

Идея вечности в миге проявляется в строении композиций Скрябина (где уместается и диалектика сонатной формы, и мощь настоящего Действа, как в «Поэме экстаза»), в собирательных аккордах, включающих все устои произведения, в гармоние-мелодиях.

Сам момент экстаза в скрябинских сочинениях - это нечто грандиозное, глобальное, всеохватное - мощь динамики, синтезирование тем, пульсация остигатных ритмов. Если это фортепианное произведение, то охватывается весь диапазон инструмента, если симфоническое полотно, то оркестровый аппарат усилен и часто работает в туттийном «режиме».

В скрябинских произведениях небывалое ощущение бесконечного пространства, Космоса. Ему «не хватает» звуков: в гармонических вертикалях фортепианных произведений (не говоря уже об оркестровых полотнах) встречаются десятизвучия! Композитор даже визуально пытается расширить пространство, вводя третью строчку в фактуру Пятой сонаты. Громкость, колокольность, наложения нескольких звуковых пластов создают ощущение стереофонии, огромной звучащей массы.

«Я хочу пережить экстаз, - писал Скрябин, - это последний момент, в котором совершится божественный синтез. Это расцвет моей всеобъемлющей индивидуальности, это восстановление мировой гармонии, экстаз, возвращающий меня к покою» [3, с. 745]. Экстаз как цель и как способ, как форма постижения и форма музыкального воплощения.

1. Энгель Ю. Глазами современника - М.: Советский композитор, 1971.
2. Левая Т. Космос Скрябина // Русская музыка и XX век. - М.: Музыка, 1997. - С. 123-150.
3. Лосев А. Мировоззрение Скрябина // Форма. Стиль. Выражение. - М.: Мысль, 1995. - С. 733-779.
4. Житомирский Д. Скрябин // Музыка XX века. Очерки: В 2 ч. Ч. 1, кн. 2. - М.: Музыка, 1976. - С. 73-124.
5. Левая Т. А.Н. Скрябин // История русской музыки. - М., 1997. - С. 5-68.
6. Дельсон В. Скрябин. - М., 1971.
7. Лурье А. Скрябин и русская музыка // Муз. академия. - 1997. - № 2. - С. 141-145.

Ольга Коменда

### М. РОСЛАВЕЦЬ І А. ШЕНБЕРГ: СПРОБА ФЕНОТИПОЛОГІЧНИХ ПАРАЛЕЛЕЙ В РАКУРСІ ХУДОЖНЬО- ЕСТЕТИЧНИХ ПЕРЕДУМОВ СТАНОВЛЕННЯ СЕРІЙНОСТІ

Важливою проблемою дослідження художньо-естетичних принципів М. Рославця постає так звана проблема його "шенбергіанства".

Композитора часто (і, до речі, цілком справедливо) називали і називають "російським Шенбергом". Справа тут, мабуть, не тільки в тому, що М. Рославець, як і А. Шенберг, оперував звуковими ресурсами дванадцятитоновості, намагаючись внести в них строгу логіку системної організації. Між ними існують й інші точки дотику, що дають можливість провести ряд паралелей художнього, естетичного, психологічного, соціального, філософського, стилістичного та ін. рівнів. Наперед варто зазначити, що, на наш погляд, марно шукати у М. Рославця прямих шенбергівських впливів чи запозичень. Відтак, існуючі точки дотику мисляться закономірним результатом загальноновизнаного паралелізму європейських музично-історичних процесів.

Перше знайомство М. Рославця з музикою А. Шенберга відбулось, ймовірно, ще в період його навчання в консерваторії. Принаймні, такий висновок напрашується зі слів С. Василенка (викладача М. Рославця в консерваторії по класу вільної композиції), який зазначає: "Вперше заявивши про себе тоді Шенберг був для нього (Рославця. - О.К.) богом" [4, с. 169]. Щоправда, Д. Гойові [5, с. 208-209] стверджує, що до 1923 р. М. Рославець не знав музики А. Шенберга. Сам композитор висловлюється наступним чином: "Пригадую, що в Ленінграді, здається, весною 1912 р. мені траплялись деякі твори пізнього Шенберга, які видались мені тоді якоюсь музичною "абракадаброю" і тому надовго випали з мого поля зору" [11, с. 136]. Ми не знаємо напевно, чи зустрічався М. Рославець з А. Шенбергом особисто під час приїзду останнього до Петербурга в 1912 р. (виконувався "Пеллеас і Мелізанда"), і що він міг на той час знати з його музики, однак нам добре відомо, що десять років по тому думка М. Рославця стосовно А. Шенберга була сформована вже остаточно, очевидно, саме на основі глибокого вивчення музики останнього. "Майстром форм нового звуковідчуття, що впевнено і зухвало перевертає вікові уявлення людства про музичну красу" [13, с. 28] називає композитор А. Шенберга в статті про "Місячного П'єро", написаній з нагоди першого видання твору в Росії, водночас зазначаючи різючу художньо-естетичну антиномічність творчих методів Жиро-імпресіоніста та Шенберга-революціонера.

Низка паралелей між М. Рославцем і А. Шенбергом відкривається випадковим збігом: обидва розпочали свій шлях в музику з навчання гри на скрипці. Цей факт сам по собі нічого не значить, проте, на наш погляд, згодом жанровий діапазон творчості обох, великою мірою, обумовлюватиметься цим - у обох виразного значення набуде схильність до симфонічного, концертного та камерно-інструментального жанрів.



Камерні симфонії, симфонічні поеми, інструментальні концерти, камерні ансамблі посідатимуть вагоме місце у спадщинах обох композиторів.

Обоє митців в юності професійно займались живописом, що обумовило схильність обох до колористичного типу мислення та синтетичності творчих концепцій в плані взаємопроникнення та взаємодіяльності звуку і кольору. Художні роботи А. Шенберга сьогодні достатньо відомі, адже в свій час він був неодноразовим учасником художніх виставок, а репродукції його картин – надруковані в "Синьому вершику" поряд з роботами П. Сезанна, А. Матісса, В. Кандинського, П. Пікассо. Художня творчість М. Рославця, на жаль, не збереглась, хоча відомо, що він як художник також брав участь у виставках, співпрацюючи з "бубновалетівцями". Важливого значення в цьому аспекті набуває явище різнокольорового запису партитур М. Рославця (про який говорить М. Лобанова), що вказує на синестезійний характер задумів митця і його спадкоємність у відношенні О. Скрябіна.

Об'єднує М. Рославця і А. Шенберга "некомунікативність" їхньої музики: творчість обох з різних причин важко торувала і торує шлях до слухача. М. Мясковський писав: "Ось твори (Рославця. – *О.К.*), які навряд чи швидко отримають визнання, навіть враховуючи швидкість зростання сучасної музичної свідомості. Гармонічна мова автора, чудернацькі вигини його тем, хитромудрі візерунки письма, все це є настільки незвичним... для нас, що, без сумніву, приречене на довгу неувагу..." [12, с. 542-543]. Багато хто з сучасників М. Рославця не розумів його музики, вороже ставлячись до його здобутків. Той же С. Василенко згадує: "Він писав твори абсолютно непридатні для сприймання" [4, с. 169]. Сам М. Рославець самокритично описує скандальну реакцію публіки на ялтинський концерт 1911 р., де його "обсвистали і почали закидати усім підряд" [4, с. 273]. Більше того, з другої половини 1920-х, коли в СРСР розпочалися акції "чистки інтелігенції", до проблеми інертності слухачької аудиторії долучився ще й політичний аспект. Кон'юнктуризована ідеологією преса накинулася на композитора з демагогічною крикою та обвинуваченнями на кшталт "приспосованець", "прихильник буржуазної реакційної сутності", "продукт гниття буржуазного суспільства" [7, с. 42-43; 11, с. 137]. Зокрема, критик В. Алексеев робить висновки в такому дусі: "Автор (Рославець. – *О.К.*) пише свої твори аж ніяк не виходячи з потреби поділитись чимось з іншими. Якщо б така потреба у нього була, то він... знайшов би для неї більш придатну мову... Рославець-композитор – ... явище мертво і непогрібне" [1, с. 28].

Така атмосфера, створена навколо М. Рославця, дивує тим більше,

що, водночас, скажімо, І. Стравинський говорить про нього як про "одного з найцікавіших композиторів свого часу" [10, с. 96], а Б. Асаф'єв відзначає "чутливість і сміливість" його творчого почерку [2, с. 258]. Сьогодні, здається, відпала потреба ідеологічного "проститування" серйозного мистецтва. Однак музика М. Рославця – складна з точки зору пересічного слухача, її розуміння потребує ґрунтовної музичної освіти – залишається прерогативою мистецької еліти. Споконвічна проблема мистецької комунікації – проблема виховання слухача – нині стоїть не менш гостро, ніж сторіччя тому назад.

Творча доля А. Шенберга в цьому відношенні постає віддзеркаленням долі М. Рославця. "Навряд чи існує композитор, – пише Н. Шахназарова, – чиї основні твори виконувались би так рідко і так мало були б відомі в своїх звукових формах, як твори А. Шенберга" [16, с. 85]. Як і М. Рославця, А. Шенберга все життя переслідували крайній суб'єктивізм оцінок і сенсаційна атмосфера скандалу. При тому, що О. Клемперер називав композитора "творчим генієм", а І. Соллертинський – "величезним новатором і винахідником", існували відгуки й наступного плану: "Якщо це взагалі музика, то ... музика далекого майбутнього" (з реакції на П'ять п'єс для оркестру ор. 16), або ж: "Якщо така музика майбутнього, то я молю Творця не продовжувати мені життя, щоб не чути цього знову" (про "Місячного П'єро") [16, с. 93-94].

А. Шенберг, так само, як і М. Рославець, не був байдужим до свого слухача, хоча, насамперед, писав для себе і своїх однодумців. Гіркою іронією пройняті його слова про те, що "музика в порожньому залі звучить ще гірше, ніж в залі, наповненому порожніми людьми" [17, с. 142]. Намагання М. Рославця знайти шлях до слухача засвідчують інтенсивна музично-просвітницька діяльність, звертання до ідеї *Gebrauchsmusik* ("Поезія робітничих професій", "Пісні робітниць і селянки" і т. ін.), пошуки наукового обґрунтування процесу сприйняття музики. Так, рецензуючи один із авторських вечорів С. Танєєва, М. Рославець стверджує, що "після концерту в слухача з'явилось усвідомлення компенсації тієї енергії, яка була витрачена на сприйняття, новим інтелектуальним змістом" [8, с. 240]. Відтак, на його думку, відчуття переважання "об'єктивних музично-формальних елементів" над "предметними" [8, с. 240] є запорукою неодмінно сильного впливу на підсвідомість.

Спільними для обох виявились також джерела творчості ("вагнеріанство" А. Шенберга і "скрябіанство" М. Рославця). Початки їхньої композиторської діяльності, всупереч зовнішній декларації антиромантичних позицій, проходять під "стягом" романтизму. Обидва



пережили захоплення символізмом: А. Шенберг, головним чином, – відштовхуючись від літературної творчості М. Метерлінка ("Пеллеас і Мелізанда"), М. Рославець – від поезії П. Верлена ("Сумні пейзажі"), Ш. Бодлера ("Людина і море"), російських символістів. Більше того, "звільнившись від епігонського відтворення тристанівських гармоній в ранніх творах, – як пише І. Солдєртинський, – Шенберг далеко не переміг вагнеріанства в цілому...; навіть в дуже складних його атональних побудовах іноді... можна углядіти вагнерівські ембріони [15, с. 153]. Що стосується М. Рославця, то, навіть не беручи до уваги перший – "символістський" – період творчості, набагато правомірніше окреслювати його здобутки 1920-х в ракурсі тенденції "класицизованого романтизму" (струнний квартет № 3, фортепіанна соната № 5 та ін.), ніж, власне, неокласицизму і говорити про закономірний, з точки зору стилістичної антиномічності епохи (згадаймо хоча б пізнього С. Рахманінова), романтичний ретроспективізм останнього, "академічного", періоду (24 прелюдії для скрипки і фортепіано та ін.). До речі, "класицизований романтизм", як самостійна "стильова ідіома" ХХ ст., що, народившись в результаті "живої потреби" часу, функціонувала в якості "психологічного компенсатора" у відношенні домінуючого стилю епохи" [9, с. 89], проявив себе доволі масштабно та різнопланово. Зважаючи на це, творчість М. Рославця, як і А. Шенберга, варто розглядати не як рідкісно-винятковий феномен, а як широко представлений фенотип.

Творчості обох митців притаманна виняткова "серйозність" художніх концепцій, зумовлена ліризмом природи їхнього обдарування, та, відповідно, ліричним спрямуванням творчих методів та інтенцій. Немислимість дистанціювання автора від створюваного ним образу породила неможливість відсторонення митця від зображуваного об'єкту. В результаті гумор, іронія, пародія і т.п., будучи чужими їхнім творчим індивідуальностям, виявились однаково неприйнятними для творчого самовираження обох.

Обоє неодноразово зазначали, що своєю творчістю доводять неперервність мистецької традиції в широкому розумінні, беручи до уваги музику не тільки ХІХ ст., але й попередніх епох. Здається, сьогодні вже ніхто не збирається заперечувати ренесансних витоків шенбергівської додекафонії – теорія стала загальноприйнятною і не потребує доведення. Що стосується М. Рославця, то він неодноразово заявляє, що його синтетакорд "включає в себе всі найголовніші гармонічні формули класичної системи... і покликаний замінити собою основний тривук *класицизму* (курсив наш. – О.К.)" [10, с. 98]. В цьому ж ракурсі слід розглядати конкретні

"класицистичні" композиції М. Рославця (струнний квартет № 3 та ін.), та А. Шенберга (фортепіанна сюїта ор. 25 і т.ін.).

Обидва композитори велике значення надавали власним музично-теоретичним дослідженням. Обидва поєднували інтенсивну діяльність композиторів і теоретиків-науковців, що, зрештою, мабуть, серйозно зашкодило їхньому визнанню як, насамперед, композиторів. Симптоматичними видаються наступні слова Шенберга: "Мої твори – це дванадцятитонові композиції, а не дванадцятитонові композиції" [16, с. 123]. Музично-теоретичні праці А. Шенберга ("Вчення гармонії", "Поради композиторам-початківцям", "Вступ до вивчення контрапункту", "Основи музичної композиції") свого часу були видані в Німеччині, США та інших країнах. Праці М. Рославця подібного плану ("Робоча книга з технології музичної композиції", "Дослідження музичного звуку і ладу", "Педагогічні засади нової системи музично-творчої освіти") до сьогодні так і зберігаються у вигляді рукописів в РДАЛМ( фонд 2659) у Москві.

Ні А. Шенберг, ні М. Рославець не схильні перебільшувати ролі власних технологічних "винаходів", оскільки поряд з "додекафонічними" пишуть і традиційні, "тональні" композиції<sup>1</sup>.

У А. Шенберга більша частина таких з'являється наприкінці творчого шляху (Камерна симфонія № 2 і т.п.), у М. Рославця вони зустрічаються навіть в 1920-х, як данина ідеї Gebrauchsmusik ("Пісні робітниці і селянки" і т.п.). Про своє рівнозначне ставлення до тональності і атональності А. Шенберг заявляє в критичному есе "Переконання чи пізнання?": "Ні тональну, ні атональну музику, – зазначає він, – не треба писати з якоїсь необхідності, пиши чи не пиши, але в будь-якому випадку не питай ні про що, а роби, що можеш. Хто здатний творити щось чисте, зуміє це зробити все одно тональним чи атональним способом" [17, с. 142]. Третина композиторської спадщини М. Рославця – тональна. Написані з тих чи інших причин (сьогодні важко бути до кінця об'єктивним стосовно питання їхньої появи) тональні твори М. Рославця є найвагомішим аргументом його спокійного, неупередженого ставлення до тональності. Крім того, у композиціях М. Рославця (так само як і А. Шенберга), написаних новітньою музичною лексикою, не зважаючи на строге дотримання принципів "теорії уникання", спорадично виникають явні алюзії традиційної тональності (1-й скрипковий концерт та 5-та фортепіанна соната М. Рославця, фортепіанні п'єси ор. 23 та фортепіанна

<sup>1</sup> Добре відомою є сентенція пізнього А. Шенберга про те, що багато чого ще можна сказати і в До мажорі.



сюїта ор. 25 А. Шенберга та ін.).

Об'єднувала митців і фанатична віра у власну вибраність. На думку Е. Кршенека, характерною рисою Шенберга-митця була його "глибока віра у власне месіанство" [16, с. 88]. "Ніхто не хотів, – пише А. Шенберг, – ось я і взяв це на себе" [18, с. 92]. Думки М. Рославця висвітлює його публіцистика. "Нарешті існують і заявляють про себе, – пише він, – поки що такі окремі одиниці (курсив наш. – О.К.), які... намагаються знайти нові форми музичного синтезу епохи" [14, с. 188]. Те ж доводить інтенсивність музично-громадської праці композитора першого пореволюційного десятиліття в Єльці, Харкові, Москві (на посадах ректора і професора Харківського Музичного інституту, головного редактора журналу "Музична культура", як члена АСМу та ін.).

Обидва композитори у творчості "балансують" на межі раціонального та ірраціонального, внаслідок чого створюється рідкісний синтез-взаємодія логіки (інтелекту) та інтуїції (емоції). В зв'язку з цим, у обох центрального значення набуває проблема вираження "внутрішнього я", що трактується в плані вияву індивідуальної неповторності внутрішнього світу особистості. Це породжує той глибокий суб'єктивізм творчого самовираження, який стає сутнісною ознакою творчих методів обох. Ймовірно, саме це має на увазі Н. Шахназарова, коли зазначає, що для А. Шенберга надзвичайно важливе значення мало питання "обґрунтування естетики, основою якої є вільне, нічим не обмежуване вираження митцем самого себе" [16, с. 136]. Про "відображення свого внутрішнього я", як мету творчості, говорить також М. Рославець у статті "Ник. Рославец о себе й своем творчестве" [11, с. 133]. Цікаво, що саме віднайдення техніки "синтетакорду" уявляється йому тією унікальною знахідкою, яка має забезпечити "повний простір для вираження його художньої особистості" [11, с. 134]. Тісно пов'язаною з цим є проблема свободи творчості, що може розглядатись в аспекті ролі натхнення (факторів підсвідомого) в процесі творчого акту. Ні А. Шенберг, ні, тим більше, М. Рославець не заперечують натхнення як такого, хоча їхні міркування з цього приводу нерідко – внутрішньо суперечливі. На думку І. Соллертинського, А. Шенберг постійно "роздвоювався між стихійно несвідомим початком і математичною логікою, між витончено детальним зображенням емоційного життя і позапсихологічним формальним музикуванням..." [15, с. 153]. Він же застерігає: "Шенберга другої половини його творчого шляху... прийнято трактувати як сухого раціоналіста, атомізуючого людське серце і людські переживання, як музичного математика, що пише ледве не на основі логарифмічних таблиць. Це далеко не відповідає істині... адже

конструктивізм Шенберга, як і майже всіх представників "лівого мистецтва" (курсив наш. – О.К.) – глибоко романтичний..." [15, с. 142]. Подібними антиноміями пронизана також творчість "украї лівого" М. Рославця. Намагаючись "абсолютизувати" конструктивні елементи творчого процесу, щоб убезпечити себе від руйнівної дії випадкового, композитор, тим не менше, не схильний сковувати свою інвенцію надмірно строгим дотриманням правил: в будь-якому випадку він завжди залишає за собою право на відступ від канону. Відтак, його творчість ніколи не зводиться до "атомізації людського серця", в чому нас переконує музика композитора, завжди повна глибокої думки і сильної емоції. Отож, як бачимо, для обох митців ідея порядку і організації, ніяк не передбачаючи схематизації творчого процесу, стає запорукою наближення до тієї принадливої "золотої середини" між свідомим і підсвідомим, раціональним та ірраціональним, що, забезпечуючи найвищу художню виразність, гарантує і вартісність, і зрозумілість мистецького явища водночас.

Однаковими є позиції композиторів стосовно фольклору. Ні М. Рославець, ні А. Шенберг не вбачають у ньому джерело авторської творчості, тому майже ніколи не звертаються до нього з такою метою<sup>2</sup>. На думку останнього: "Вони (авторська і народна творчість. – О.К.) відрізняються один від одного, може не більше, ніж нафта і маслинове масло або проста вода і свята вода, але вони так само погано поєднуються, як масло і вода" [16, с. 153]. М. Рославець з цього приводу зазначає: "Народна пісня – історичний та етнографічний матеріал безсумнівної художньої цінності; як такий його треба старанно і любовно збирати, вивчати, берегти... Але в жодному випадку не можна підтримувати хибний і шкідливий погляд, ніби з народної пісні виросте музика майбутнього... штучне культивування народної пісні... було б реакційним безглуздя" [6, с. 45].

Промовистою в ракурсі вияву конкретного фенотипу видається також та загалом ідеалістична спрямованість світоглядних орієнтацій обох, що була сформована гуманістичним пафосом індивідуальної свідомості. Щоправда, варто застерегти: ні в тому, ні в іншому випадку ніяк не можна говорити про однозначність філософського підґрунтя їхніх естетик. Обидва захоплювались позитивізмом і марксизмом, так і не ставши матеріалістами (як, до речі, багато хто з їхніх сучасників, наприклад М. Бердяєв). У обох виразно проявила себе тенденція до традиційно позитивістської гіперболізації цінності "наукового" знання, що іноді інспірувала

<sup>2</sup> Вияток – кілька обробок народних пісень А. Шенберга.



ігнорування ряд інших, "метафізичних", форм свідомості. Той же Д. Гойові пише: "Він (Рославець. – О.К.) з точки зору марксизму відстоював постулати "музичного позитивізму", що висуваючи ідею об'єктивної визначеності емоцій, дивився на творчий акт як на "момент найвищого інтелектуального напруження" [5, с. 208]. Без сумніву, М. Рославця, як А. Шенберга, поєднує з позитивізмом багато позицій, хоча прямих висловлювань композитора, як і імен позитивістів (О. Конта, Г. Спенсера, Е. Маха, Р. Карнапа), у його розмірковуваннях – не зустрічаємо. Захоплення М. Рославця можливостями людського інтелекту приводить до того, що чільним принципом своєї творчості він висуває логіку раціональної системної організації, водночас різко критикуючи анархізм стихійного підходу до творчого процесу<sup>3</sup>. Безпосередній вплив на творчі інвенції М. Рославця та А. Шенберга здійснила і така "тілка" позитивізму як феноменалізм, що передбачала вкрай суб'єктивний (на рівні відчуттів) підхід до вивчення (художнього відтворення) об'єкту. Ймовірно, саме описування і аналіз "фактів-відчуттів", а не творче переживання емоцій зумовлюють той стримано-холоднуватий, "інтелектуальний" пафос їхнього мистецтва, що є невід'ємною рисою авторських стилів обох.

Німецький дослідник Ф. Вольфарт-Фьезолі справедливо вбачає в особистості А. Шенберга абстрактну одухотвореність (як тяжіння до абсолютного) та прагнення до подібного абстрагованого абсолюту в його музиці [3, с. 261]. До речі, ще Дж. Мілль якось зазначав, що позитивний тип мислення сам по собі не заперечує надприродного. Подібні тенденції у А. Шенберга, як вважає перший, – далеко не випадкові, оскільки обумовлені самим характером епохи – її кардинальною переоцінкою цінностей та, як наслідок, розпадом феномену романтичного мистецтва. Згадувані прагнення до абсолюту на рівні глобальних творчих концепцій властиві і художній особистості М. Рославця. Йдеться не тільки про свідоме "абстрагування" ним художньо-естетичних, тобто концептуальних параметрів творчості, з їх тяжінням до символіки і містицизму відображення потустороннього, ірреального, як способу духовно-творчого осягнення категорій світу ідеального. Йдеться і про "абстрагування" суто технологічного порядку, що є похідним від першого. До речі, як кожне обмеження, воно шкідливо позначилось на художній вартості "мистецького продукту" композитора, проявившись хибною безпелаяційністю "юнацького максималізму", а звідси – і певною однобокістю художнього

бачення світу. З іншого боку, будучи характерною прикметою відповідної епохи, саме воно дозволяє говорити про "своєчасність" рославцевих здобутків, а, відтак, і обґрунтовану об'єктивність позитивної оцінки їхньої художньо-естетичної вартості.

У обох сповідування постулатів марксистської доктрини вилилось практичною просвітницькою діяльністю в робітничому середовищі: у А. Шенберга – з пролетарським хоровим рухом Відня, у М. Рославця – з Пролеткультом (до речі, в статті "Семь лет Октября в музыке" він навіть себе зараховує до виходців з Пролеткульту [14, с. 186]). Називаючи себе "пролетарієм розумової праці" [11, с. 137], М. Рославець багато писав про власні марксистські переконання, в тому числі і в журналі "Музична культура", проте йому все одно так і не повірили. А. Шенберг в 1933 р. залишає Німеччину назавжди, емігруючи у Францію, потім – США (до речі, своєму другу Ф. Штидрі, тоді головному диригенту Ленінградської філармонії, він писав про намір переїхати на постійне проживання в СРСР!). Проблема дослідження рославцевого, як і шенбергівського, марксизму зводиться до питання його внутрішньої неоднорідності, тієї, що передбачає поділ на критичний і некритичний, тоталітарний і нетоталітарний. Ця проблема – складна і потребує окремого розгляду.

Відтак, як бачимо, у багатьох площинах багаторівневої фенотипологічної ієрархії між М. Рославцем і А. Шенбергом виникають численні паралелі. У багатьох аспектах означення мистецької індивідуальності проявляється їх однокатегоріальність, зумовлена як подібністю психологічно-особистісних характеристик, так і єдністю загально-історичних процесів доби (зрештою, саме синтез вказаних парадигм і обумовлює формування фенотипу як такого). Фенотипологічна близькість подібного гатунку проявляє себе і у стильовому розрізі: схильністю обох до мікротематизму, варіантних принципів розвитку, поліфонічного мислення, уникання жанрової конкретності.

1. Алексеев В. Концерт из произведений Н.А. Рославца // Музыкальная Новь. - 1923. - № 4. - С. 27-28.
2. Асафьев Б. Русская музыка XIX - начала XX века. - Л.: Музыка, 1979. - 328 с.
3. Б.Ю. Положение, занимаемое Шенбергом в области современной музыки // Музыкальная культура. - 1924. - № 3. - С. 261.
4. Василенко С. Воспоминания. - М.: Сов. композитор, 1979. - 375 с.
5. Gajovy D. The article of N. Roslavets // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. - Edited by Stanley Sadie: in twenty volumes. - v. 16. - 1980. - P. 208-209.
6. Дialeктик. О реакционном и прогрессивном в музыке // Музыкальная культура. -

<sup>3</sup> Подібний культ інтелекту, з його увагою до семіотики та структурології, був визначальним для наукової діяльності.



1924. - № 1. - С. 45-51.

7. Калтат Л. О подлинно-буржуазной идеологии гр. Рославца // Музыкальное образование: сборник по педагогическим, научным и общественным вопросам: Изд. Московской консерватории. - 1926. - С. 32-43.
8. La-sib. Таневский цикл / Концерты - Опера // Музыкальная культура. - 1924. - № 3. - С. 240.
9. Левая Т. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. - М.: Музыка, 1991. - 164 с.
10. Лобанова М. Забытые страницы. Н.А. Рославец. Творчество и судьба // Советская музыка. - 1989. - № 5. - С. 96-103.
11. Ник. А. Рославец о себе и своём творчестве // Современная музыка. - 1924. - № 5. - С. 132-138.
12. Н. М. Николай Рославец / Нотография // Музыка. - 1914. - № 197. - 15.XI. - С. 542-544.
13. Рославец Ник. "Лунный Пьеро" Арнольда Шенберга // К новым берегам. - 1923. - № 3. - С. 28-33.
14. Рославец Ник. Семь лет Октября в музыке // Музыкальная культура. - 1924. - № 3. - С. 179-189.
15. Соллертинский И. А. Шенберг // Зарубежная музыка XX века. Материалы и документы. - М.: Музыка, 1975. - С. 148-154.
16. Шахназарова Н. А. Шенберг "Стиль и идея" // Шахназарова Н. Проблемы музыкальной эстетики в теоретических трудах Стравинского, Шенберга, Хиндемита. - М.: Сов. композитор, 1975. - С. 83-158.
17. Шенберг А. Убеждение или познание? // Зарубежная музыка XX века. Материалы и документы. - М.: Музыка, 1975. - С. 139-142.
18. Шнейерсон Г. О письмах Шенберга // Шахназарова Н. Проблемы музыкальной эстетики в теоретических трудах Стравинского, Шенберга, Хиндемита. - М.: Сов. композитор, 1975. - С. 92.

**Кондратюк Тетяна**

### **ПОЕТИКА "ДИТЯЧОГО АЛЬБОМУ":**

#### **П. ЧАЙКОВСЬКИЙ – Р. ШУМАН. ДО ПИТАННЯ ВІДТВОРЕННЯ ОБРАЗУ ДИТИНСТВА**

“Дитячий альбом” П. Чайковського, що у формально жанровому відношенні є фортепіанним циклом 24 прелюдій, ще не отримав належного

висвітлення у музикознавчій літературі саме як цикл, що має свою самостійну семантику. І досьогодні поширене ставлення до цього твору як до популярного навчального матеріалу для дітей. Однак очевидно, що “Дитячий альбом” може становити значний інтерес і дещо в іншому аспекті.

Чайковський свідомо позначає свій твір, як наслідування Р Шуману (a la Шуман), тобто підкреслює, що для нього є важливою орієнтація на шуманівський “Альбом для юнацтва”. Відтак це дає підстави для порівняння обох циклів.

І Чайковський, і Шуман написали свої “Альбоми” у віці 38 років, коли у звичайної людини вже потьманили в пам’яті образи дитинства. Однак відомо, що і Шуман, і Чайковський завжди відрізнялися дитячою безпосередністю, для них природними були дитячі витівки навіть у солідному віці. Так, наприклад, у листах 36-річного Чайковського знаходимо зовсім дитячі графіті. [2, с. 248]

У свідомості дорослого Шумана ідеал дитинства протиставлявся юнацькому типу поведінки. Наприклад, у листі до Клари Вікк композитор пише: “Я іноді буваю таким нетерплячим, невдоволеним, невиносним, - взагалі ти мене вважаєш занадто добрим по відношенню до себе. Якби я міг знову стати таким смиренним, як колись у дитинстві, - я був дуже тихою дитиною, підбирав акорди на фортепіано або збирав квіти; я складав прекрасні вірші й молитви, - сам був однією з них. Тепер стаємо дорослішими. Але я хотів би грати з тобою, хотів, щоби ми навіки були разом, як ангели...” [3, с. 319].

Розділені тридцятьма роками “Альбом для юнацтва” та “Дитячий альбом” були присвячені близьким для композиторів дітям. Шуман перпі п’єси циклу написав до дня народження своєї старшої доньки Марії, а Чайковський зробив присвяту “Альбому” своєму шестирічному племіннику – улюбленцю Володі Давидову, якому пізніше буде присвячена і Шоста симфонія композитора.

Цікавим збігом виявилось те, що Чайковський написав свій “Альбом” в канун Різдва, а шуманівський цикл взагалі спершу мав назву “Різдвяного альбому”. У перших виданнях обох “Альбомів” п’єси ілюструвалися тематичними картинками.

Таким чином, поміж циклами Шумана та Чайковського на зовнішньому плані багато спільного. Що стосується композиції та драматургії творів, то тут насамперед привертає увагу майже ідентичність у назвах деяких номерів. Наприклад, “Зимовий ранок” у Чайковського та шуманівська “Зима”, “Італійська пісенька” – “В характері сициліани”, “У