом взаимодействии художника с трагическими реалиями русской истории. Третий тип русской музыкальной трагедии, продолжающий предшественников – *трагедия-сатира* первой трети XX века, – глобальная концепция и тип мышления Шостаковича, отмеченные «последними откровениями» о русском самосознании и русской истории. Не случайно эта поэтика получила столь яркое воплощение в последних опусах Рахманинова, приняв в них трагедийный облик своего автора – великого изгнанника Родины [11].

Целенаправленное постижение линии русской экзистенциальной трагедии необходимо, ибо трагедия, будучи экзистенциальной генетически, в процессе своего становления порождает самостоятельную ветвь, истоки которой, обозначенные в сцене Сусанина в лесу (четвертое действие «Жизни за царя» Глинки) [10, с. 34–35], продолжают в сцене безумного Мельника из «Русалки» Даргомыжского [2, с. 59–62], разворачиваясь далее в огромные исповедальные концепции Мусоргского, Чайковского, Рахманинова и Шостаковича, пронизанные болью о гибели мира и человека.

Ограничение проблемами национального самосознания вынуждает нас исключить из исторического обзора «неоклассические» образцы античной музыкальной трагедии («Орестея» Танеева и «Царь Эдип» Стравинского), поскольку соответствующая проблематика слишком удалена от магистральной темы нашего исследования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бекетова Н. Трагическое и сатирическое в операх Д. Шостаковича: автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02. М., 1991. 25 с.
2. Бекетова Н. От сатиры и трагедии – к трагедии-сатире // Музыкальный театр XIX–XX веков: вопросы эволюции: сб. науч. тр. Ростов н/Д: Гефест, 1999. С. 49–72.
3. Головинский Г. Мусоргский и Чайковский: Опыт сравнительной характеристики. М.: Индрик, 2001. 144 с.
4. Кандинский А. О трагическом в «Борисе Годунове» Мусоргского // Кандинский А. Статьи о русской музыке. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2010. С. 372–387.
5. «...Как слово наше отзовется...»: П. И. Чайковский в современном мире: коллект. моногр. / под ред. Г. Овсянкиной, Р. Шитиковой. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2014. 254 с.
6. Бекетова Н. Восхождение к Чайковскому: истоки и смысл трагедийного мироощущения // Спадщина П. І. Чайковського на шляху у XXI століття: зб. наук. пр. Харків: ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2004. С. 21–40.
7. Лосев А. Строение художественного мироощущения // Лосев А. Форма. Стиль. Выражение. М.: Мысль, 1995. С. 297–320.
8. Бекетова Н. Метафизическая история музыки: наука и образовательная практика // Южно-Российский музыкальный альманах. 2017. № 2. С. 83–88.
9. Бекетова Н. Метафизическая история музыки: методология самосознания // Южно-Российский музыкальный альманах. 2019. № 3. С. 35–41.
10. Бекетова Н. Рахманинов и Чайковский: экзистенциальная диалектика // С. Рахманинов: на переломе столетий: материалы Международного науч. симп. Харьков: Носань В. А., 2010. Вып. 7. Ч. 1. С. 30–53.
11. Бекетова Н. Рахманинов – Шостакович: этапы национального самосознания // Д. Д. Шостаковичу посвящается... К 100-летию со дня рождения композитора. М.: Композитор, 2007. С. 208–235.
12. Бекетова Н. Концепция национального самосознания в русской музыке: к проблеме методологии // Музыкальная семиотика: перспективы и пути развития: материалы Международной науч. конф.: в 2 ч. Астрахань: ДПО АИПКП, 2006. Ч. I. С. 196–205.
13. Медушевский В. Творчество Рахманинова: подвиг несения традиции // С. Рахманинов: на переломе столетий: материалы Международного науч. симп. Харьков: Носань В. А., 2005. Вып. 2. С. 15–21.

REFERENCES

1. Beketova N. Tragicheskoe i satiricheskoe v operakh Shostakovicha [Tragic and Satiric in the operas by Shostakovich]: extended abstract of the PhD dis.: 17.00.02. Moscow, 1991. 25 p.
2. Beketova N. Ot satiry i tragedii – k tragedii-satire [From satire and tragedy to satire tragedy]. Muzykal'nyi teatr 19–20 vekov: voprosy evoliutsii [Musical theatre of the 19th – 20th centuries: questions of evolution]: sb. nauch. tr. Rostov-on-Don: Gefest, 1999. Pp. 49–72.
3. Golovinskii G. Musorgskii i Chaikovskii. Opyt sravnitel'noi kharakteristiki [Mussorgsky and Tchaikovsky. Comparative experience]. Moscow: Indrik, 2001. 144 p.
4. Kandinskii A. O tragicheskom v «Borise Godunove» Musorgskogo [About the tragic in “Boris Godunov” by Mussorgsky]. Kandinskii A. Stat'i o russkoi muzyke [Articles about Russian music]. Moscow: MGK im. P. I. Chaikovskogo, 2010. Pp. 372–387.
5. «...Kak slovo nashe otzovetsia...» P. I. Chaikovskii v sovremennom mire [“...How our word will respond...” P. I. Tchaikovsky in the modern world]: kollektivnaia monografiia. Ed. by G. Ovsyankina, R. Shitikova. St. Petersburg: Izd-vo RGPU im. A. I. Gertsena, 2014. 254 p.
6. Beketova N. Voskhozhdenie k Chaikovskomu: istoki i smysl tragediinogo mirooshchushcheniia [Climbing to Tchaikovsky: the origins and meaning of the tragic outlook]. Spadschina P. Chaikovskogo na shlyakhu v XXI stolittya [The Heritage by P. Tchaikovsky on the Way to the 21st Century]: zb. nauk. prats'. Kharkiv: KhDUM, 2004. Pp. 21–40.
7. Losev A. Stroenie khudozhestvennogo mirooshchushcheniia [The structure of the artistic worldview]. Losev A. Forma. Stil'. Vyrazhenie

[Form. Style. Expression]. Moscow: Mysl', 1995. Pp. 297–320.

8. *Beketova N.* Metafizicheskaia istoriia muzyki: nauka i obrazovatel'naia praktika [The Metaphysical History of Music: Science and Educational Practice]. Yuzhno-Rossiiskii muzykal'nyi al'manakh [South-Russian musical anthology]. 2017. No. 2. Pp. 83–88.

9. *Beketova N.* Metafizicheskaia istoriia muzyki: metodologiya samosoznaniia [The Metaphysical History of Music: A Methodology of Self-Consciousness]. Yuzhno-Rossiiskii muzykal'nyi al'manakh [South-Russian musical anthology]. 2019. No. 3. Pp. 35–41.

10. *Beketova N.* Rakhmaninov i Chaikovskii: ekzistentsial'naia dialektika [Rachmaninoff and Tchaikovsky: Existential Dialectics]. S. Rakhmaninov: na perelome stoletii [S. Rachmaninov: at the turn of the centuries]: materialy Mezhdunarodnogo nauchnogo simpoziuma. Khar'kov: Nosan' V. A., 2010. Vyp. 7. Chast' 1. Pp. 30–53.

11. *Beketova N.* Rakhmaninov – Shostakovich: etapy natsional'nogo samosoznaniia [Rachmani-

nov – Shostakovich: stages of national identity]. D. D. Shostakovichu posviashchaetsia... K 100-letiiu so dnia rozhdeniia kompozitora [Dedicated to Dmitry Shostakovich ... To the 100th anniversary of the composer's birth]. Moscow: Kompozitor, 2007. Pp. 208–235.

12. *Beketova N.* Kontseptsia natsional'nogo samosoznaniia v russkoi muzyke: k probleme metodologii [The concept of national identity in Russian music: to the problem of methodology]. Muzykal'naia semiotika: perspektivy i puti razvitiia [Musical semiotics: prospects and ways of development]: materialy Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii. Astrakhan': DPO AIPKP, 2006. Chast' 1. Pp. 196–205.

13. *Medushevskii V.* Tvorchestvo Rakhmaninova: podvig nesenii traditsii [Rachmaninoff's oeuvre: a feat of carrying tradition]. S. Rakhmaninov: na perelome stoletii [S. Rachmaninov: at the turn of the century]: materialy Mezhdunarodnogo nauchnogo simpoziuma. Khar'kov: Nosan' V. A., 2005. Vyp. 2. Pp. 15–21.

Бекетова Наталья Викторовна

кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону

sintez49@yandex.ru

ORCID: 0000-0001-8403-3974

Natalya V. Beketova

Ph.D. (Art), Associate Professor at the Music History Department
Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don

sintez49@yandex.ru

ORCID: 0000-0001-8403-3974

