

Creative communication between Rachmaninoff and Horowitz (besides the domestic one) was quite frequent and active, especially after the strengthening of the confidence of their friendship (this time interval is after the first period of Horowitz' silence, 30 years of the twentieth century). In this article we'll analyze the most revealing, from our point of view, the situation of the personal communication between two musicians who, in terms of communication theory, clearly reflect certain properties in communicating creative individuals, and are subsequently opened by the hidden meanings and subtexts.

Keywords: S. Rachmaninov, V. Horowitz, communication theory, creative friendship, mutual communication.

Анна Герасимова

С. РАХМАНИНОВ В ПОИСКАХ БАЛЕТНОГО СЮЖЕТА: ТЕМА С ВАРИАЦИЯМИ

Эпоха Серебряного века, сложная и многообразная, в то же время едина в своей тотальной очарованности Танцем. Он становится магистральным явлением, определяющим ее облик; превращаясь в одно из лиц многоликой эпохи.

Среди явлений, в той или иной мере соотносящихся с танцевальной стихией, функционирующих в культурной среде этого времени, искусство балета становится одним из наиболее показательных. Парадоксальным образом, наиболее консервативное, самое традиционное из искусств, оказалось весьма чутким к процессам глобальных изменений, диктуемых новой эпохой, превратившись из «выставки хорошеньких ножек», в характерную мету времени, став воистину „шагом Бога”» [Цит. по: 10, с. 9].

Глобальная вовлеченность в процессы возрождения и обновления балетного жанра в той или иной мере коснулась практически всех современников эпохи и, если по легендарному признанию Моцарта, желание писать оперы в его сознании превратилось в идею-фикс, то, нечто подобное Рахманинов мог бы казать о своем желании написать балет. Свидетельством этого становится сама жизнь композитора. Поэтому рассмотрение *процесса поиска* балетного сюжета, а также *формирование замысла* будущего произведения, что привело в итоге к созданию балета «Паганини», стали **целью** данной статьи. А неизученностью данного вопроса в музыковедческой литературе определяется **актуальность** настоящей публикации.

Одним из первых свидетельств соприкосновения композитора с балетным жанром становится создание по поручению П. Чайковского четырехручного клавира «Спящей красавицы», и хотя результат был

признан автором малоудачним, но все же непосредственное влияние музыки, изначально ориентированной на пластическое начало, очевидно, оказало на него свое магическое воздействие [9, с. 508–509]¹.

В 1914 г. композитор, вероятно вдохновленный новейшими завоеваниями «Русских сезонов», ищет подходящий сюжет для будущего балета, о чем сообщает в письме Александру Зилоти (от 1 ноября 1914 года, Москва), акцентируя степень своей заинтересованности в происходящем: «кажется, точно если кто-либо даст мне сейчас хорошую и интересную тему, которая мне понравится, то я тотчас же и запишу» [10, с. 76–77].

В связи с идеей написания балета он спрашивает А. Зилоти, не знаком ли тот с Михаилом Фокиным, в надежде, что, возможно, нужная ему «тема» есть у последнего. Интересно, что из упомянутого письма становится ясна озабоченность Рахманинова и собственно технологической стороной процесса написания музыки для балета – так, он замечает, что «у них [у танцовщиков – А.Г.] и такты и темпы обдуманы и точно указаны» [10, с. 76].

Имя М. Фокина возникает в этом контексте вовсе не случайно. В 1907 году молодой танцовщик-премьер заявил о себе как о талантливом балетмейстере, осуществив постановки разноплановых, но равно революционных «Эвники», «Павильона Армиды», «Шопенианы» и «Умирающего Лебедя». В 1909 году он принимает приглашение Сергея Дягилева стать хореографом Русского балета. Однако абсолютный успех дягилевской труппы, вследствие чего Анна Павлова, Тамара Карсавина и Вацлав Нижинский обрели мировую известность, сменился менее удачным сезоном 1912 года, за которым последовал уход Фокина из труппы и его возвращение в Мариинский театр².

¹ Чайковский отмечал в переложении «два ужасных недостатка», а именно: «отсутствие смелости, мастерства, инициативы; слишком рабское подчинение авторитету композитора, вследствие чего нет силы и блеска», и «слишком заметно, что автор переложения в четыре руки делал его с двухручного клавираусцуга, а не с партитуры. Многих подробностей, поневоле пропущенных в клавираусцуге, но совершенно удобных и возможных для четырех рук нет!...» [9, с. 508–509].

² Несмотря на то, что за время сотрудничества с балетной труппой «Русских сезонов» Фокин создал 14 балетов, большинство из которых стали всемирно известными, во время летних лондонских гастролей, с ним просто не продлили истекший контракт. Сергей Григорьев, постоянный режиссёр и администратор труппы, вспоминал: «Он уехал от нас глубоко обиженный, без всякой благодарности со стороны Дягилева. <...> Но Дягилев „спешил жить“. Он жаждал новшеств в хореографии и, вместо того, чтобы положиться на опыт Фокина, предпочел руководить Нижинским, которому опыта не хватало» [Цит. по: 4, с. 29].

Кажется, что, находясь в едином временном и культурном пространстве, творческие судьбы двух будущих соавторов не соприкасаются, однако, скорей всего, это не соответствует действительности. Весьма симптоматичным выглядит уже тот факт, что образование творческого объединения «Мир искусств», благодаря которому возникла идея «Русских сезонов», совпадает с наступлением творческой зрелости Рахманинова. Как утверждает Сергей Лифарь, «Нурок с Нувелем, и в „Мире искусства“, и в основанном ими обществе „Вечера современной музыки“ делали большое дело, подымая и развивая вкусы и знакомя ее с молодыми русскими композиторами (Нурок особенно пропагандировал Рахманинова) [7, с. 121]. Закономерно, что во время «Русских исторических концертов», предшествовавших созданию «Русских сезонов», наряду с произведениями М. Глинки, Н. Римского-Корсакова, А. Глазунова, звучала также и музыка совсем еще молодого Рахманинова. Таким образом, в этот период Фокину, вполне могли быть знакомы произведения композитора.

Несмотря на не состоявшееся *личное* знакомство с Фокиным, композитор не оставляет надежды на успешное достижение поставленной цели освоения столь притягательного для него жанра. Поэтому привлекает к поиску подходящего сюжета писательницу Мариэтту Шагинян, однако сказочный сюжет, предложенный ею в качестве потенциального балетного либретто, его не заинтересовал [3, с. 164].

Однако уже в следующем году Рахманинов совместно со знаменитым московским балетмейстером-новатором Александром Горским приступает к работе над балетом «Скифы» на сюжет молодого артиста, ученика Фокина и Горского, Касьяна Голейзовского. Обращение к «скифской» теме не случайно: благодаря Владимиру Соловьеву, она становится одной из популярнейших идей времени, характерной приметой символизма¹.

¹ Благодаря В. Соловьеву «скифский мотив», актуализировавшийся в его творчестве («Три силы» (1877), «Панмонголизм» (1894)), продолжает затем звучать в поэзии В. Брюсова («Скифы» (1900)), «Старый вопрос» 1914), «Мы-скифы» (1916) и др.), А. Блока («Скифы» (1918)), Вяч. Иванова, Н. Гумилева, М. Волошина. В 1917 году в Петрограде возникает альманах «Скифы», а вокруг него – группа литераторов во главе с Р. Ивановым-Разумником и Андреем Белым, куда входили также прозаики А. Ремизов, Е. Замятин, поэты А. Клюев, С. Есенин, критик Е. Лундберг, публицисты С. Мстиславский и А. Штейнберг, философы Л. Шестов и К. Сюннерберг, художник К. Петров-Водкин, и др. В этом контексте невозможно не упомянуть о «скифстве» С. Прокофьева, воплотившемся в балете «Ала и Лоллий» («Скифская сюита» 1915), Втором фортепианном концерте, Второй симфонии, кантате «Семеро их». Через несколько лет «скифскую идею»

Произведение, не было закончено; возможно, причиной этого стала слабость сценария неопытного тогда еще Голейзовского [6, с. 399]. Отметим, что сотрудничество с Рахманиновым не пройдет бесследно для последнего: позже балетмейстер осуществит несколько постановок хореографических миниатюр на музыку композитора¹.

Личное знакомство будущих соавторов – Фокина и Рахманинова – состоялось, вероятно, уже в Америке, куда Рахманинов эмигрировал в 1918 году, а Фокин – в 1919. Однако уже во время американских гастролей сезона 1922 / 1923 года труппы МХАТа, чета Фокиных отдыхала на даче Рахманиновых в Локус Пойнт. С этого времени супруги периодически возникают в качестве адресатов писем Рахманинова.

Поистине судьбоносным для потенциального сотворчества становится письмо Фокина от 15 декабря 1935 года с борта трансатлантического лайнера «Маджестик»:

«Дорогой Сергей Васильевич! Хотел во время переезда на пароходе исполнить Ваше желание, написать либретто, но пока оно у меня не назрело. Это было бы большим музыкальным событием, если бы Вы написали балет, и большой радостью для меня, если бы Вы написали его на мой сюжет. Поэтому я не могу Вам дать то, что у меня случайно осталось неиспользовано другими музыкантами <...>, а хочу найти тему новую, наиболее для Вас подходящую. Быть может, я предложу Вам несколько проектов, а Вы выберете или забракуете их все» [12, с. 527]. При этом Фокин добавляет: «если Вам придет мысль или появится аппетит на какую-нибудь специальную эпоху, напишите мне два слова» [12, с. 527].

На протяжении нескольких лет композитор и балетмейстер рассматривают возможность адаптации для балета целого ряда произведений. В первую очередь – сказки: восточные («1001 ночи»), русские (народные сказки в обработке Афанасьева), сказки эпохи романтизма (Г. К. Андерсена). Затем для будущего балета предлагается «Декамерон», однако говоря о нем, Фокин констатирует: «много перцу, но на музыку, особенно Вашу, не ложится» [12, с. 527].

Постепенно внимание соавторов все более концентрируется на художественных произведениях эпохи романтизма. После тщательного

продолжат развивать русские ученые-эмигранты: П. Савицкий, П. Сувчинский, Г. Флоровский, Н. Трубецкой и др. Об этом подробнее см. : [2; 8].

¹ Хореографическая миниатюра «Радость» (1960), «Хореографическая композиция» (1960) и др.

анализа отвергаются опусы М. Лермонтова, Д. Г. Байрона, П. Б.Шелли, В. Жуковского, К. Гоцци и Э. Т. А. Гофмана, О. Уайлда и Э. По [12, с 528].

Некоторые из сюжетов Фокин признает неподходящими для балета *сам*, другие не нравятся Рахманинову. При этом в качестве одного из основных «критериев отбора» он указывает на фактор психологической совместимости; возможности возникновения, своего рода, эмпатии, которую должны внушать ему чувства и переживания будущих героев. Так, например, обсуждая мифы Овидия в попытке выбрать из них подходящий для балетного сценария, Рахманинов возражает по поводу Персея: «Что он там чувствует, этот Персей? Почему я знаю!» [12, с. 528].

Таким образом, в письмах происходит поиск сюжета, одинаково близкого для *обоих* соавторов, ибо, как считал Фокин, наиболее продуктивной является система *совместного* творчества балетмейстера и композитора, когда два художника формируют смысл каждого момента будущего произведения. Только в таком случае, по мнению Фокина, мир пластических решений и мир звуковых образов постепенно сближаются, образуя новую целостность [12, с. 528–529].

Два года продолжаются поиски сюжета. В это время Фокин занят балетом «Золотой петушок», постановку которого он согласился осуществить для труппы полковника де Базиля, Рахманинов же на гастролях.

Наконец, летом 1937 г., когда Фокины гостят у Рахманиновых на вилле «Сенар», близ Люцерна в Швейцарии, композитор исполняет для Фокина свою «Рапсодию на тему Паганини», восторженно принятую балетмейстером. Наконец, после долгих поисков, идея будущего спектакля неожиданно посещает Рахманинова в письме: «хотел Вам сказать о «Рапсодии», о том, что буду очень счастлив, если Вы что-либо из нее сделаете. Сегодня ночью думал о сюжете, и вот что мне пришло в голову: даю только главные очертания, детали для меня еще в тумане. Не оживить ли легенду о Паганини, продавшем свою душу нечистой силе за совершенство в искусстве, а также за женщину?» [12, с. 530].

За этим следует приблизительный сценарий будущего балета, исходя из распределения групп вариаций по образно-тематическим сферам. Таким образом, балетмейстеру остается, опираясь на план, предложенный композитором, сочинить сюжет, а затем визуализировать его в пластических образах. Такая форма взаимодействия с материалом – когда формирование хореографического текста происходит в непосредственном притяжении уже завершенной музыкальной ткани – не была новой и в целом соответствовала творческому методу балетмейстера, который

утверждал, что учится балету у музыки и проверяет свои мысли о танце, слушая содержательные суждения о музыке [12, с. 528–529].

Так «Рапсодия на тему Паганини», написанная в 1934 году и для танца изначально не предназначенная, дала начало будущему балету. И если для Рахманинова написание балета было своего рода *terra incognita*, процессом, безусловно, новым, то для Фокина работа с уже «готовым» музыкальным текстом, не ориентированным на пластическое начало была хорошо знакомой: так рождались едва ли не все его шедевры¹.

Итак, концепция будущего спектакля найдена, согласно плану композитора произведен отбор необходимого музыкального материала, и Фокин преступает непосредственно к репетициям, детально информируя соавтора о текущем состоянии каждого из этапов подготовки².

Рахманинов не смог присутствовать на премьере из-за травмы ноги, поэтому с волнением ожидал отзывов о постановке. Фокин – снова в письме – резюмирует: «спектакль прошел очень хорошо, понравился публике, балетмейстеру и его жене. Вы оказались чудным «балетным композитором», а я – хитрым эксплуататором музыки, написанной без всякой мысли о балете» [12, с. 536–537].

Несмотря на то, что балет «Паганини» был написан как адаптация уже существовавшего произведения, что потребовало от композитора и балетмейстера решения несколько иных задач, чем это было бы в том случае, если бы текст будущего спектакля рождался в *непосредственном* сотрудничестве. Однако успех премьеры и последующая сценическая жизнь произведения стали доказательством плодотворности их творческого взаимодействия.

В целом, опыт работы над новым балетом оказался весьма положительным. Поэтому неудивительно, что когда в сентябре 1940 года Рахманинов сыграл Фокину отрывки из своих «Симфонических танцев», над которыми он в то время работал, тому захотелось закрепить и упрочить так удачно сложившееся сотрудничество. И снова звучит в

¹ Так создавались «Половецкие пляски», «Шехеразада», «Петрушка», «Золотой Петушок» и др.

² Премьера спектакля состоялась 30 июня 1939 в лондонском «Ковент-Гардене» в исполнении труппы «Русский балет полковника де Базиля»; оформление и костюмы были созданы русским художником Сергеем Судейкиным, дирижировал Антал Дорати, в главных ролях – Дмитрий Ростов, Татьяна Рябушинская и Ирина Баронова. Отметим, что одну из ролей второго плана исполнял молодой Альберто Алонсо – в будущем один из выдающихся мастеров танца XX века.

одном из писем осторожное замечание: «если бы мне <...> выпала вторичная радость сочинять на Вашу музыку танцы...» [12, с. 540].

Нельзя не заметить, что в образе главного персонажа балета, «героя своего времени» Паганини, сосредоточились черты едва ли не всех прежде «отвергнутых» романтических героев. В нем можно увидеть черты байроновского неистового Чайльд-Гарольда, равно как и капельмейстера Крейсера; он полон подлинно гофмановской иронии, однако с поправкой на декадентство и ярчайший индивидуализм героев Уайльда¹.

Таким образом, не лишенный индивидуальных личностных характеристик, благодаря которым главный герой остается легко узнаваемым, образ Паганини в трактовке Фокина-Рахманинова в то же время стал собирательным, концентрируя в себе архетипические черты романтического героя, обретая, таким образом, ностальгическую окраску.

Персонифицированным образом ностальгии становится и Муза, образ которой оттеняет и дополняет Паганини. Она венчает вереницу сильфидных образов Фокина, образов, вдохновленных полетом непревзойденной Марии Тальони, столь характерных для всего его творчества. Это еще одно воплощение и «Лебедя», и скорбной Жизели, и бесплотных теней «Шопенианы»; это еще одно воспоминание о молодости, о прошлом, о безвозвратно ушедшем.

Выбор сюжета кажется изначально детерминированным, ведь и Рахманинову, и Фокину пришлось неоднократно ощутить всю тяжесть реалий существования художника во враждебной ему среде². Для

¹ Однако в трактовке образа главного героя существует еще один важный уровень. Паганини как образ романтического художника, напоминает и образ Юноши-Поэта – главного действующего лица любимого детища Фокина, «Шопенианы». Сближает оба произведения и некоторая абстрактность форм: условность сюжетной канвы балета и аллегоричность его основных действующих лиц заставляет вспомнить об универсальности и символичности белого балета «Шопенианы».

² В связи с этим невозможно не вспомнить об обстоятельствах, при которых Фокин покинул дягилевскую антрепризу. По мнению В. Гаевского, для Фокина разрыв с «Русскими сезонами» и неблагодарность Дягилева стали психологической травмой, от которой он так и не смог оправиться [4, с. 33–34]. Тяжелыми были и годы в эмиграции. Так, например, С. Л. Бертенсон, общавшийся в Голливуде с Фокиным в конце 1929 – начале 1930 гг., записал в своем дневнике: «Фокин сказал мне сегодня: „Подумайте, я ведь никогда еще не был в подобном положении. Хожу и предлагаю людям свою работу! И никто ее не берет!“». «У меня от разговора с ним осталось самое тяжелое впечатление, что он переживает сейчас ту же трагедию, которую испытывают в Голливуде все большие художники <...>. Он полон идей, фантазии, желания работать, а применить себя негде» – комментирует автор дневника [5, с. 204]. В том же 1930 году, Рахманинов по просьбе Фокина пишет письмо И. Гофману, директору Института Кертиса в Филадельфии², в котором спрашивает, «не заинтересован ли

Фокина же образ уязвимости гения становится и вовсе одним из ключевых, приобретает значение лейтмотива. Сопровождая его на протяжении всей жизни, впервые он возникает все в том же «Лебеде», затем, уже с большей силой, звучит в «Шопениане» и «Петрушке», чтобы найти свое логическое завершение в «Паганини».

Таким образом, балет «Паганини» стал не только ретроспективным отражением важнейших эстетических и художественных идей эпохи, но и комментарием к страницам жизни его авторов, драматической вариацией на тему, близкую каждому из них.

1. Блок Л. *Классический танец: история и современность* / Л. Блок. – Москва : Искусство, 1987. – 556 с.
2. Бражников И. «Скифский сюжет» в русской культуре / И. Бражников // [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.unn.ru/pages/issues/vestnik/99999999_West_2011_4/54.pdf
3. *Воспоминания о Рахманинове: т. 2* / [Составление, редакция, комментарии и предисловие З. Апетян]. – Москва : Государственное Музыкальное Издательство, 1962 – Т. 1, Т. 2. – 540 с.
4. Гаевский В. *Хореографические портреты* / В. Гаевский. – Москва : Артист. Режиссер. Театр, 2008. – 606 с.
5. Дунаева Н. *Из истории русского балета* / Н. Дунаева. – Санкт-Петербург : Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2010. – 400 с.
6. Келдыш Ю. *Рахманинов и его время* / Ю. Келдыш. – Москва : Музыка, 1973. – 470 с.
7. Лифарь С. *Дягилев и с Дягилевым* / С. Лифарь. – Москва : Вагриус, 2005. – 562 с.
8. Пчелинцева К. *Отражение идей Вл. Соловьёва в русской поэзии начала XX века К. Пчелинцева* // [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://anthropology.ru/ru/texts/pchelints/solovjev_63.html
9. *Рахманинов С. Литературное наследие: в 2 тт.* / [редакция, вступительная статья и комментарии З. Апетян] / С. Рахманинов. – Москва : Советский композитор, 1978. – Т. 1. – 648 с
10. *Рахманинов С. Литературное наследие: в 2 тт.* / [редакция, вступительная статья и комментарии З. Апетян] / С. Рахманинов. – Москва : Советский композитор, 1980. – Т. 2. – 583 с
11. Сироткина И. *Свободное движение и пластический танец в России* / И. Сироткина. – Москва : Новое литературное обозрение, 2011. – 320 с.
12. Фокин М. *Против течения. Воспоминания балетмейстера. Сценарии и замыслы балетов. Статьи, интервью и письма.* / М. Фокин. / [Вступительная статья Г. Добровольской]. – Ленинград : Искусство, 1981. – 510 с.
13. Яковлева Ю. *Маршинский театр. Балет. XX век.* / Ю. Яковлева. – Москва : Новое литературное обозрение, 2005. – 327 с.

Герасимова Анна. С. Рахманинов в поисках балетного сюжета: тема с вариациями. Статья посвящена «балетной теме» в творчестве

Институт Кертиса в том, чтобы пригласить его для преподавания студентам пластики, стиля и ритма движения, танца» [10, с. 278–279].

С. Рахманинова. В ній прослідковується шлях пошуку композитором сюжету для майбутнього твору, а також процес роботи над ним спільно з гениальним балетмейстером Михайлом Фокиним.

Ключевые слова: балет, «Русские сезоны», творческое сотрудничество.

Герасимова Ганна. С. Рахманінов у пошуках балетного сюжету: тема з варіаціями. Стаття присвячена «балетній темі» в творчості С. Рахманінова. В ній простежується шлях пошуку композитором сюжету для майбутнього твору, а також процес роботи над ним разом з гениальним балетмейстером Михайлом Фокіним.

Ключові слова: балет, «Російські сезони», творча співпраця.

Gerasymova Anna. S. Rachmaninov searching for a ballet plot. A theme with variations. The article is dedicated to the «ballet theme» in creative activity of S. Rachmaninov. It traces the path of searching the composer of the plot for his future work, as well as the process of working on it together with the genius choreographer Mikhail Fokin.

The epoch of the Silver Age was complicated and multiform but united in its total fascination of dance at the same time. It was the main phenomenon, which determined its image. The Art of ballet becomes very revealing at this time. Paradoxically, the most conservative and the most traditional of the arts, has proven to be very responsive to global change processes, dictated by the new era.

It seems like Rachmaninov always wanted to write a ballet. His first work in this direction was over the clavier of «The Sleeping Beauty» (1891) by P. Tchaikovsky. But the result was recognized as not too successful by the author. In 1914, the composer, inspired by the final conquests of «Russian seasons», looking for a suitable plot for his future ballet. So he asked A. Ziloti to acquaint him with M. Fokin, who was brilliant choreographer, however, the meeting did not take place at this time. In 1915, the Rachmaninov had already started work on the ballet «Scythians» by the plot of K. Golejzovsky in conjunction with the Moscow ballet master A. Gorsky. But the work wasn't completed.

Later he invited the famous writer M. Shaginyan for searching a suitable plot but fabulous motive didn't interest him. The ongoing search for the ballet story became doubly intensive after the acquaintance with Fokin in emigration. On a considerable length of time the composer and choreographer looking for a ballet adaptation of myths or fairy tales. Finally the attention of joint authors increasingly concentrates on the artistic works of the Romanticism. After careful analysis they rejected opuses by M. Lermontov, D. G. Byron, V. Zhukovsky, C. Gozzi etc. Paganini became the main character at the end. At the same time, Muse, the second most important figure in the ballet scenario, in fact, is topped a

line of images of Fokin, inspired by Maria Taglioni. Thus, the ballet «Paganini» became not only a retrospective reflection of the most important aesthetic and artistic ideas of the epoch but also embody the some parts of the life of it authors.

Keywords: ballet, «Russian Seasons», creative collaboration.

Ирина Жданько

**«И ЗАЧЕМ ЭТО ВАС ТОЛЬКО ПОНЕСЛО ЗА ГРАНИЦУ?»
(ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ТВОРЧЕСКИХ МИГРАЦИЙ
С. В. РАХМАНИНОВА)**

«И зачем это Вас только понесло за границу?» – вот в такой достаточно категоричной форме спрашивает Сергей Васильевич Рахманинов у Натальи Дмитриевны Скалон [10, с. 53]. Ведь композитор так преданно и ревностно почитал родную землю, что и не представлял свою творческую жизнь в долгой разлуке с ней. Не смотря на это, Рахманинов и сам не избежал вынужденных или осознанных изменений в географии творческой биографии.

Известно, что артистической натуре композиторов свойственна эволюция или, если угодно, миграция философско-эстетических позиций. Одним из факторов, влияющих на подобную эволюцию, является и смена географической, климатической, ландшафтной среды, а также смена сезонов и метеорологических условий. Автор уже рассматривал эту проблему на примере творческих биографий Ф. Шопена, Ф. Шуберта, Г. Берлиоза, М. И. Глинки, П. И. Чайковского, М. П. Мусоргского и Н. В. Лысенко, исследуя алгоритмы влияния природных явлений на физическое и психическое состояние композиторов, а также на их креативный процесс¹.

Научная новизна статьи состоит в том, что вопрос влияния смены климатических и метеорологических условий на творческую биографию С. В. Рахманинова с точки зрения культурологических аспектов специально не исследовался. Этим обусловлена и **актуальность** данного исследования. При помощи современных методов изучения культурной рефлексии и творческой биографии² происходит расширение рамок объективного понимания процессов, которые способствуют

¹ См. подробнее следующие статьи: [2, с. 289–296; 3, с. 71–78; 4, с. 216–230; 5, с. 106–115].

² В исследовании задействованы методы феноменологии, герменевтики, культурологического комментария и обновленный метод географического детерминизма.