

**Полина Олеговна Тончук**

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

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

**Аннотация:** Статья посвящена изучению известного произведения С. В. Рахманинова – «Элегии» ор. 3. Истоки трагического мироощущения композитора, обусловившие выход за рамки жанровой модели элегии, объясняются особенностями его картины мира. В качестве одной из констант этой картины мира рассматривается концепт «трагического прощания». В статье проводятся аналогии между пьесой С. В. Рахманинова и элегиями французских композиторов, П. И. Чайковского, поэтическим творчеством В. К. Третьяковского, а также древним прообразом жанра – напевом-причетом двойной флейты Малой Азии. Также в процессе исследования выявлено присутствие в картине мира С. В. Рахманинова темы Востока и музыкального языка П. И. Чайковского, творчески переосмысленных и присвоенных на уровне неотъемлемого компонента собственного художественного стиля.

**Ключевые слова:** картина мира, С. В. Рахманинов, элегия, трагическое прощание, концепт.

«Элегия» С. В. Рахманинова, вошедшая в цикл «Пьесы-фантазии» ор. 3 – одно из самых известных и всеми любимых произведений композитора. Оно отличается не только удивительным совершенством формы, но и сочетанием страстной эмоциональности высказывания с благородной сдержанностью и даже суровостью. Впечатляет масштаб трагического пафоса, который композитору удалось вложить в небольшую пьесу, особенно учитывая, что в момент ее создания ему было всего девятнадцать лет. Возникает вопрос, откуда же в столь юном возрасте у автора могло возникнуть подобное глубокое переживание горя?

Несмотря на представленное в литературе многоаспектное изучение творчества С. В. Рахманинова, автору настоящей статьи не удалось найти ответа на данный вопрос. «Элегия» ор. 3 рассматривается либо с методических позиций (Н. П. Корыхалова), либо в контек-

сте биографического обзора раннего периода творчества композитора (В. Н. Брянцева, Ю. В. Келдыш и мн. др.). Между тем 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 реализацию целостного понимания и глобальной репрезентации мира композитором. 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].

Впервые использованное М. Хайдеггером и все более вовлекаемое в орбиту интересов различных социально-гуманитарных дискурсов понятие «картина мира» неоднородно и трактуется разнообразно. Отправной точкой в своих рассуждениях будем считать идею А. Н. Леонтьева о том, что в основе субъективного образа мира лежит жизненный и социокультурный опыт человека [Леонтьев, 1983]. При этом основной «единицей» жизни человека, формирующей его образа мира, является событие.

В данном случае события жизни С. В. Рахманинова отчасти дают нам ответы на вопросы об истоках трагического мироощущения 19-летнего юноши. В этот период композитора сопровождают неприкаянность (его семья из-за материальных трудностей лишилась родового имения Онег<sup>1</sup>), затем следует болезненный разрыв с его учителем Н. С. Зверевым. Через некоторое время на семейном совете было решено предоставить юноше кров, и его приютила у себя семья его родственников Сатиных, однако Сергей Васильевич, остро переживая свое зависимое положение, часто ощущал, что его присутствие их тяготит. Он то скитался по своим друзьям, то снова возвращался к Сатиным. Стоит сказать, что даже в принадлежащем Сатиным имении Ивановка, которая стала для композитора местом наивысших творческих достижений, он не чувствовал себя «как дома». Эта ситуация

---

<sup>1</sup> Переживания об этом сопутствовали композитору на протяжении всей жизни. Своеобразным символом этой темы потери родного дома стал романс «Сон» на стихи Плещеева (из Гейне), открывающийся строчкой «И у меня был край родной...».

не изменилась даже после его женитьбы на его кузине Наталье Сатиной и его существенных материальных вложений в обустройство имения, поскольку по-прежнему полноправной хозяйкой там оставалась теща. Не понаслышке композитор знал и бедность. В этот период его основным заработком были частные уроки, тяготившие молодого музыканта и отнимавшие время от сочинения музыки.

Подобные обстоятельства не могли не повлиять на становление личности композитора и опосредованно отразились в творчестве. В то же время трактовка «Элегии» лишь как творческого переосмысления конкретных жизненных обстоятельств выглядит серьезным упрощением, поскольку в данной пьесе намечается одна из «магистральных тем» творчества С. В. Рахманинова, которая будет сопровождать его на протяжении всей жизни.

Идея приверженности С. В. Рахманинова нескольким важнейшим для него темам уже разрабатывалась исследователями. Так, например, С. Е. Сенков выделяет темы Веры (утверждения собственной веры)<sup>2</sup>, женской измены (несчастной любви)<sup>3</sup>, потери Родины<sup>4</sup> (подробнее об этом см.: [Сенков, 2018, с. 14–32]). К названным темам видится необходимым добавить еще одну, отчасти родственную теме потере Родины, но не тождественную ей. Обозначим ее как тему «*трагического прощания*». 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.

---

<sup>2</sup> Данная тема может принимать обличья антитезы «Свет/Тьма», «Бог/Дьявол», «Вера/Неверие» и отражена в таких сочинениях, как Литургия, Всенощное бдение, Духовный концерт «В молитвах неусыпающую Богородицу», Первая соната, Рапсодия на тему Паганини, Вариации на тему Корелли, романсах.

<sup>3</sup> С одной стороны, эта тема достаточно очевидно проявляется уже в студенческой работе композитора – опере «Алеко», впоследствии отражена во множестве романсов, фортепианных миниатюр и на уровне непосредственного эмоционального восприятия безошибочно считывается во многих страницах его музыки. С другой стороны – в силу закрытости характера композитора, его нелюбви к демонстративному выражению своих переживаний и декларированию творческих замыслов для теоретического осмысления эта тема достаточно трудна.

<sup>4</sup> Интересно, что звучать в музыке Рахманинова эта тема начинает задолго до событий 1917 г. и эмиграции, во многом обусловив особенности его музыкального стиля, с присущими ему настроениями тоски и ностальгии, стремлением сохранить и в своем творчестве все лучшее, что свойственно русской культуре, и нежеланием «размениваться» на новомодные художественные течения.

Непосредственное эмоциональное воздействие музыки «Элегии» ор. 3 убеждает в правомерности избрания лексемы «трагическое прощание» в качестве основной темы пьесы, однако в данном случае неизбежно высокой оказывается роль субъективного восприятия, не дающая исследователю права преобразования данной метафоры в логос. Разрешению этого противоречия способствует обращение к семантике тональности «Элегии» в творчестве композитора. Энгармонически равная увлекающему А. Н. Скрябина ре-диез минору, тональность ми-бемоль минор представлена у С. В. Рахманинова двумя этюдами-картинами (ор. 33 и ор. 39), прелюдией из ор. 32, Музыкальным моментом ор. 16. Однако предпринимая попытки рефлексии относительно содержания чисто инструментальных и непрограммных сочинений, мы вновь поддаемся риску субъективизма. Гораздо более показательными в этом плане могут быть камерно-вокальные сочинения композитора, где сам выбор поэтического текста бывает весьма красноречивым.

Напомним, что в одной из современных трактовок картина мира определена как «многоуровневая система концептов» [Погорский, 2012, с. 322]. При этом в исследованиях самих концептов подчеркивается их языковая сущность [Воркачев, 2003]. Не будучи вербально определенным, явление не может существовать на уровне концепта и восприниматься в качестве элемента картины мира. Именно это обстоятельство потребовало поиска словесного репрезентанта содержания «Элегии», в качестве которого избрана лексема «трагическое прощание». Если же мы говорим об индивидуальной картине мира, то в ряду разнообразных концептов, составляющих ее содержание, должны выделяться константы, концентрирующие опыт человека, который затем будет многократно транслироваться<sup>5</sup>.

В качестве примера трактовки ми-бемоль минора в камерно-вокальной музыке С. В. Рахманинова назовем романсы «Проходит все» на сл. Д. Ратгауза<sup>6</sup> ор. 26 и «Не может быть!» на сл. А. Майкова<sup>7</sup> ор. 34,

<sup>5</sup> О духовных константах С. В. Рахманинова см., например: [Чупахина, 2009].

<sup>6</sup> *Проходит все, и нет к нему возврата. / Жизнь мчится вдаль, мгновения быстрее. / Где звуки слов, звучавших нам когда-то? / Где свет зари нас озарявших дней? / Расцвел цветок, а завтра он увянет, / Горит огонь, чтоб вскоре отгореть... / Идет волна, над ней другая встанет... / Я не могу веселых песен петь!*

<sup>7</sup> *Не может быть! не может быть! / Она жива!.. сейчас проснется... / Смотрите: хочет говорить, / Откроет очи, улыбнется, / Меня увидевши, поймет, / Что неутишный плач мой значит, / И вдруг с улыбкою шепнет: / «Ведь я жива! О чем он плачет!..» / Но нет! Лежит... тиха, нема, недвижна...*

трагически безысходных и «проживающих» горестное прощание с разных сторон. В романсе на слова А. Майкова перед нами непосредственный эмоциональный аффект столкновения с непоправимым горем, в то время как стихи Д. Ратгауза в большей степени отражают аспект философского осмысления неизбежности потери.

Концепт «трагического прощания», столь ярко переданный в «Элегии», может выступить в качестве такой константы, поскольку весь дальнейший жизненный путь композитора своими событиями невольно подтверждает смысловые доминанты его картины мира. Ведь в действительности не только в юные годы, когда была написана «Элегия», но и на протяжении всей жизни С. В. Рахманинова фатально преследовала ситуация потери домашнего очага. Помимо упомянутых распада семьи и продажи Онега, расставания с приемной семьей в Петербурге, вынужденного ухода от Н. С. Зверева, композитору суждено было пережить и утрату Ивановки (вследствие Первой мировой войны и революции), а затем и России. Тот же рок преследовал его и в эмиграции: в водовороте Второй мировой войны потеряна любимая вилла «Сенар» и оборвана связь с младшей дочерью, оставшейся в оккупированной Европе.

Предугадать все эти события, как и ход истории, повлекший за собой революцию и крупнейшие в истории человечества катастрофы – мировые войны, композитор, разумеется, не мог. Тем не менее в 1891 г. своей «Элегией» С. В. Рахманинов уже прощается со всем, что ему дорого, и с уже безвозвратно ушедшим, и с тем, что уйдет впредь. Однако в этой музыке мы имеем дело не с «трагическими предчувствиями» или «предвидением надвигающейся катастрофы», а с мужественным, исполненным достоинства проживанием уже свершившегося и непоправимого. Это приводит нас к необходимости рассматривать это произведение как результат не реактивных, а проективных творческих интенций, а именно – репрезентацию художественной модели мироздания композитора, со свойственным ей единством рационального и интуитивного, логически постижимого и бессознательного.

Диффузность уровней постижения реальности в структуре картины мира ведет к формированию индивидуального хронотопа (термин М. М. Бахтина), для которого события прошлого и будущего сливаются воедино, концентрируясь в точке творческого прорыва. Таким образом, написанное в 1891 г. произведение автора, обладающего гениальной интуицией, содержит в себе признаки интегратив-

ной целостности времени, делая в восприятии автора события, которые еще не произошли, столь же реальными, как свершившиеся.

Своеобразие картины мира С. В. Рахманинова отражается и в специфике его трактовки жанра элегии. В Древней Греции и Риме элегией называлось поэтическое произведение различного содержания – от любовной лирики до политической сатиры. В европейскую и русскую поэзию элегия входит прежде всего как лирический монолог о пережитых чувствах. Вокальное произведение, поэтическим текстом которому служит стихотворная элегия – такова наиболее распространенная форма воплощения этого жанра в музыке, однако встречаются и чисто инструментальные пьесы.

Если же обобщить содержание наиболее известных поэтических и написанных на их текст вокальных элегий, можно говорить о преобладании задумчивого, лирического, нередко печального характера. Однако в «Элегии» С. В. Рахманинова мы встречаемся с подлинным трагизмом и скорбью, а ощущением непоправимости горя и безвозвратности потери эта пьеса, по меткому выражению М. С. Лебензон<sup>8</sup>, 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. Это замечательные элегии В. С. Калинникова (1894), А. С. Аренского (1894), элегия Н. А. Римского-Корсакова «О чем в тиши ночей» (1897), романс на элегию Пушкина «Редет облаков летучая гряда» (1897). Назовем также сочинения А. Т. Гречанинова: «Элегия памяти Чайковского» (1893), «Две белорусские элегии» (1918), «Элегическая поэма памяти героев» (1945). Широко известна написанная в 1978 г. и посвященная памяти А. Хачатуряна «Элегия» А. Бабаджаняна. Среди произведений зарубежных авторов – фортепианные элегии К. Дебюсси (1915), Ф. Бузони (1908 год издания) и элегии для скрипки и фортепиано К. Сен-Санса (1915, 1920).

Но если многие элегии написаны уже после С. В. Рахманинова, то какие же произведения могли послужить «образцом» и источником вдохновения для композитора? Стремление к объективности требует упомянуть о двух элегиях Ф. Листа (1874 и 1877 гг.). Однако по

---

<sup>8</sup> Данная мысль высказана выдающейся пианисткой и педагогом, профессором кафедры специального фортепиано Новосибирской консерватории М. С. Лебензон на мастер-классе в Малом зале НГК 18 апреля 2018 г.

своему характеру и содержанию эти пьесы не имеют выраженной жанровой специфики и решены скорее в духе листовской легенды или баллады. В то время как между рахманиновской пьесой и «Элегией» Ж. Массне, написанной в 1866 г., можно проследить некоторое родство.

Интересно, что первоначальное свое рождение «Элегия» Ж. Массне пережила также в качестве сольной фортепианной пьесы<sup>9</sup>. Затем было сделано переложение для виолончели и фортепиано, еще позднее либреттистом Луи Галле, постоянным соавтором французского композитора, был написан стихотворный текст, превративший «Элегию» в популярнейшее вокальное произведение.

«Элегия» Ж. Массне входила в репертуар Федора Шаляпина, однако маловероятно, что С. В. Рахманинов мог слышать его исполнение до создания своей пьесы: великие современники, ставшие впоследствии друзьями, познакомились позднее, лишь в 1897 г. В то же время на предварительное знакомство С. В. Рахманинова с этим произведением указывают многие моменты. Творческим импульсом для него здесь могли выступать скорбный, несколько оцепенелый и застывший характер музыки, несколько патетических эмоциональных всплесков и особенно стихотворный текст, в котором так явно прослеживается тот самый мотив прощания с тем, что было так дорого и что невозможно вернуть. Приведем фрагмент стихотворения Л. Галле в переводе А. Горчаковой: *«Ах, где весна прежних дней, / май, полный грез, / вы пронеслись навсегда! (...) Радость и счастье мое / ты унесла навсегда все с собой! / Не для меня вновь приходит весна! / Ах, безвозвратно прошли светлые дни прежней и чистой любви! / Так и во мне будто все умерло!»*.

Другой замечательный образец музыкального произведения в жанре элегии также принадлежит французскому композитору – Г. Форе, значительную роль в судьбе которого сыграл салон знаменитой певицы Полины Виардо, положивший начало его связям с И. С. Тургеневым, С. И. Танеевым, П. И. Чайковским и А. К. Глазуновым<sup>10</sup>. «Элегия» Г. Форе, написанная в 1880 г. для виолончели и фортепиано, затем была оркестрована автором. Скорбный и в то же время мужественный характер также сближает эту элегию с произведением С. В. Рахманинова, хотя в поиске причин этого родства трудно одно-

<sup>9</sup> «Элегия» вошла в цикл «Жанровые пьесы» ор. 10.

<sup>10</sup> Лично посетил Россию Г. Форе в 1909 г., выступив с концертами в Петербурге и Москве.

значно предпочесть, пользуясь терминами К. Г. Юнга, принцип причинности творческой синхроничности.

При всем художественно-содержательном родстве «Элегии» С. В. Рахманинова с произведениями французских авторов не вызывает сомнений: источник непосредственного влияния нужно искать в музыке русских композиторов, и прежде всего, Петра Ильича Чайковского. Обратившись к его наследию, встречаемся с сочиненной для струнного оркестра элегией «Привет благодарности», предназначенной для празднования 50-летия творческой деятельности выдающегося русского актера и педагога Ивана Васильевича Самарина. Ее первое исполнение состоялось в декабре 1884 г. на юбилейном концерте в Большом театре в Москве. В 1890 г. П. Юргенсон убедил Чайковского опубликовать произведение, но настоял на смене названия на «Элегию» с посвящением памяти И. Самарина, ушедшего из жизни в следующем году после посвященных ему торжеств. Музыка этой оркестровой пьесы трогательная, щемящая и задушевная, но, как закономерно было бы ожидать в связи с ее предназначением для юбилейного концерта, какого бы то ни было трагизма она совершенно лишена.

Другая Элегия П. И. Чайковского – из Серенады для струнного оркестра до мажор, ор. 48, написанная осенью 1880 г. и посвященная композитору и виолончелисту Карлу Альбрехту, тем более не может выступить в роли творческого протообразца для С. В. Рахманинова. Своей струнной серенадой композитор, по его собственному признанию, хотел выразить преклонение перед стилем Вольфганга Амадея Моцарта. Ее чистая, свежая, наполненная изяществом музыка переключается и с «Элегией» из Третьей оркестровой сюиты ор. 55, завершенной П. И. Чайковским в 1884 г.

Наконец, «Элегическая песнь» П. И. Чайковского, входящая в цикл «18 пьес» ор. 72 издана уже после «Пьес-фантазий» С. В. Рахманинова, в 1893 г. Она посвящена памяти высокообразованного и тонко чувствующего юноши Володи Склифосовского, с которым П. И. Чайковский познакомился и сдружился во время путешествия на пароходе. Юноша был неизлечимо болен и вскоре умер. Посвященная его памяти, пьеса действительно напоминает эпитафию, в ней ощущается скорбное и ностальгическое настроение. И все же написанная в возвышенной и романтической тональности ре-бемоль мажор, эта пьеса скорее утешает и умиротворяет, и это прощание не горестное, а светлое и исполненное надежды.



Таким образом, все рассмотренные элегии П. И. Чайковского решены преимущественно в светлых тонах. Масштаба же подлинной трагедии композитор достигает в своем знаменитом трио «Памяти великого художника», написанном на смерть Н. Г. Рубинштейна и открывающемся «элегической пьесой». Посвящая свое второе, ре-минорное «Элегическое трио», памяти П. И. Чайковского<sup>11</sup> (1893), С. В. Рахманинов развивает традицию русских мемориальных трио.

Продолжая рассуждения об особенностях претворения элегии в музыке П. И. Чайковского и С. В. Рахманинова, проведем параллель с разновидностями этого жанра, разработанными в поэзии Василия Кирилловича Тредиаковского. Один вид элегии – лирическая, передающая личные переживания автора, легко прижился на благодатной почве русского характера, получив затем многообразное претворение в творчестве поэтов. Второй – более монументальная, развернутая по форме, трагико-героическая элегия, посвященная смерти выдающегося человека<sup>12</sup> (об этом см., например, [Прокопенко, 2018, с. 66]). Элегии такого типа характеризуются подлинным трагизмом, яркими эмоциональными проявлениями и патетикой, причем речь идет не о переживании личного горя, а о потере всечеловеческого масштаба.

Нетрудно заметить, что П. И. Чайковский в трактовке элегии как миниатюры следует первому типу – лирическому, а в области крупной циклической формы (трио) – второму, в то время как С. В. Рахманинов в своей пьесе из ор. 3 как будто соединяет их воедино. По масштабам его «Элегию» ор. 3 сложно назвать миниатюрой, а главное, глубина вызвавшего ее к жизни горевания такова, что выходит за рамки «индивидуальной лирики». В то же время, если поэтика произведений трагического характера отмечена масштабностью адресата, то в этом «элегическом высказывании» С. В. Рахманинова ощущается его покинутость и сиротливость. Это одиночество имеет не ситуативный, а конституирующий характер для его картины мира: автор не ассоциирует себя ни со своим поколением, ни с соотечественниками, ни с творческими единомышленниками.

Такое мировосприятие присуще было и выдающемуся русскому мыслителю той эпохи Н. А. Бердяеву, утверждавшему: «Я всегда был ничьим человеком, был лишь своим собственным человеком, человеком своей идеи, своего призвания, своей истины» [Бердяев, 1991,

---

<sup>11</sup> Первое, соль-минорное трио С. В. Рахманинова, написанное в один год с «Пьесами-фантазиями», также носит название элегического.

<sup>12</sup> Классическим образцом такого рода является известная элегия В. К. Тредиаковского на смерть Петра I.

с. 44]. Концепт «одиночество» у С. В. Рахманинова трактуется в соответствии с глубокими духовными корнями его картины мира. Истоки его одиночества не в индивидуализме, не в противопоставлении себя обществу и тем более не в ницшеанском чувстве собственной избранности. Речь идет, скорее, об эсхатологическом мироощущении, неизбежности личной ответственности перед лицом вечности.

По всей видимости, передаче чувства одиночества и служит фактура «Элегии» ор. 3, отличная от характерных рахманиновским сочинениям плотности, разветвленности и полифоничности. Мелодии в произведениях композитора напитываются живительной силой окутывающих их подголосков. Но в «Элегии» чрезвычайно яркое расщепление мелодии и аккомпанемента, расположенных на значительном расстоянии друг от друга, создает впечатление не только простора и широты, а бескрайнего пространства «в тысячи верст». Мелодия, «одна одинешенька на белом свете», звучит пронзительно и беззащитно. Строго и беспристрастно, без всякого сочувствия к мелодии, изложена здесь партия левой руки, рисующая образ гранитных глыб или толщи ледяной темной воды. Расположение мелодии в высокой, «холодной» тесситуре обостряет ощущение трагизма и выделяет «Элегию» С. В. Рахманинова из ряда упомянутых выше пьес французских и русских композиторов, в которых тембр виолончели или использование среднего регистра фортепиано придает звучанию теплоту и «человечность».

Несмотря на то что между мелодией и аккомпанементом в «Элегии» ор. 3 существует явное гармоническое соподчинение, художественно они друг другу противопоставлены. Соединенные воедино волей автора мелодия и аккомпанемент здесь «живут в разных мирах», замкнутые в своем индивидуальном инобытии. Таким образом, закономерно возникает ассоциация с типом изложения, свойственным музыке Востока и называемым монодией с аккомпанементом. Вследствие гениальной интуиции композитора его «Элегия» сквозь века апеллирует к своему древнему прообразу – скорбному напеву-причету двойной флейты Малой Азии, сопровождавшему погребальный обряд.

Монодию с аккомпанементом можно встретить и в других сочинениях композитора. Приведем в качестве примера XVII вариацию из цикла «Вариации на тему Корелли», в целом имеющую выраженный восточный колорит.

Необходимо подчеркнуть, что тема Востока имеет огромное значение для творчества С. В. Рахманинова, появляясь уже в самых ран-

них сочинениях – назовем, например, «Восточный танец для виолончели и фортепиано» ор. 2, № 2, «Восточный эскиз». Напомним, что дипломной работой С. В. Рахманинова в консерватории стала опера «Алеко», написанная на сюжет поэмы «Цыгане» А. С. Пушкина.

Интерес к Востоку сформировался и ярко проявил себя в творчестве русских композиторов XIX в., став неотъемлемой частью музыкальной культуры, получившей название «русского музыкального ориентализма» (Б. В. Асафьев). Однако С. В. Рахманинов продолжает эту традицию весьма своеобразно. Если для русских композиторов характерна сознательная апелляция к теме Востока, которая сигнализируется выбором определенной сюжетной тематики («Шехеразада» Н. А. Римского-Корсакова, «Половецкие пляски» И. П. Бородина и мн. др.), то у С. В. Рахманинова мы можем наблюдать «присвоение» восточных интонаций и «растворение» их в своем собственном музыкальном стиле. Таким образом, эти восточные интонации в лирике композитора проникают даже в те мелодические и гармонические обороты, которые мы без малейших сомнений опознаем как «типично рахманиновские» – достаточно вспомнить, например, его «Вокализ» ор. 34. Как отмечает Д. А. Рахимова, ориентализм С. В. Рахманинова проникает в непрограммные сочинения, переходит из сферы симфонической и вокальной музыки в жанры камерной фортепианной музыки (этюды-картины, прелюдии) и отличается преобладанием не эпического размаха, а субъективного, индивидуально-личностного высказывания [Рахимова, 2011]. Также специфика ориентализма С. В. Рахманинова заключается в его интересе к цыганской музыкальной культуре (помимо отмеченной выше оперы «Алеко», назовем также «Каприччио на цыганские темы», романсы «О нет, молю не уходи» и «О, не грусти по мне»). В «Элегии» ор. 3 также ощущается колорит «цыганского надрыва», особенно заметный в проведении темы в секстовом удвоении.

Интересно, что именно в это время, в свои юные годы, С. В. Рахманинов был влюблен в Анну Лодыженскую, сестру знаменитой цыганской певицы, проводил много времени в их доме, слушая цыганские песни. Зашифровав ее имя, композитор посвятил А. Лодыженской свою Первую симфонию. Будучи неразрешимым страданием, (А. Лодыженская была замужем, и этой связью были очень обеспокоены родственники композитора), эта тайная влюбленность, по-видимому, оставила сильный след в душе композитора.

Будучи истинно русским композитором, ощущая связь с русским фольклором, в том числе даже с древними, архаическими его пласта-

ми, С. В. Рахманинов и цыганские интонации воспринимает не как «чужеземные». Глубокие личные переживания сделали музыкальный язык Востока «родным» для С. В. Рахманинова, и на протяжении всего своего творческого пути он продолжает говорить на этом языке. Таким образом, тема Востока также является одной из констант картины мира композитора.

Феномен присвоения восточных интонаций приводит к их органическому переплетению со славянскими. Стоит отметить, что народная обрядовая поминальная песня нередко становилась источником вдохновения для русских поэтов, которые в своих элегиях использовали взятые оттуда словесные обороты и сравнения. Так и в «Элегии» ор. 3 С. В. Рахманинова наряду с цыганскими мотивами заметна опора на протяжную русскую песню, плач-причет.

В среднем же разделе пьесы композитор обращается к музыкальному словарю западноевропейского и русского романтизма, и особенно заметно здесь влияние П. И. Чайковского. Здесь слышны романсовые интонации, а в качестве жанровой основы ощущается баркарола. Интересно, что баркарола присутствует и в среднем разделе «Элегической песни» ор. 72 П. И. Чайковского. Объединяет эти пьесы и «теплый», «многобемольный» мажор среднего раздела<sup>13</sup>.

Попутно отметим, что все три баркаролы С. В. Рахманинова<sup>14</sup> (и все они написаны в соль миноре) обладают чертами элегичности в общепринятом понимании этого термина и, передавая чувство одиночества и тоски, напоминают горестный монолог героя. В решенной в гораздо более трагическом ключе «Элегии» лишь в среднем разделе музыка наконец «оттаивает» теплым виолончельным регистром мелодии, лирический тон которой вызывает ассоциации с лирикой П. И. Чайковского.

Не менее интересный пример стилевого диалога можно обнаружить в кульминации «Элегии», имеющей жанровые признаки вальса – излюбленного жанра П. И. Чайковского. Не имеющий признаков подражательности, этот вальс «присвоен» и переведен на язык С. В. Рахманинова, сигнализируя нам о глубоком переосмыслении музыки П. И. Чайковского, также ставшей неотъемлемой частью картины мира композитора.

<sup>13</sup> Ре-бемоль мажор у П. И. Чайковского, соль-бемоль мажор у С. В. Рахманинова.

<sup>14</sup> Речь идет о баркаролах из сюиты для двух фортепиано ор. 5 из цикла «6 пьес в 4 руки» ор. 11 и о баркароле для фортепиано-соло ор. 10.

Таким образом, в своей «Элегии» из цикла «Пьесы-фантазии» С. В. Рахманинов выходит за пределы устоявшейся жанровой модели, что обусловлено особенностями его картины мира. Одним из стержневых элементов этой картины мира является концепт «трагическое прощание», обусловивший содержание пьесы. Претворение данного концепта в музыку С. В. Рахманинова способствовало появлению его индивидуальной трактовки жанра элегии, в которой мотив прощания мог быть воспринят от Ж. Массне, а трагический пафос высказывания – от «Элегической пьесы» из трио для фортепиано, скрипки и виолончели ор. 50 П. И. Чайковского. Необходимо подчеркнуть, что содержание пьесы обусловлено не столько событиями жизни композитора, пережитыми им в прошлом, сколько целостной моделью его мироощущения, обладающей свойствами «надвременного хронотопа».

Также в процессе рассуждений определено, что для индивидуальной художественной картины мира С. В. Рахманинова характерно переосмысление и присвоение музыкального языка Востока и стиля П. И. Чайковского, отразившихся в «Элегии» ор. 3 на уровне использования монодии с аккомпанементом и жанровых признаков вальса.

Завершая изложение, отметим, что обнаруженные на примере изучаемой пьесы особенности мироощущения автора не равны его мировоззрению в целом. Выявленный концепт «трагического прощания» презентует лишь одну из отраженных в конкретном произведении граней картины мира композитора, подробное изучение которой способствует как более глубокому пониманию художественного содержания «Элегии» ор. 3 – в частности, так и особенностей композиторского стиля С. В. Рахманинова – в целом.

### Литература

- Бердяев Н. А.** Самопознание. Опыт философской автобиографии. М.: Книга, 1991. 445 с.
- Воркачев С. Г.** Культурный концепт и значение // Тр. Кубан. гос. технол. ун-та. Сер. Гуманитарные науки. Т. 17, вып. 2. Краснодар, 2003. С. 268–276.
- Леонтьев А. Н.** Образ мира // Избранные психологические произведения. М., 1983. С. 251–261.
- Погорский Э. К.** Картина мира // Знание. Понимание. Умение. 2012. № 4. С. 322–323.
- Прокoppenко А. Г.** Жанр элегии в русской литературе XVIII века. // Вестник СНО «Донецкий национальный университет». 2018. Т. 2 «Гуманитарные науки», вып. 10. С. 66–68.
- Рахимова Д. А.** Художественный облик ориентализма в музыке С. В. Рахманинова // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2011. С. 209–214.

- Сенков С. Е. Рахманинов. Гений признанный и непонятый. М.: Дека-ВС, 2018. 298 с., илл.
- Смирнов С. Д. Мир образов и образ мира // Вестник Московского университета. 1981. № 2, апрель–июнь. С. 15–30.
- Чупахина Т. И. Духовные константы в творчестве С. В. Рахманинова // Вестник Омского университета, 2009. № 4. С. 34–40.

**Polina O. Tonchuk**

*Novosibirsk State Conservatory named after M. I. Glinka  
Novosibirsk, Russian Federation*

**“ELEGY” BY S. V. RACHMANINOV  
AS A REFLECTION OF THE COMPOSER’S WORLDVIEW**

**Abstract:** The article studies S. V. Rachmaninov’s famous work – “Elegie” op. 3. The background of the composer’s tragic perception of the world, determined by his worldview in general, influenced his running out of the limitations of elegy as the genre model. For instance, the concept of “tragic farewell” is one of the constants in the composer’s works and his perspective on life. The article highlights similarities and common points between the works of S. V. Rachmaninov and the elegies of French composers, creations of P. I. Tchaikovsky, the poetic work of V. K. Trediakovsky, as well as the ancient prototype of the genre – the chant of the double flute of Asia Minor. Moreover, the study shows the presence in the worldview of S. V. Rachmaninov the “East theme” and some elements of the musical language of P. I. Tchaikovsky, creatively revisited and integrated as a component of his artistic style.

**Keywords:** *worldview, S. V. Rachmaninov, elegy, tragic farewell, concept.*