

А. В. САВВИНА

Астраханская государственная консерватория

УДК 781.2.04

## МУЗЫКАЛЬНО-ЖИВОПИСНЫЕ ИДЕИ ЗВУКОВОГО МИРА НИКОЛАЯ РОСЛАВЦА

На рубеже XIX–XX веков, в эпоху активного устремления искусств навстречу друг другу, особое значение приобретает союз музыки и живописи. После импрессионистских опытов он получает иное «звучание» — взаимодействие искусств осуществляется не напрямую, а через опосредованные двусторонние связи. Если в конце XIX века воздействие живописного импрессионизма привнесло в музыку элемент изобразительности, и визуальный прообраз выступил в качестве главного источника вдохновения, то в начале XX века в живописи под воздействием музыкальной логики обозначилась своего рода «экстрамузыкальная» тенденция, связанная с поиском аналогов, которые способствовали образованию музыкальной живописи.

О музыке много говорил Кандинский, предлагая создать такую живопись, где основой послужили бы ритмы и формы музыки. Сходные мысли высказывал Аполлинер, усмотревший в орфизме Делоне музыкальные формы, Чюрленис, мечтавший о транспозиции музыки в живопись. Картины художников активно насыщались не только «музыкальной техникой» — модуляциями, хроматизмами, аккордовыми соединениями, но и различными жанрами — фугами, симфониями. Об этом красноречиво свидетельствуют их названия: «Композиции» Кандинского, «Музыка» Матисса, «Адажио» и «Симфония» Синьяка, «Фуга в красном цвете», «Статическая и динамическая градации», «Старинные аккорды» Клее. Музыка становится своеобразным символом времени и, будучи искусством процессуально-бесконечным и как бы «распредмеченным», в духовном плане соответствует эстетическим представлениям эпохи. В этой связи следует отметить, что А. Блок рассматривал культуру начала XX века как организованное «духом музыки», «исконное» построение. Отсюда и мысль о переводе живописного языка на язык музыки и наоборот, возникшая, например, у Д. Ингардта.

В музыке, как и в других видах искусства, наблюдается стремление отобразить мир средствами другого искусства, что способствует появлению новых художественных форм, организованных на основе специфического кода, соединяющего разнородные черты: искусства временного, пространственного, визуального. Характерным признаком музыкально-художест-

венного сознания становится синестетичность, являющаяся следствием интегративности психических процессов. Образ мира, несмотря на его противоречивость, сохраняет относительную цельность.

Как известно, каждая культура обладает собственным кодом, различные виды искусства — специфическими особенностями. В то же время культура не существует в изоляции, а вступает во взаимодействие с другими. Такое взаимодействие с точки зрения семиотики позволяет говорить об опоре на «вторую действительность» (термин Ю. Лотмана), в результате чего между создаваемым автором текстом и реальностью находится некое метатекстовое построение (Ю. Лотман). Иными словами, в механизм осмысления жизни включается внемузыкальная реальность, образующая сложные отношения с музыкальными кодами. В центре внимания данной статьи — своеобразие звукового мира и его организации в музыке Николая Рославца.

Николай Рославец — одна из трагических личностей отечественной музыки первой половины XX века, творчество которого не до конца исследовано. Среди проблем, связанных с наследием композитора, специфика звукоорганизации заслуживает особого внимания. Эксперименты в этой области свидетельствуют об интересных находках, намного опередивших своё время, но в силу обстоятельств оставшихся до конца нереализованными. С позиций исторического времени Н. Рославец воспринимается как личность, обладающая определённым семиотическим полем: он олицетворяет художника, совершившего добровольный акт самоустранения от творчества.

Выразительность звукоорганизации Рославца связана с кругом наиболее характерных для его музыки образов: лирических, возбуждённо-экстатических, рафинированно-утончённых (в духе Скрябина). В то же время сочинения композитора порой приобретают отвлечённый характер и лишаются непосредственно чувственного впечатления, что создаёт возможность перехода от красочной полихромии (близкой Скрябину) к «чистой» абстрактной музыке. Названия произведений: «Три сочинения» для голоса и фортепиано (1913), «Четыре сочинения» для пения и фортепиано (1913–1914), «Три сочинения» для фортепиано (1914), «Три сочинения», «Два сочинения» для фортепиано (1915),

— позволяют провести параллель с «Композициями» и «Импровизациями» Кандинского, отмечавшего свои опусы номерами.

По характеру отношения к миру Рославца можно причислить к авангардистам. Об этом свидетельствуют такие важные черты его творческой личности, как постоянное стремление к самообновлению, многочисленные декларации, создание собственной теоретической концепции с целью обоснования «новой музыкальной реальности»<sup>1</sup>. Именно стремление к самообновлению приводит Рославца к созданию и усовершенствованию «концепции синтетаккордов», ставшей своего рода программой, обобщением его художественных исканий в области звуковысотной организации.

Теоретическое обоснование поисков путей развития музыки имело для композитора важное значение по двум причинам. Первая заключается в движении искусства навстречу науке, при взаимодействии с которой оно приобретает оттенок рациональности и научной достоверности. Другая — в стремлении композитора осознать своё место в ряду художников, вписавших себя в контекст «интеллектуальных явлений эпохи» (Д. Сарабьянов)<sup>2</sup>.

Об интеллектуализации творчества Рославца свидетельствует принципиально новое, по сравнению со Скрябиным, отношение к горизонтально-вертикальным координатам музыкального текста: широкое использование Рославцем приёмов свёртывания горизонталей и развёртывания вертикалей находит продолжение в области формообразования как одно из средств тематического контраста. Таково, например, соотношение главной и побочной партий в Сонате для фортепиано № 2, где «вертикально» организованной главной партии противопоставляется «горизонтально» оформленная побочная партия, в которой, как и в серийной музыке, на первый план выступает самодостаточность звучания неповторяющихся звуков. Подобный тип контраста переносится композитором и на соотношение частей цикла, как это происходит в «Трёх сочинениях».

Каждая из координат наделяется композитором определённым семантическим полем, о чём свидетельствуют многочисленные ремарки. Вертикаль связана с кругом сдержанных, мужественных, властных и могущественных образов, не лишённых внутреннего достоинства: так, Сочинение № 1 из цикла «Три сочинения» обозначено автором *nobilissimo* (с достоинством), *con entusiasmo* (с энтузиазмом), или «Два сочинения» № 2 — *imperieux* — властно, *puissant* — могущественно. Горизонталь имеет оттенки от сдержанного (№ 1 из «Трёх сочинений») и грациозного — до нежного, томного и рафинированного (№ 1, 2 из «Двух сочинений»). В самом общем плане вертикаль и горизонталь символизируют мужественное и женственное начала. Здесь возникает параллель с живописью

начала XX века, где вертикаль и горизонталь также наделяются определёнными характеристиками, приобретая семантическое значение, и выступают в качестве самостоятельных образов. Примерами служат названия картин Ф. Купки «Этюд для языка вертикалей», «Расположение в вертикалях». О выразительном значении вертикали и горизонтали высказывался и Кандинский, для которого горизонтальная линия означала женственность, пассивность, статику, «лежание». Вертикаль наделялась активностью, мужественностью, означала движение и, в конечном счёте, восхождение [4].

Кроме семантического ряда, обе координаты выражают и определённое «синтаксическое поле», связанное с понятием конечности и бесконечности. Застывшие вертикальные монолиты, заканчивающие многие сочинения Рославца, создают художественный образ ограниченного пространства: завершающие части, как правило, гомофонны. И наоборот, горизонталь устремляется в бесконечность, о чём свидетельствуют разросшиеся по сравнению с крайними разделами развивающиеся части, усиливающие ощущение линейного времени. В этой связи возникает ещё одно обстоятельство: предельно краткие миниатюры вертикальны по оформлению («Пять прелюдий», № 5), развитые, масштабные сочинения — горизонтальны («Три сочинения», № 3), что созвучно идее Мондриана: «формы, отграниченные прямыми линиями, суть более — открытые формы» (цит. по: [3, с. 97]). Таким образом, в произведениях Рославца вертикаль и горизонталь в самом общем плане становятся источниками полярного текстопорождающего устройства: линейного, дискретного, развивающегося по принципу присоединения новых сегментов, и недискретного, формирующегося по типу аналогового мышления.

Новым явлением в отечественной музыке, связанным с отрицанием сложившейся европейской традиции тональной организации, стал синтетаккорд Рославца. Идея преобразования звуковысотной системы, теоретическая разработка и практическая реализация сближают композитора с Хауэром, Хиндемитом, Мессианом. Уже в самом названии «синтет» отразилось веяние времени с его установкой на синтез искусств, программное обоснование лозунгов которого нашло отражение в «скульпто-живописи», «театре людей, шумов и запахов», «цветомузыке». Однако в русле обозначенных тенденций замысел Рославца, тяготевшего к «чистой» музыке, был менее глобальным и касался лишь области высотной системы. Композитор предложил её перестройку с помощью такого вертикального универсума, который вобрал в себя все функции мажоро-минора и имел круговое (циклическое) строение, придававшее ему замкнутый вид. В связи с объединением традиционной триадной формулы в одной универсальной структуре в произведениях

Рославца возникает иное отношение к движению. Если ранее оно было организовано в последовательности, то теперь сменяется одновременностью, что придает музыкальным событиям новый смысл: движение совершается в направлении, как бы противоположном оси времени.

Как и Скрябин, Рославец опирается на терцовый принцип организации вертикали, основу которой составляет семизвучный аккорд. Благодаря кругообразному, замкнутому строению он может быть разложен по терциям от любого из звуков, входящих в его состав. По аналогии с ладом, его можно назвать аккордом «ограниченной транспозиции», шесть обращений которого содержат разные варианты сочетания малых и больших терций. Новый аккорд, основанный на принципе неповторяемости звуков, выдвигается в качестве центра системы и выполняет тематические функции: он служит источником всего развития. По замыслу композитора, синтетаккорд призван стать неким символом, обладающим семантическим «дном», где на первый план выступает форма круга, в какой-то степени определяющая его значение. Как известно, движение по кругу, подчёркивая идею подобия, связывается с циклическим временем и разнообразными формами аналогового мышления: от мистических идей «мира соответствий» до математических понятий изоморфизма. Создаваемые по законам циклического времени сочинения Рославца воспринимаются как некое непрерывно повторяющееся устройство со слабо выраженными этапами начала и окончания, вследствие чего возникает ощущение недосказанности, прерванности. Отсутствие ярких тематических контрастов свидетельствует о том, что многообразная картина мира сводится к инвариантным образам.

Таким образом, синтетаккорд, определяющий особенности стиля композитора, становится знаком, своеобразным кодом, репрезентирующим специфические свойства звукоорганизации в музыке Рославца<sup>3</sup>. В этом можно увидеть параллели с творчеством Скрябина — одной из ключевых фигур музыкального искусства начала XX века, семиотическое поле произведений которого наиболее полно соответствовало эмоциональному состоянию эпохи — противоречивой, насыщенной сложными культурными кодами и символами. По-видимому, Скрябин был для Рославца художником, имевшим повышенную знаковую важность. Как и у Скрябина, эксперимент аккордообразования Рославца связан с новыми пространственными ощущениями: плотность аккорда, его сгущение и разрядка становятся главным средством выражения эмоций. Стилиевые черты Скрябина нередко просматриваются в музыке Рославца сквозь прихотливую, ритмически капризную мелодику, тритоновые интонации, а также альтерированные аккорды типа «прометеевского созвучия», как,

например, в Прелюдии № 3 из цикла «Пять прелюдий» для фортепиано (1920).

Об ориентации Рославца на скрябинскую высотную систему с её опорой на D<sub>2</sub> свидетельствует и анализ тонального плана фортепианной Сонаты № 2 (1916), выполненный самим композитором. В то же время теоретическая концепция Рославца была ограничена рамками традиционного музыкознания и вряд ли могла объяснить до конца все происходящие в композиторском творчестве процессы. Уцелевшие рукописные труды «Рабочая книга по технологии музыкальной композиции. Части теоретическая и практическая. Исследование» и «Исследование о музыкальном звуке и ладе» относятся к началу 30-х годов (см. об этом: [6]), когда отечественная теория музыки прочно стояла на позициях, не допускавших никакого вторжения «чуждых» тональных систем. Поэтому синтетаккорд не рассматривался автором в качестве возможного центра звуковысотной организации.

Однако гармонический код Рославца при внешнем сходстве (опора на доминантовую гармонию) существенно отличается от скрябинской звуковой системы. Прежде всего, ладовая основа «синтетаккорда» Рославца принципиально несимметрична и опирается в одинаковой степени на мажор, минор, увеличенное и уменьшённое трезвучия. При этом мажор приобретает факультативное значение, что свидетельствует об изменении передаваемой информации, заостряющей внимание слушателя на принципе зеркального подобия аккордов. Другое отличие связано с повышенной ролью артикуляционного членения «синтетаккорда»: каждая из его составных частей занимает свою пространственную «нишу». С помощью пространственных изменений возможна игра мажорными и минорными трезвучиями, вписанными вглубь аккорда, мерцание бликов септаккордов в верхних и нижних «этажах» фактуры. Раскладываясь на составные части, целое вступает в сложные семиотические отношения с частями, ранее в него входившими. Часть приобретает самостоятельность, репрезентируя черты целого.

Процессы, происходящие в гармонии Рославца, свидетельствуют о том, что на смену функционально разветвлённой системе гармонии приходит омнифункциональность (термин Ю. Холопова), поглощающая все функции мажоро-минора, а тональное развитие заменяется чередованием синтетаккордов, выступающих «от имени» прежних тональных функций. Сочинения Рославца освобождаются от обязанности начинаться и завершаться одним и тем же синтетаккордом. Созвучия могут находиться на разных высотных уровнях и содержать структурные модификации первоначального аккорда, что напоминает атональные произведения Шёнберга. В связи с этим возникает специфическая особенность синтагматики музыкального текста Рославца, строящегося на присоединении одинаковых

элементов. Их присоединение в принципе может быть бесконечным.

Наряду с тенденцией к обособлению, между аккордами существует глубокая внутренняя связь, которая выражается в постепенном переходе лада от минорного наклонения к мажорному с последующим возвращением к минору. Рославец до конца исчерпывает все возможности преобразования несимметричных ладовых структур, используя минорные модусы с повышением ступеней (#IV и #VI), мажорные – с понижением и повышением ступеней (bII, bV и #VI). Исчерпав возможности модальных наклонов в экспонирующих разделах, композитор переходит к их транспозиции в серединных разделах произведений, преобразуя аккорд-тему в духе хроматических градаций цвета в живописном супрематизме Малевича. «Сочинение» № 1 — пример создания композитором своего рода вариаций на синтетаккорд: важное значение приобретает выражение свободной фантазии, объектом которой становится структура аккорда в рамках заданного терцового принципа. Терцовость как основа синтетаккорда подчеркнута либо ходами баса, либо движением мелодии по звукам трезвучий или септаккордов. Эти элементы легко узнаваемы и в то же время они сочетаются с «чистой абстракцией», растворяясь в мелодических пассажах, основанных на ином типе интонирования, — последовательности неповторяющихся звуков. Кроме семи звуков, синтетаккорд может включать и восемь звуков, как в «Сочинении» № 2 из этого же цикла: добавляя к основному ряду вариативную терцию, Рославец использует двутерцовый лад, имеющий точки соприкосновения с Прелюдией ор. 74 № 4 Скрябина.

В связи со спецификой строения синтетаккорда в форме замкнутого круга первостепенное значение приобретает основной тон, расположенный в басу. Так, в «Сочинении» № 1 гармоническое развитие в первых пяти тактах, начинаясь с баса *as*, заканчивается на *es*, воспроизводя классические тоново-доминантовые отношения. Поскольку каждый синтетаккорд трактуется как самостоятельная единица, его независимость подчеркнута не только модальным наклонением, но и закреплённым за ним басом. Поэтому возвращение к одному и тому же основному тону происходит крайне редко, например, в заключительных разделах, построенных на органном пункте. Скрябин же наоборот постоянно возвращается к одному и тому же звуку, выделяя его господство над остальными тонами вертикали. В этом плане высотная система Рославца в большей степени, чем у Скрябина, приближена к собственно «атональной», децентрализованной тональности шёнберговского типа. Об отрицании традиционных тональных отношений свидетельствуют принципиально одноголосные сочинения, в которых чередование прямолинейных и зигзагообразных

звуковых «линий» создаёт эффект ухода в глубину, как бы погружая слушателя в звуковой поток. В процессе изложения этих линий можно усмотреть определённую, почти геометрическую логику: периодичность чередования элементов нигде не нарушается, движение имеет «запрограммированный» характер.

Парадоксальность гармоническому мышлению Рославца придаёт то обстоятельство, что найденные им новые приёмы не заменяют собой прежних, более традиционных, а спокойно уживаются с ними в некоей параллельно существующей плоскости. С первых сочинений и вплоть до 1928 года композитор находился под сильным влиянием скрябинского стиля. Однако постоянная потребность в обновлении музыкального языка определила интенсивность творческого поиска и задолго до 1928 года привела Рославца к поразительным открытиям, намного опережавшим своё время. Это были звуковые откровения, во многом предвосхитившие композиционную технику Веберна и даже композиторов второй половины XX века<sup>4</sup>. Так, «Сочинение» № 3 выделяется среди остальных, более традиционных пьес цикла «Три сочинения», принципами высотной организации, близкими веберновским<sup>5</sup>, а именно — зеркально-симметричными структурами. В основе этих структур лежит подвергающаяся различным перестановкам «веберн-группа» (термин В. Холоповой), обеспечивающая унификацию всех элементов музыкальной ткани по вертикали и горизонтали. По существу, звуковая конструкция пьесы выводится не из восьмизвучного ряда, как было в поздних сочинениях Скрябина, а из краткого трёхзвучного сегмента, выступающего в роли своеобразной серии. Музыкальная ткань в духе веберновских сочинений наполнена стереофоническими эффектами, где важное значение приобретает пространственное удаление звуков и диагональное, почти точечное проведение темы, «рассыпанной» в разных регистрах. Большую роль играет также регуляция плотности звучания: начиная с одноголосной фактуры, через двух- и трёхголосие Рославец приходит к значительному звуковому массиву, после тихой кульминации постепенно разряжая плотность. В конце «Сочинения» он переносит тему в высокий регистр, где она истаивает, оставляя след в гулком звучании обертонов.

По-видимому, точки соприкосновения с Веберном не случайны. Об этом свидетельствуют заметки Рославца о Четырёх пьесах для скрипки и фортепиано нововенца, написанных в 1923 году, где отмечается высокое качество музыки — «источника истинного удовольствия» (цит. по: [6, с. 6]). Включение в стилевой контекст сочинения Рославца элементов звуковысотного кода Веберна служит своего рода семантическим знаком обновления языка: фигура австрийского композитора для многих олицетворяла возможность принципиально иного пути в искусстве

— композиторского движения к серийной технике, открывающей неизведанное звуковое пространство. При этом в русской музыкальной культуре начала XX века такое движение имело специфические особенности, существенно отличаясь от аналогичных исканий композиторов Нововенской школы. Дело в том, что оно осуществлялось в условиях *постепенного* преобразования приёмов, до последнего сохранявших незримую связь с традициями мастеров старшего поколения. Причина этого видится в том, что русское искусство «не было одержимо новаторством и скорее искало реализацию в нравственной сфере, чем в эстетической» [4, с. 267]. Тем необычнее выглядит эволюция звуковысотной техники Скрябина и Рославца, совершивших в своём творчестве прорыв в новые звуковые миры.

Другое «открытие» Рославца связано с превосхождением техники постсериализма в «Квази-прелюдии» и «Квази-поэме». Тема первой из них (т. 1–5) строится на сопоставлении трёх пластов: одноголосного (в верхнем регистре) и двух аккордовых (по три звука в каждом), взаимодействие которых по вертикали и диагонали способствует образованию семизвучного синтетаккорда. Каждый из пластов в высотном и ритмическом отношении относительно самостоятелен. Верхний голос представляет ряд из восьми неповторяющихся звуков, средний и нижний пласты опираются на десять структурно неповторяющихся трёхзвучных аккордов.

Звуковой упорядоченности соответствует строгая организация ритма. В верхнем голосе представлено восемь неповторяющихся градаций, содержащих переход от кратких длительностей к долгим, что производит впечатление постепенного замедления движения и усиливает фонический эффект изменения плотности фактуры в двух нижних пластах. Ритмическому суммированию верхнего голоса противопоставляются зеркальная симметрия двух нижних пластов. В результате их взаимодействия образуются 11 неповторяющихся синтетаккордов. Каждый из них выступает в роли своеобразной серии, изложенной либо по вертикали, либо по диагонали. Последовательное чередование диагональных и вертикальных форм изложения вызывает эффект наплывающих друг на друга звуковых конструктов: арпеджированные стереофонические звучности сменяются плотными вертикальными массивами, образуя пространственную перспективу (нижний, верхний и средний планы).

В то же время обнаруживается влияние традиционного тонального мышления, связанного с регулярным использованием трезвучий, септ- или нонаккордов. Обращении к традиции свидетельствует и выбор модели нижних пластов, в качестве которой выступает трезвучие в разных структурных модификациях. Это говорит о том, что в «Квази-прелюдии» Рославец вновь

обращается к найденной им ранее звуковой перспективе, подвергая её дальнейшим преобразованиям.

Многоуровневая серийная организация темы в сочинениях Рославца обусловила и особенности формы, в которой превосхищаются элементы алеаторики, придающие ей черты открытости. В основе подобных композиций — вариации на синтетаккорды, каждый из которых играет роль блока или секции. С помощью различных перестановок аккордов-секций и их превращений из вертикально-диагональной формы в горизонтальную достигается непрерывность интонационного развития. Порядок следования аккордов произволен. В то же время заметна тенденция к функциональной дифференциации аккордов: одни, часто повторяясь, становятся преобладающими, другие приберегаются для кульминаций. Аккорд, будучи носителем определённой краски, как смысловая единица подвергается непрерывному варьированию. Последнее проявляется в интервальных перестановках элементов в рамках вертикального комплекса, — техника, идущая от поздних сочинений Скрябина. Но если Скрябин ограничивался звуковой конструкцией лишь одного созвучия, то Рославец оперирует целой серией аккордов, составляющих тему и подвергающихся активным изменениям. Поскольку аккорд превращается в фактор повышенной выразительности, а фактура становится некоей суммой звуковых красок различной плотности и степени диссонантности, в этой музыке значительно усиливается сонорность звучания.

Опора на те или иные приёмы других композиторов-авангардистов приводит композитора к созданию своеобразного метатекста, в котором в качестве кодирующих систем используются другие музыкальные тексты — прежде всего, Скрябина и Веберна. Опора на данные художественные модели способствует доминированию определённого типа коммуникации, который можно обозначить как внутренний<sup>6</sup>. Его особенность заключается в усилении роли ритма смены синтетаккордов — замедленного или ускоренного, равномерного или неравномерного, при этом количество цепочек текста в принципе может быть бесконечным.

Найденный многоуровневый серийный принцип построения темы с использованием моментов фиксированной алеаторики на основе обновления аккордики, ритма, тональности, фактуры, формы свидетельствует о проявлении в творчестве Рославца одной из важнейших установок авангардизма — «сознательном переворачивании традиционных представлений». Это сближает его со сторонниками лозунга «если так ещё никогда не делалось, то это необходимо сделать» [5, с. 15]. Существенно меняется и роль интерпретатора, превращающегося здесь в творца формы, поскольку аккорд-тема из единицы стабильной переходит в ряд мобильных при жёсткой фиксации других параметров с помощью организации на основе зеркальной

симметрии. Эквивалентом геометрического расположения в музыке Рославца выступают интервалы, аккорды, ритм, фактура (по аналогии с линией и цветом в картинах Кандинского, Малевича).

Идеи нового искусства, связанные со стремлением к преодолению и разрушению границ между отдельными его видами, не могли не отразиться на композиторской практике, на специфике воплощения музыкального кода. Музыка под влиянием живописи приобретает не только способность к озвучиванию цвета, но и пластичность, что приводит к образованию пластики звука или «пластической музыки». Введение языка цвета превращает музыкальные произведения композиторов начала XX века в сложный текст, чья информационная система строится на получении сообщения с помощью немзыкальных факторов: живописный образ играет роль возбудителя, способствует возрастанию и структурированию информации. Музыкальные сочинения становятся звукозрительной системой передачи информации, в которой напряжение между аудиальным и визуальным, переход от одного к другому составляет постоянный механизм, определяющий внутреннюю жизнь произведения. В творчестве различных композиторов воздействие живописного начала проявляется по-разному. Если, к примеру, скрябинский путь преобразования конструктивной организации музыкального текста связан со звукоцветом, то путь Рославца лежит через пла-

стику и усиление рационального, геометрического начала — звукопластику.

Динамика текста, основанного на взаимодействии художественного и музыкального кодов, имеет двусторонний характер. С одной стороны, в нём повышается целостность, замкнутость, с другой, — увеличивается тенденция к внутренней семантической неоднородности каждого из составляющих микротекстов, приводящая к появлению подтекстов, образующих новые смысловые единицы.

Николай Рославец вошёл в историю как преобразователь звукового мира [1]. Однако его преобразования не смогли воплотиться до конца в силу парадоксальности гармонического стиля. Создавая новый звуковой мир, он понимал всю сложность стоящих перед ним задач. Его творческий путь, по сравнению со скрябинским целенаправленным движением вперёд, носил скорее экстенсивный характер. Поэтому, несмотря на явное воздействие Скрябина на Рославца, между ними — огромная дистанция. Об этом свидетельствует и творческий кризис Рославца: его попытки решить собственные эстетические задачи пришли в резкое столкновение с возникшим после революции 1917 года искусством. Новая политическая ситуация привела к тому, что композитор отказался от найденных им художественных средств, в результате чего был прерван путь к серийной технике, наметившийся в отечественной музыке начала XX века.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Следует иметь в виду, что данное положение касается первого периода творчества композитора (1913-1928), так как в дальнейшем Рославец отказывается от найденных им новых принципов мышления.

<sup>2</sup> К ним относят Кандинского, Малевича, Ларионова, Ребикова, Матюшина.

<sup>3</sup> Необычность и загадочность природы синтетаккорда отмечались Ю. Холоповым, который рассматривал его как проявление модальной организации [6].

<sup>4</sup> На предвосхищение двенадцатитоновой музыки в «Квазипрелюдии» и Сонате для фортепиано № 2 Рославца указывает Ю. Холопов [7].

<sup>5</sup> К моменту написания цикла — 1914 году уже появились произведения, свидетельствующие о зарождении двенадцатитоновой музыки: Квартет Веберна (1905), «Лунный Пьеро» Шёнберга (1912), оркестровая пьеса № 1 Веберна (1913).

<sup>6</sup> См. о типах коммуникации: [2].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Гойови Д. Новая советская музыка 20-х годов. — М., 2006.
2. Лотман Ю. О двух моделях коммуникации и их соотношении в общей системе культуры // Семиосфера. — СПб., 2004.
3. Рейнгардт Л. Абстракционизм. — М., 1969. — С. 97.
4. Сарабьянов Д. Русская живопись. Пробуждение памяти. — М., 1998.

### Саввина Людмила Владимировна

кандидат искусствоведения, профессор,  
проректор по научной работе, зав. кафедрой теории и истории музыки  
Астраханской государственной консерватории

5. Турчин В. По лабиринтам авангарда. — М., 1993.
6. Холопов Ю. Н. Рославец: волнующая страница русской музыки // Рославец Н. Сочинения для фортепиано. — М., 1989.
7. Холопов Ю. Техники композиции Николая Рославца и Николая Обухова в их отношении к развитию двенадцатитоновой музыки // Музыка XX века. Московский форум. — М., 1999.