

А. Л. МАКАРОВА, Л. А. СЕРЕБРЯКОВА

*Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского
г. Екатеринбург, Россия*

ORCID: 0000-0001-6083-0856, antonim.1984@mail.ru

ORCID: 0000-0002-1963-6055, serebriakova08@mail.ru

«Франческа да Римини» Сергея Рахманинова в её связях с оперным творчеством Петра Чайковского

«Франческа да Римини» Рахманинова – опера, всё ещё незаслуженно находящаяся на периферии научного внимания и режиссёрского интереса, не в последнюю очередь из-за сложившейся репутации её как малоудачного опуса. В статье ставится вопрос о роли интертекстуальности в драматургии и концепции «Франчески» через выявление литературных и музыкальных параллелей с операми Чайковского, что создаёт новый контекст для осмысления и интерпретации оперы Рахманинова. Жанрово-композиционное сходство с «Иолантой», сюжетные и литературные пересечения с «Пиковой дамой», музыкальные отсылки к «Мазепе», «Орлеанской девице» и «Иоланте» позволяют воспринимать «Франческу» как новый этап в осмыслении темы человека и рока, проблемы выбора и его трагических последствий, соотнесения человеческих поступков с ценностной системой религиозной картины мира.

Аллюзии, помещённые в контекст музыкального языка XX века (хроматическая звуковысотная система, расширенная тональность, микротематизм), функционируют в интонационной драматургии оперы как символы, определяющие её семантическую плотность и позволяющие конкретизировать концепцию. Они создают смысловой подтекст, запечатлевая не столько сюжетную, сколько глубинную философскую связь художественного мира «Франчески» с концептуальными константами опер Чайковского, близкими мироощущению Рахманинова.

Ключевые слова: Сергей Рахманинов, «Франческа да Римини», Пётр Чайковский, «Иоланта», «Мазепа», «Орлеанская дева», интертекстуальность.

Для цитирования / For citation: Макарова А. Л., Серебрякова Л. А. «Франческа да Римини» Сергея Рахманинова в её связях с оперным творчеством Петра Чайковского // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 4. С. 17–26. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.4.017-026.

ANTONINA L. MAKAROVA, LYUBOV A. SEREBRYAKOVA

Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory, Yekaterinburg, Russia

ORCID: 0000-0001-6083-0856, antonim.1984@mail.ru

ORCID: 0000-0002-1963-6055, serebriakova08@mail.ru

“Francesca da Rimini” by Sergei Rachmaninoff in its Connections with the Pyotr Tchaikovsky’s Opera Works

“Francesca da Rimini” by Rachmaninoff is an opera which still undeservedly remains at the periphery of scholarly attention and producers’ interest, not least due to its existing reputation as

an unsuccessful musical composition. The article poses the question of the role of intertextuality in the dramaturgy and conception of “Francesca” through the demonstration of the literary and musical parallels with Tchaikovsky’s operas, which creates a new context for the comprehension and interpretation of Rachmaninoff’s opera. Its genre-related and compositional resemblance to “Iolanta,” the plotline and literary interconnections with “The Queen of Spades,” the musical references to “Mazepa,” “The Maid of Orleans” and “Iolanta” make it possible to perceive “Francesca” as a new stage in the comprehension of the theme of the human being and fate, the issues of making decisions and their tragic consequences, the correlation of human actions with the value system of the religious worldview.

The allusions placed into the context of the musical language of the 20th century (the chromatic pitch system, expanded tonality, microthematicism) function in the opera’s intonational dramaturgy as symbols which define its semantic density and make it possible to concretize its conception. They create a semantical implication, impressing not as much the storyline, as much the profound philosophical connection between the artistic world of “Francesca” with the conceptual constants of Tchaikovsky’s operas, which in themselves are close to Rachmaninoff’s world perception.

Keywords: Sergei Rachmaninoff, “Francesca da Rimini,” Pyotr Tchaikovsky, “Iolanta,” “Mazepa,” “The Maid of Orleans,” intertextuality.

Опера Рахманинова нечасто появляется на театральных сценах России и зарубежья. Не в последнюю очередь это связано с тем, что в музыковедческой литературе за ней закрепились репутация малоудачного опуса: завершённая в 1904 году, она демонстрирует уже недостаточную, словно тускнеющую по сравнению с оперой XIX века, эмоциональность и драматичность¹, но ещё недостаточное для XX века новаторство при сопоставлении с реформаторскими операми Стравинского и Прокофьева [13, с. 268]. Преемственная связь оперного творчества Рахманинова с музыкальным театром Чайковского также неоднократно отмечалась в музыковедческих трудах [9]. Ряд работ о Рахманинове содержит целостный анализ оперы и сравнение его «Франчески да Римини» с одноимённой симфонической фантазией великого предшественника [2; 4; 5]. Однако утверждения о взаимодействии «Франчески» с операми Чайковского, на наш взгляд, всё ещё требуют более развёрнутого аналитического подтверждения.

В данной статье предпринята попытка выявить связи оперного текста Рахманинова с «Иолантой» и другими операми Чайковского, а также поставить вопрос о роли интертекстуальности в драматургии и концепции «Франчески». Как покажет последующий анализ, жанрово-композиционное сходство с последней оперой Чайковского, литературные и музыкальные ассоциации с «Пиковой дамой», «Орлеанской девой» и «Мазепой» создают новый контекст для осмысления и интерпретации оперы Рахманинова. Не останавливаясь подробно на всех аспектах, обратимся к некоторым примерам.

Первая и наиболее явная параллель между «Франческой» и «Иолантой» состоит в создании в них замкнутого герметичного пространства, отгороженного и скрытого от внешнего мира. Оба лирических сюжета разворачиваются в условном времени легендарного средневековья. Удалённость места и времени действия, их внеположность по отношению к пространству «реального» мира связывает оперы Рахманинова и Чайковского

с символистской мифологемой острова – метафорой иной реальности. Но если в «Иоланте» иная реальность – это «сад, подобный раю», одухотворённый присутствием Творца², то во «Франческе» это – один из кругов ада.

В музыкальной картине ада (оркестровое вступление и интонационно производные из него Пролог и Эпилог) обнаруживаются элементы, отсылающие к Интродукции из «Иоланты», воплощающей внесюжетный образ «первородного трагизма» [11, с. 52], обречённости героини на слепоту. Интонация *lamento* в пунктирном ритме (такты 1–4³), которая у Чайковского выступает носителем обобщённого лирического образа, сломленного натиском рока, у Рахманинова несёт звукоизобразительный смысл, передавая стенания страждущих душ (Пролог, такты 1–8⁴). Кроме интонационно-ритмического сходства, сохранён размер 6/8, темп (*Andante quasi adagio – Largo*), высота (*g–fis* у Чайковского, *f–e* у Рахманинова), близкий тембр (*corno ingl.* – кларнет с валторной).

Интонация *lamento* у Рахманинова выступает в функции микротемы, развитие которой образует полифоническую ткань, сплетённую из хроматических арабесков в разных голосах. В них слышатся то плач Юродивого из «Бориса Годунова», то отголоски секвенции *Dies irae*, то баховский мотив-символ предопределения с его страстной коннотацией. Звуковысотная и фактурная организация у Рахманинова направлена на создание музыкального образа мрачного инобытия. Тональность *d moll*, с её семантикой «скорби и смерти»⁵, обозначена лишь условно, так как свободное развитие нисходящих и восходящих хроматических попевок в разных голосах обусловлено линейной логикой. Искусственность звуковысотной системы, построенной на

транспозиции двузвучного нисходящего и трёхзвучного восходящего хроматических мотивов, полифоническая фактура из изломанных вьющихся линий, непредсказуемость и неравномерность движения и торможения на остинатных повторениях рисуют место действия как бессубъектное, внеличное потустороннее пространство⁶. Тема следующей далее фуги вырастает из хроматической восходящей попевки, а также содержит в себе аллюзии на интонации из вступления к Шестой симфонии Чайковского и на тему фуги *fis moll* из I тома «Хорошо темперированного клавира» Баха, которая, небезызвестно, из-за аналогии со вступлением к «Страстям по Матфею» трактуется как символ шествия на Голгофу [1, с. 257–259].

В этом поле линейности и хроматики, насыщенном многочисленными взаимодополняющими символами смерти и страдания, вдруг возникает протяжённый участок с ясно различимой тонально-гармонической вертикалью. Перед началом фуги (Пролог, такты 17–27) группой медных и струнных мощно провозглашается SII_7 с повышенной терцией в *d moll*. Динамическая кульминация вступления – так же, как и в Интродукции «Иоланты» – отмечена септаккордом альтерированной субдоминанты, которая в опере Чайковского функционирует как знак рокового недуга Иоланты. В этой связи симптоматична литературная характеристика места действия, звучащая из уст Тени Виргилия: «Теперь вступаем мы в слепую бездну», или «Мой сын, теперь мы там, где свет немеет».

Что могут добавить переключки с Интродукцией «Иоланты» к музыкальному тексту Рахманинова, и без того предельно насыщенному трагедийной символикой? Принимая во внимание то, что слепота в опере Чайковского – не только

физический недостаток, но и состояние духовной тьмы, неведения Божественного света, музыкальные параллели оркестровых вступлений к «Иоланте» и «Франческе» могут указывать на наличие религиозно-философского подтекста и в опере Рахманинова.

О возможности существования такого подтекста говорит и история создания произведения. Ю. Келдыш сообщает, что опера Рахманинова является наиболее близкой адаптацией Данте, по сравнению с произведениями Направника и Дзандонаи на тот же сюжет, в которых отсутствует картина ада [5, с. 264]. Известно, что композитор отказался от возможностей, предоставленных ему либреттистом М. Чайковским, поначалу создавшим литературную основу для полномасштабной оперы с развёрнутой экспозицией действующих лиц, колоритным социально-историческим фоном, завязкой драматического конфликта (обман Франчески её будущим мужем Ланчотто). Итоговый вариант либретто по настоянию Рахманинова приближен к эпизоду из «Божественной комедии», в которой история несчастных влюблённых соотносится с аксиологической системой христианской картины мира. Вместе с тем, уже при работе с первоначальным вариантом либретто композитор чутко реагирует на ритуальный компонент сюжета. Он спрашивает Модеста Ильича об источниках истории Франчески (помимо Данте) и просит уточнить: «Зачем иностранные слова, встречающиеся во время самой свадьбы? Что означают эти слова? <...> Может быть, это какие-нибудь духовные канты, которые пелись в известных случаях, а может быть и до сих пор поются? Если так, то их можно достать» [8, с. 279].

Ещё один важный момент, касающийся эволюции авторского замысла в сторону духовно-нравственной проблематики,

обнаруживается при сопоставлении сокращённого варианта либретто с окончательным текстом оперы. «В первой картине надо вычеркнуть сцену с кардиналом, а вместо этого мне хочется, чтобы сам Ланчотто рассказал зрителю о том обмане, который он задумал ради привлечения Франчески» [там же, с. 341]. При осуществлении этого замысла образ Ланчотто можно было бы исчерпать характеристикой «коварный злодей». Однако в конечном варианте сцены из речи Ланчотто следует, что инициатором обмана был не он, а Гвидо («Проклятый Гвидо!») – отец Франчески, тем самым старший Малатеста (Ланчотто) также предстаёт жертвой роковой подмены. Более того, он настолько уверен в душевной чистоте и благородстве своей невесты, что допускает: знай она правду о том, кто её настоящий жених, она кротко приняла бы свой жребий, «на брата Паоло и не взглянула б» и, возможно, полюбила бы его. Для выражения любви Ланчотто к Франческе, восхищения ею композитор создаёт благородное лирическое высказывание героя, которое по тексту и музыке⁷ вызывает ассоциации с арией Германа «Прости, небесное создание». Музыкальное же и литературное выражение сферы сомнений и ревности обнаруживает связь с наваждениями Германа⁸ и одновременно с тематизмом Пролога и Эпилога: вращающийся вокруг одного звука мотив, замкнутый в пределах малой терции, напоминает об остигнато повторяющихся восходящих хроматических ячейках и свидетельствует о силе внутреннего разлада, терзающего душу героя подобно адским мучениям.

Вопреки своему намерению, Рахманинов не исключил сцену с кардиналом, безмолвно благословляющим Ланчотто на бой против врагов «святейшего престола». Более того, эпизод функционирует

как экспозиция героя, что добавляет к его характеристике весьма существенный момент: он не только мужественный рыцарь и лирический герой, измученный неразделённой любовью и ревностью. Опора на жанр псалмодии и хорала, модальная аккордовая последовательность (t-d-VI в *fis*) в просьбе о благословении (картина 1, сцена 1, такты 37–40), а также восходящий поступенный ход к терции *cis moll* (там же, такты 29–31), в котором узнаётся минорный вариант лейтмотива молитвы Иоанны из «Орлеанской девы», – всё это характеризует его и как война веры.

Поэтому когда верный подданный «непогрешимого Владыки» вдруг решает «призвать на помощь ад, чтобы лукавее расставить сети», – речь идёт о внутреннем надломе как психологического, так и духовного характера. В свете производности лейтмотивов ревности от тематизма Пролога ревность приобретает значение страсти, ослепляющей героя и несущей смерть. Сомневаясь в верности Франчески, Ланчотто поддаётся искушению и становится коварным лжецом, подобным Гвидо, а впоследствии и убийцей. Оркестровое решение эпизода благословения выражает сложный психологический и духовный подтекст. На фоне псалмодии Ланчотто и хорала деревянных духовых у виолончели оstinato повторяется мотив в пунктирном ритме (такты 37–40). Очевидна его производность от героического тематизма из начала сцены, где ходы по звукам трезвучия или поступенные линии широкого диапазона выражают воинственный пыл и властный жест «грозного Малатесты». В эпизоде благословения пунктирный мотив сжат в объём большой секунды, хроматизирован, имеет вращательную амплитуду, многократно подчёркивающую тонику *cis moll*. Героическая тема

приобретает сходство с обеими хроматическими попевами из вступления, и именно этот вариант станет основой лейтмотива ревности, который появится позже. Хроматическая тональность мотива в эпизоде благословения особенно резко выделяется на фоне модальной гармонии остальных фактурных пластов.

Что значит такое объединение? По мнению Ю. Васильева, в произведениях Рахманинова 1900–1920-х годов «оркестровый пласт материала стал вести линию «подводных течений», раскрывающих сущность внешних явлений. <...> композитору важна не столько линия развития характеров (через видимые проявления и невидимые душевные движения), сколько выявление... некоего постоянно ощущаемого второго плана (сущности)»⁹. Искренен ли Ланчотто в своих высоких устремлениях, или он использует военный поход как повод для проверки своих ревнивых подозрений? Или искушение возникает помимо его воли в тот момент, когда герой готов к религиозному подвигу? Скорее второе, потому что на протяжении всей следующей монологической сцены герой несколько раз задаётся вопросом о том, как ему убедиться в верности или неверности Франчески¹⁰.

Мелодический контур подголоска в эпизоде благословения вызывает ассоциации с вокальной фразой из Пролога, которая является сквозной в опере и несёт существенную смысловую нагрузку. Это реплика Франчески и Паоло, раскрывающая суть их загробных страданий: «Нет более великой скорби в мире, как вспоминать о времени счастливом в несчастье...» (Пролог, II, такты 386–411). Мелодический рисунок (поступенный спуск и подъём, подчёркивающий квинтовый тон намечающейся доминантовой тональности *a moll*) и гармония на словах

«о времени счастливом» очень близки реплике Марии «И я, как ты, несчастна» из «Мазепы» Чайковского¹¹. Для обозначенных мотивов у Рахманинова и Чайковского характерны обострённые автентические тяготения, появление трезвучия III ступени, создающее ладовую светотень, эллиптические подмены, а также таинственные «наплывы» увеличенного трезвучия (*b-d-fis* в обоих случаях¹²).

Ассоциативная связь мотивов из «Мазепы» и «Франчески», наряду с общностью эмоционального состояния героев Чайковского и Рахманинова, влечёт за собой коннотацию обречённости, которая вошла в жизнь Марии и Франчески с любовью («Я тайным роком увлечена навек», – Мария). Из монолога Ланчотто становится ясно, что данная музыкальная фраза впервые возникла в речи Франчески в тот момент, когда она осознала обман. Герой передаёт «страшные слова» невесты «Зачем, увы, зачем меня вы обманули!» (картина 1, сцена 2, такты 99–103) с помощью указанного музыкального мотива. Рассказ о ложном сватовстве в устах Ланчотто резюмируется фразой: «Здесь корень зла!». Тем самым предначертанность несчастья вынесена за рамки сценического действия оперы и предпослана ему.

Анализ музыкального текста оперы показывает, что интертекстуальный мотив несчастья (назовём его так по ключевому слову «формулы скорби» Данте), в романсовых интонациях которого, казалось бы, нет ничего угрожающего, обладает роковой семантикой и выполняет во «Франческе» ту же драматургическую роль, что и ритмоформула судьбы и тема-*lamento* из Интродукции к «Иоланте». Не ограничиваясь передачей эмоционального состояния Франчески, он становится (как и указанные музыкальные «знаки» в опере Чайковского) своеобраз-

ной печатью роковой судьбы, которой отмечены ситуации, вырастающие из «корня зла», и герои, неизбежно пожинаящие его горькие плоды. Так, мотив несчастья скрывается в пунктирной маршевой фразе из монолога Ланчотто, вспоминающего о своих честных намерениях («Я Паоло послал, чтобы открыто, по-рыцарски, назвать тебя моей женой у алтаря»), в речитативной реплике из его диалога с Франческой при сообщении об отъезде «в поход на гибеллинов» (в контрапункте с хроматическим лейтмотивом ревности), в его страстном обращении к супруге: «Неужели мне никогда не слышать от тебя ни слова ласки». В лирическом ариозо Ланчотто («О, снизойди») мотив несчастья является основой вокальной партии и остигатного оркестрового подголоска в ритме траурного марша.

В сцене Франчески и Паоло этот мотив проникает в партии обоих героев: выслушав рассказ о встрече Ланселота и Гиневры, Франческа восклицает: «О, не гляди так на меня», а Паоло отказывает ей в просьбе не читать о том, как счастливые влюблённые «замерли в блаженстве вечной ласки». На том же мотиве строится утешающая реплика Франчески «О, не рыдай, мой Паоло». Интонационная близость к нему обнаруживается и в первой фразе ариозо «Пусть не дано нам знать лобзаний», а также на словах «мелькнут как миг земные сны». Таким образом, появление «рокового мотива» отмечает моменты, приближающие героев к открытому проявлению чувства. В самом любовном дуэте и далее мотив не появляется, по-видимому, исчерпав свою роль рокового предначертания. «Тайный рок», механизм которого был запущен обманом Гвидо, словно подталкивает героев в объятия друг друга, обрекая влюблённых на смерть, а Ланчотто – на преступление.



В отличие от «Иоланты», где любовь была предначертана благим Провидением и открыла Иоланте путь богопознания через сакральный свет, любовь в опере Рахманинова – это, скорее, ловушка, расставленная роком, механизм которого был запущен ложью и реализуется посредством искушения. Думается, что во «Франческе» Рахманинов снова (после «Алеко») обращается к формуле трагического, заданной Пушкиным: «И всюду страсти роковые, и от судеб защиты нет», – но на примере героев с более многогранным личностным потенциалом, вызывающих сострадание огромной силы¹³. Целомудренная, кроткая Франческа, наивный, непосредственный Паоло¹⁴, мужественный благородный Ланчотто – все они становятся беззащитными жертвами роковых страстей любви и ревности, властно влекущих их к вечной гибели¹⁵. Совершая поступки и принимая решения, они, сами того не осознавая, становятся исполнителями воли тайного рока, имеющего в опере лирическое интонационное обличье, исключаящее коллизию борьбы с ним. Символистский компонент представлен в драматургии оперы тем, что контрдействие не материализовано в каком-либо персонаже или угрожающем музыкальном образе, но каждое действие героев отмечено его неявным присутствием, знаком предначертанности, нераздельно сплетённым с лирическим или драматическим высказыванием протагонистов¹⁶.

Роковые страсти обрекают героев на нарушение не только нравственных, но и духовных законов и соразмерное этому воздаяние в ином мире, тёмный полюс которого нередко становится объектом воплощения в искусстве символизма.

Итак, сходство жанра и композиции «Франчески да Римини» с «Иолантой» и интертекстуальные параллели с другими операми Чайковского позволяют воспринимать произведение Рахманинова как новый этап в осмыслении темы человека и рока, проблемы выбора и его трагических последствий, соотношения человеческих поступков с ценностной системой религиозной картины мира. Аллюзии на музыкальные темы Чайковского, помещённые в контекст музыкального языка XX века¹⁷, наряду с множественными автоаллюзиями [2, с. 318–331], функционируют в интонационной драматургии оперы как символы, определяющие её семантическую плотность и позволяющие конкретизировать её концепцию. Они создают смысловой подтекст, запечатлевая не столько сюжетную, сколько глубинную философско-духовную связь художественного мира «Франчески» с концептуальными константами опер Чайковского, близкими мироощущению Рахманинова.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Яковлев В. В. Рахманинов и оперный театр [9, с. 142–144].

² О концентричности формы «Иоланты» и характеристике сада как сакрального пространства, см.: [7, с. 196–198; 8].

³ Чайковский П. И. Иоланта: лирическая опера в 1 действии. Переложение для пения

с фортепиано С. И. Танеева. М.: Музыка, 1967.

⁴ Здесь и далее ссылки даются по изданию: Рахманинов С. В. Франческа да Римини: драмат. эпизод V песни «Ада» Данте: опера в 2 картинах с прологом и эпилогом ор. 25: для пения с фортепиано. М.: Гутхейль, Б. г.

⁵ Казанцева Л. П. Семантика тональности в музыке Рахманинова [10, с. 354]. В. Битцан, касаясь вопроса семантики, показывает, что Рахманинов достаточно традиционен в восприятии и трактовке выразительных средств той или иной тональности [16, р. 217].

⁶ О связи микротематизма с символикой арабеска, орнамента у Рахманинова подробнее см.: [14, с. 188–196]. Об орнаменте как средстве остранения, создания условного метафорического пространства и роли новых гармонических систем в этом процессе см.: [12, с. 475–477].

⁷ «О, снизойди, спустись с высот твоих, Звезда моя! Покинь эфирные селенья, где спит, не зная вождельня, краса твоя». В вокальной партии – восходящие поступенные мелодические фразы в миноре, устремлённые к вершинам на сильных метрических долях.

⁸ «А если... если это только бред больной души?» – спрашивает Ланчотто, имея в виду свои подозрения об измене Франчески.

⁹ Васильев Ю. В. Ещё раз о проблеме «Рахманинов и символизм» [10, с. 141–142].

¹⁰ «Но как узнать? О, Боже! Как?». Не получив ответа, Ланчотто в следующей фразе призывает на помощь ад.

¹¹ Чайковский П. И. Мазепа: опера в 3 действиях, 6 картинах. Партитура. М.: Музыка,

1969. Действие 1, картина 2, «Сцена, ариозо и дуэт», с. 140 (такт 6) – с. 150 (такт 2).

¹² Именно это увеличенное трезвучие с дополнительным звуком «до» возникает на слове «ад», когда Ланчотто решает обратиться к его помощи, чтобы «лукавее расставить сети».

¹³ В Эпilogue оперы (как и в «Божественной комедии») Данте падает замертво («как падает мертвец»), потрясённый историей Франчески и Паоло.

¹⁴ Ланчотто называет его «дитя».

¹⁵ Сходные мысли (правда, без аналитического подтверждения) высказывал в 1947 году И. Ф. Бэлза: в опере «отчётливо выступает на первый план всеограшающая сила страсти, лежащая вне сферы “свободной воли” героев и именно в силу этого несущая им оправдание. Страсть, сближающая губы Франчески и Паоло, сильнее обоих героев трагедии, обречённость которых рождает сострадание к ним» [9, с. 27].

¹⁶ Опыт создания чисто символистской оперы предпринимался, но не был полностью реализован Рахманиновым. См.: Ливанова Т. И. Три оперы Рахманинова [9, с. 87–90]; [15].

¹⁷ Хроматическая звуковысотная система в Прологе и Эпilogue, расширенная тональность в действенных сценах, микротематизм как новый композиционный принцип.

ЛИТЕРАТУРА

1. Берченко Р. Э. В поисках утраченного смысла. Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавиаре». М.: Классика-XXI, 2005. 372 с.
2. Брянцева В. Н. С. В. Рахманинов. М.: Советский композитор, 1976. 646 с.
3. Демченко А. И. «Здесь русский дух...» К 145-летию со дня рождения С. В. Рахманинова // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 1. С. 81–87. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.1.081-087.
4. Кандинский А. И. Оперы С. В. Рахманинова. М.: Музыка, 1979. 48 с.
5. Келдыш Ю. В. Рахманинов и его время. М.: Музыка, 1973. 432 с.
6. Макарова А. Л. «Сад, подобный раю»: сакральное пространство в «Иоланте» П. И. Чайковского // Музыка в системе культуры. Вып. 11. Екатеринбург: УГК, 2016. С. 85–100.
7. Макарова А. Л. Мистериальные прообразы в оперном творчестве П. И. Чайковского: дис. ... канд. искусствоведения. Екатеринбург, 2017. 260 с.



8. Рахманинов С. В. Литературное наследие. Т. 1. М.: Советский композитор, 1978. 648 с.
9. С. В. Рахманинов и русская опера: сб. ст. / под ред. И. Ф. Бэлзы. М.: Всероссийское театральное общество, 1947. 199 с.
10. Сергей Рахманинов: история и современность: сб. ст. Ростов-на-Дону: РГК им. С. В. Рахманинова, 2005. 488 с.
11. Серебрякова Л. А. В белом и чёрном: «Иоланта» и «Алеко» в Екатеринбургской опере // Большой журнал Большого театра. 2002. № 1 (5). С. 50–52.
12. Серебрякова Л. А. В поисках обретаемого смысла. Русская музыка в движении времени. М.: Аграф, 2017. 560 с.
13. Тараканов М. Е. Русская опера в поисках новых форм // Русская музыка и XX век. М., 1997. С. 265–301.
14. Ханнанов И. Д. Музыка Сергея Рахманинова: семь музыкально-теоретических этюдов. М.: Композитор, 2011. 288 с.
15. Alejnikov M., Melani P. La question du livret de “Monna Vanna,” opéra inachevé de Sergej Rachmaninov et Michail Slonov // Revue des études slaves. Musique et opéra en Russie et en Europe centrale. 2013. Vol. 84, No. 3/4, pp. 433–444.
16. Bitzan W. Durch alle Tonarten: Omnitonale Präludienzyklen für Klavier: Eine Darstellung der Gattungsgeschichte mit besonderem Blick auf Musik aus Sowjetrußland // Archiv für Musikwissenschaft. 2016. 73. Jahrg., Hf. 3, S. 185–219.

Об авторах:

Макарова Антонина Леонидовна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки, Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского (620014, г. Екатеринбург, Россия), **ORCID: 0000-0001-6083-0856**, antonim.1984@mail.ru

Серебрякова Любовь Алексеевна, кандидат искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой истории музыки, Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского (620014, г. Екатеринбург, Россия), **ORCID: 0000-0002-1963-6055**, serebriakova08@mail.ru

 REFERENCES 

1. Berchenko R. E. *V poiskah utrachennogo smysla. Boleslav Yavorskiy o «Khorosho temperirovannom klavire»* [In Search for the Lost Meaning. Boleslav Yavorsky on the Well-Tempered Clavier]. Moscow: Klassika-XXI, 2005. 372 p.
2. Bryantseva V. N. *S. V. Rakhmaninov* [Sergei Rachmaninoff]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1976. 646 p.
3. Demchenko A. I. “The Russian Spirit is Here ...” Towards the 145th Anniversary of Sergei Rachmaninoff’s Birthday. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2018. No. 1, pp. 81–87. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2018.1.081-087.
4. Kandinskiy A. I. *Opery S. V. Rakhmaninova* [The Operas of Rachmaninoff]. Moscow: Muzyka, 1979. 48 p.
5. Keldysh Yu. V. *Rakhmaninov i ego vremya* [Rachmaninoff and His Time] Moscow: Muzyka, 1973. 432 p.

6. Makarova A. L. «Sad, podobnyy rayu»: sakral'noe prostranstvo v «Iolante» P. I. Chaykovskogo [“A Garden Resembling Paradise”: The Sacred Space in Piotr I. Tchaikovsky’s “Iolanta”]. *Muzyka v sisteme kul'tury* [Music in the System of Culture]. Issue 11. Ekaterinburg: Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory, 2016, pp. 85–100.
7. Makarova A. L. *Misterial'nye proobrazy v opernom tvorchestve P. I. Chaykovskogo: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Mystery Archetypes in the Opera Creation of Piotr I. Tchaikovsky: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Ekaterinburg, 2017. 260 p.
8. Rakhmaninov S. V. *Literaturnoe nasledie. T. 1* [Literary Heritage. Vol. 1]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1978. 648 p.
9. S. V. *Rakhmaninov i russkaya opera* [Rachmaninoff and the Russian Opera]. Ed. by I. F. Belza. Moscow: Vserossiyskoe teatral'noe obshchestvo [All-Russian Theatrical Society], 1947. 199 p.
10. *Sergey Rakhmaninov: istoriya i sovremennost': sb. st.* [Sergei Rachmaninoff: History and Contemporaneity: Compilation of Articles]. Rostov-on-Don: Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory, 2005. 488 p.
11. Serebryakova L. A. V belom i chyornom: «Iolanta» i «Aleko» v Ekaterinburgskoy opere [In White and Black: “Iolanta” and “Aleko” in the Ekaterinburg Opera House]. *Bol'shoy zhurnal Bol'shogo teatra* [The Large Journal of the Bolshoi Theater]. 2002. No. 1 (5), pp. 50–52.
12. Serebryakova L. A. *V poiskakh obretaemogo smysla. Russkaya muzyka v dvizhenii vremeni* [In Search of the Regained Meaning. Russian Music in the Motion of Time]. Moscow: Agraf, 2017. 560 p.
13. Tarakanov M. E. Russkaya opera v poiskakh novykh form [Russian Opera in Search for New Forms]. *Russkaya muzyka i XX vek* [Russian Music and the 20th Century]. Moscow, 1997, pp. 265–301.
14. Khannanov I. D. *Muzyka Sergeya Rakhmaninova: sem' muzykal'no-teoreticheskikh etyudov* [Sergei Rachmaninoff’s Music: Seven Essays on Musical Theory]. Moscow: Kompozitor, 2011. 288 p.
15. Alejnikov M., Melani P. La question du livret de “Monna Vanna,” opéra inachevé de Sergej Rachmaninov et Michail Slonov. *Revue des études slaves. Musique et opéra en Russie et en Europe centrale*. 2013. Vol. 84, No. 3/4, pp. 433–444.
16. Bitzan W. Durch alle Tonarten: Omnitonale Präludienzyklen für Klavier: Eine Darstellung der Gattungsgeschichte mit besonderem Blick auf Musik aus Sowjetrussland. *Archiv für Musikwissenschaft*. 2016. 73. Jahrg., Hf. 3, S. 185–219.

About the authors:

Antonina L. Makarova, Ph.D. (Arts), Associate Professor at the Department of Music History, Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory (620014, Yekaterinburg, Russia), **ORCID: 0000-0001-6083-0856**, antonim.1984@mail.ru

Lyubov A. Serebryakova, Ph.D. (Arts), Professor, Head at the Department of Music History, Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory (620014, Yekaterinburg, Russia), **ORCID: 0000-0002-1963-6055**, serebriakova08@mail.ru

