

ЧЕРТЫ СИМВОЛИЗМА В ТВОРЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ Н.РОСЛАВЦА: ЭСТЕТИЧЕСКИЙ И СТИЛЕВОЙ  
АСПЕКТЫ

Изучение творчества Н.Рославца 1910-х годов есть изучение проблемы рославецкого символизма. Это определено богатым и разносторонним воплощением признаков символизма и как философской доктрины, и как художественного течения, которое мы встречаем, анализируя творчество композитора раннего периода. Влиянием символизма отмечены как идейно-смысловой, так и собственно формально-технологический уровни творчества художника. Всё это, собранное воедино, – условие, более чем удовлетворительное для того, чтобы рассматривать творческое наследие композитора указанного периода как «символистское».

Эстетические взгляды Н.Рославца раскрывают не только его статьи, напечатанные в «Музыке», «Музыкальной культуре», «Современной музыке» и др. изданиях, но и воспоминания современников: Л.Сабанеева, В.Каратыгина, Н.Мяковского и др. При этом, несмотря на то, что иногда упоминание какой-либо черты художника в источниках фигурирует косвенно, намёком, её вовлечение в общий контекст, позволяет, рисуя целостную картину внутреннего мира композитора, воссоздать необходимые детали.

Первым, наиболее непосредственным и, наверное, наиболее сильным (исходя из сложившейся расстановки творческих сил и влияний) посылом к символизму стали для Н.Рославца мистериальные музыкально-световые концепции его «духовного отца» А.Скрябина. Этому способствовали также творческие контакты композитора с современными художниками (некоторое время композитор создавал эскизы-оформления собственных музыкальных композиций, практиковал разноцветную запись партитур), изучение опыта французских и русских поэтов-символистов. Речь идёт, в первую очередь, о «красочной фонетике» А.Рембо и Р.Гиля, «зримой поэзии» К.Бальмонта, «переменных соединениях штрихов и огней» В.Брюсова, эмоциональных и зрительных эквивалентах к звукам речи Д.Бурлюка, «колористике музыкальных тембров» В.Кандинского.

Правильному пониманию рославецкого символизма способствует широко распространённая в кругах литераторов-символистов идея *исключительности музыкального искусства*, соразмерности истинной поэзии и музыки, «соответствия поэзии музыке» [5, 52]. Творчество Рославца, собственно говоря, больше чем музыкальное искусство; композитора увлекает возможность своеобразного *художественного философствования*. Более того. Искусство Рославца философично не только на уровне образно-тематической развёртки произведения. Темы-символы композитора – суть «вехи невидимого смысла», раскрыть который суждено лишь воображению, работающему за посредничеством догадок, допущений, прозрений.

Исходя из веяний времени, Н.Рославец по-своему стремился оторваться от земли – *выйти за грани* привычного, традиционного, в том числе и привычной для музыкального искусства в его традиционных формах семантики к высшему, неземному, трансцендентному – *недосказанно-несказанному* (мистической внереальности

образного содержания, таинственной утонченности эмоционально-смысловых нюансов, намёков, ассоциаций). Короче говоря, всему тому, что, связываясь в нашем представлении с много-знаковостью прочтения символистских текстов, и обусловило необходимость появления «неслыханных ещё звуковых миров» композитора. Кстати, на деле указанная трансцендентность образного содержания выражается особым – *суггестивным* – качеством влияния звукового пространства системы синтетаккорда (с/а) на психику реципиента, – эффектом своеобразного навевания, заколдовывания, магизма. В основе этого – сложность центрального элемента системы, постоянное, точное либо неточное, повторение ладо-гармонического инварианта произведения, использование приёмов функциональности высшего уровня и др.

Синтетаккорд, как считает Н.Рославец, предоставляет композитору несуществующие ранее возможности. Как и *vers libre* символистов, он верный способ обретения искомой каждым художником наивысшей ступени творческой свободы. Но так как какое-либо обретение свободы предопределено новым этапом канонизации, то «необходимо каким то образом связать себя, как писал К.Бальмонт, для того чтобы стать действительно свободным» [2,26]. Творческая свобода творца синтетаккорда заключена в парадоксальной одновременности сосуществования максимально возможной раскрепощённости и контроля, граничащего с самоограничением. С одной стороны, композитор выступает против стихийности творческого процесса, считая, что только придерживанием умело выстроенного канона возможно достижение искомой свободы (таким для него выступает свод правил системы синтетаккорда). С другой в рамках своей системы, в построении синтетаккордов, в самой идее использования *асимметрических звукорядов-созвучий*, никак не регламентированных ни количественно, ни качественно, он находит ничем не ограничиваемый континуум звукового пространства, необходимый ему для осуществления творческих намерений. Кроме того, одновременность свободы несвободы Рославца можно, наверное, рассматривать и как некоторое своеобразное образование, отпочковавшееся от характерного для символизма раздвоения сущности (образ – его символ и т. д.). Идя таким путём, находим объяснение, казалось бы, необъяснимому симбиозу предельной эмоциональности рославецких композиций с аналитической трезвостью его композиторских расчётов.

В произведениях 1910-х г. Рославец последовательно использует выразительные возможности символа «языка знаков, намёков на высшее, вземное» [4,10]. Для этого, методом «эксклюзивного словообразования», действующего в рамках авторского словаря, композитор сознательно (либо несознательно) создаёт целую серию *инвариантов* собственных тем-символов: «порыва», «нежности», «томления», «властности», «страсти», «гнева», «полёта», «воспламенения» и др. Характер функционирования этих тем-символов подтверждает их вагнеро-скрябинское происхождение. Они воспринимаются как своеобразные *семиотические эквиваленты* идей «высшей утонченности» и «высшей грандиозности», претворенные в условиях рославецкой музыкальной современности. Так с помощью *собственной системы двухуровневой (образное содержание – музыкальная форма) символики* Рославец

«переводит явление в идею.., но таким образом, что она.., даже, будучи всевозможно *рассказанной*, всё равно остаётся *несказанной*» [1,347].

Ещё одним компонентом эстетической платформы Н.Рославца, как известно, был футуризм. Его резко антиромантическая позиция не противостояла пафосу символистских устремлений художника, но создавала вместе с ним своеобразную эстетически-художественную целостность. Как считает Д.Гойовы, трактовка символизма и футуризма как исторически сложившегося единого целого полностью оправдывает себя. Исходя из этого, возможно объяснение ряда эстетических «кентавризмов» Рославца: 1) внутреннее эстетство (художественный идеал в символизме) и внешний антиэстетизм (круг общения футуристы); 2) культивирование технического аналитизма (отстаивание системности) – идея художественного таинства (искание внутреннего «я»); 3) мессианский профетизм (просветительство)– духовный аристократизм (элитарность творчества) и т. п.

Достаточно чёткие признаки символистической трактовки образного строя наблюдаем у Рославца как на уровне отбора, так и уровне музыкального воплощения литературных первоисточников – поэтических текстов Ш.Бодлера, П.Верлена, А.Блока, К.Бальмонта, В.Брюсова, И.Северянина, Д.Бурлюка, В.Каменского и др. Так, например, канва поэтического текста композиции «Ты не ушла» (стих. А.Блока) из цикла «Три произведения для голоса и фортепиано» (1913) создаётся сквозной антитетичностью образов-символов розы и соловья. Поэтическая основа композиции «Ветр налетит» (стих. А.Блока) из того же цикла также отмечена символической двухмерностью образного содержания сопоставлением настроений героя и окружающей его природы. Кроме того, использованный здесь интересный драматургический приём (мелодические фразы среднего раздела («И шелестят травой сухой»), теряя исходную округлённость, ассоциируются с семантическим троеточием), символизирует контекстуальное прерывание мысли, выступая неким намёком-указанием символистской «несказанности». В композиции «Маргаритки» (стих. И.Северянина) из цикла «Четыре произведения для голоса и фортепиано» (1913–1914) цветы символизируют цветение юности и красоту девушки. Мистическая картина «Волчьего кладбища» (стих. Д.Бурлюка), насыщенная жуткими тонами: над кладбищем, под дождём ветер качает колыбели покойников, в которых мерцают слабые огоньки их душ, символизирует мировой Апокалипсис. Образ полёта (композиция «Полёт» 1915, стих. В.Каменского) отображает экстатичность свободолюбивого порыва героя, овладевающего мировым пространством. Кстати, тема произведения представляет собой яркий образец характерного для Рославца свободного воплощения риторической формулы (интонаемы) «полёта» (в её основе – разнообразные трансформации расплывающе-истаивающего («взлетая и тая») восходящего движения кратких мелодических фраз).

Яркое воплощение художественного символа с помощью выразительных средств музыкальной риторики повсеместно наблюдаем не только в камерно-вокальных, но и камерно-инструментальных произведениях Рославца. Внешними указателями символичности музыкального текста в этом случае выступают многочисленные

авторские ремарки, скорее всего скрябинского происхождения (к такому выводу склоняет детализированность авторских объяснений, сделанных исключительно на французском /*aile, avec elan, avec une soudaine langueur, foudroiant* и т.п./), касающиеся характера исполнения той или иной темы. Так, авторские темы-символы «порыва» и «нежности» не только используются в музыкальном тексте двух соседних произведений - *Струнном квартете №1 in C* (1913) и *Фортепианной сонате №1 in Des* (1914). Они приобретают концептуальное значение, определяя веховые точки драматургии этих произведений. Вместе с тем, различное решение композиционного размещения этих неравноценных по степени активности образов-символов и воплощающих их тем определяет качественное отличие концептуально-смыслового наполнения этих произведений, превращая их, несмотря на сообщаемость образного содержания, в драматургических и художественных антиподов (главная партия сонаты (*Allegro con impeto*)- символ «порыва», эпизод - (*Moderato (dolce, con alcuna licezza)*) - символ «нежности»; в квартете (главная партия (*Allegretto grazioso (tres doux)*)-эпизод (*avec elan*) - наоборот). Существует и ряд других примеров. Содержательно-формообразующей основой *Этюда №1 in Ces (Affetamente)* из цикла «Три этюда для фортепиано» (1914), к примеру, избрана тема «полёта», *Поэмы для скрипки и фортепиано in A* (1915, *Lent (avec langueur)*) - целый комплекс тем-символов «утончённой» и «грандиозной» сфер. Наконец, символистская трактовка тематизма влияет и на драматургическое решение произведений. Так, в квинтете «Ноктюрн» (арфа, гобой, два альты, виолончель, 1913) яркость и убедительность художественного результата достигается, в том числе, и с помощью последовательного применения метода кадрового монтажа. Возникая как следствие «сюжетной адаптации» авторских риторических фигур, он используется в ряде других сочинений композитора, превращаясь в специфическую составную символистской драматургии («драматургия тем-персонажей») и стиля композитора.

Следующая таблица предлагает ориентировочный перечень тем-символов (авторских риторических фигур) Н.Рославца с указанием произведений, в которых они использованы и характеристикой применяемого комплекса выразительных средств.

Тема-символ средства	Произведение	Выразительные
«порыв» №1: ГП ( <i>Allegro con impeto</i> ); Струнный квартет №1: эпизод (ц. 10, <i>avec elan</i> ); Два произведения: Квази-прелюдия ( <i>avec elan</i> ); «Полёт» ( <i>avec elan lumineux</i> ); «Маргаритки» ( <i>avec elan</i> )	1)	Соната для фортепиано восходящая направленность мелодии с преобладанием поступенного движения, «раскачивание» на соседних тонах; 2) фигурационность арпеджиоподобной фактуры с превалированием тенденции к постепенному её уплотнению.
«нежность»		Соната для фортепиано №1: эпизод ( <i>Moderato, dolce, con Alcune licezza</i> ); Струнный квартет №1: ГП ( <i>Allegro grazioso (tres doux)</i> ); Два произведения: Квази-поэма ( <i>avec douceur</i> ); Три этюда: №1 ( <i>avec douceur</i> ).

секвентность построений; 3) прозрачность ажурной фигуративности; 4) гармония «чистая», т.е. без неаккордовых звуков.

«томление» Поэма для скрипки и фортепиано (lent (avec langueur); Три этюда: №1 (avec langueur); Два произведения: Квази-прелюдия (lanquide) 1) остринатность фигуративного фона (политритмическое либо триольное движение); 2) балансирующий тип мелодики (см. пред. стр.); 3) тонально-гармоническая неустойчивость.

«власть» Два произведения: Квази-поэма (imperieux)  
«страсть» Три произведения для фортепиано: № 2 (con passione) 1) фигуративность «противодвижения»; 2) пунктирные мотивы восходящей направленности.

«гнев» Три произведения для фортепиано: №2 (adirato)

«полёт» Три этюда для фортепиано: №1 (Presto volando)

«воспламенение» Три этюда для фортепиано: №1 (comme des eclairs)

Символьное функционирование образов-тем интеллектуализирует «музыкальные исповеди» Н.Рославца, «охлаждает» их, снижает их эмоциональный накал. Оно препятствует той непосредственности срисовывания эмоции, которая присуща романтическому методу её воплощения. Место такой непосредственности в данном случае заступает отстранение, дистанцированность задуманного образа от его художественного воплощения-результата. Роль своеобразного барьера в этом случае принадлежит мысли-чувствованию композитора, который, как заметила ещё М.Лобанова, анализируя эмоцию, контролирует этот процесс. Результат такого метода работы заключается в некотором сближении со стилизацией, суть которой – жизнь эмоции (эмоционального образа) в интеллектуальном контексте. Вследствие этого, не теряя своей выразительности, эмоция приобретает особую возвышенность и утонченность. Указанные черты мышления, присущие художественному методу Н.Рославца, – основополагающие своеобразности символизма как стиля в его общем значении. Собственно же музыкальным воплощением рославецкого символизма, исходя из сказанного, следует, наверное, считать оперирование авторскими темами-символами (музыкально-риторическими фигурами) как своеобразными интонационно-тематическими формулами (интонемами) композиций, которые, выступая собственно музыкальной конкретизацией понятия символа, определяют сюжетно-событийный ряд произведения. Такие темы-символы несут в себе зародыши и семантического, и формально-структурного уровней содержания композиций Рославца. Можно предположить, что в данном случае устремлённый в будущее композитор создаёт ещё одну своеобразную систему (по аналогии с системой синтетаккорда), в данном случае не декларируемую, но тем не менее последовательно воплощаемую в жизнь систему нового видения образа и нового способа повествования о нём.

1. Гёте И.В. Статьи и мысли об искусстве. – Л.: Худ. литература, 1936. – 397 с.

2. Ермилова Е. Теория и образный мир русского символизма. – М.: Наука, 1989. – 176 с.

3. История эстетической мысли: В 6 т. - Т.4. - М.: Искусство, 1987. - 724 с.
4. Моклиця М. Модернізм у творчості письменників ХХ ст.: В 2 ч. - Ч.2. - Луцьк: Вежа, 1999. - 179 с.
5. Яроцинський С. Дебюссі, імпрессионізм і символізм. - М.: Прогресс, 1978. - 232 с.