

## Микола Рославець (1881-1944): початок творчого шляху в історико-культурному контексті доби

*Роботу виконано на кафедрі мистецтвознавства; науковий керівник – академік, доктор мистецтвознавства, директор ІМФЕ ім. М.Рильського О.Г.Костюк*

У статті йдеться про маловідомі сторінки творчого шляху М.Рославця, композитора першої половини ХХ ст., що сьогодні відомий, насамперед, як творець “системи синтетакорду”. Автор висвітлює перший період творчої діяльності митця, розглядаючи його в широкому історико-культурному контексті. Особливий інтерес представляють питання (як такі, що подаються в абсолютно новому ракурсі), пов’язані з дослідженням обширу творчих контактів композитора та його ставлення до України в цілому.

**Ключові слова:** експеримент, естетичні принципи, новаторство, радикалізм, синтез, футуризм.

**Komenda O.I. Nicolaj Roslavets (1881-1944): beginning of creative career in a cultural context of the age.** The article says about unknown events of the biography of N.Roslavets, who is a talented composer-innovator of the 20-th century. The author considers the first period of his creative career in a widespread cultural context and studies questions of composer’s sphere of activity and his relation to the Ukraine.

**Key words:** aesthetic principles, experiment, futurism, innovation, radicalism, synthesis.

Микола Андрійович Рославець народився 5 січня 1881 р. (за старим стилем – 23 грудня 1880 р.) у бідній селянській родині, яка мешкала в “глухому напівукраїнському, напівбілоруському” [8, 132] містечку Душатіно Суражського повіту Чернігівської губернії (тепер - Брянська обл., Росія).

Про родину М.Рославця сьогодні відомо ще дуже мало. Батько – Андрій Рославець – незадовго до народження сина переселився у м.Душатіно з сусіднього села Казаричі. Він належав до т. зв. “державних селян”, тих, хто, проживаючи на державних землях, вважались особисто вільними (в 1886 р., як зазначає Ю.Холопов усі “державні селяни” отримали право на володіння землею через викуп [12, 5]). Крім того, відомо, що він був письменним, оскільки, не зважаючи на свій соціальний статус, навчився грамоти під час перебування у війську в період російсько-турецької війни 1877-1878 рр. Про матір композитора знаємо лиш те, що вона – кріпацького походження. Загалом династія Рославців була доволі численною, однак, як зазначає той же Ю.Холопов [12, 5], практично всі її представники, обтяжені великими сім’ями, довгий час залишалися неосвіченими. Більше того, втративши землі, вони поступово зубожіли до краю і роз’їхалися по різних містах Росії. Разом з тим, рід Рославців славився серед односельчан неабиякою музикальністю і неабияким малярським хистом. Особливим авторитетом у цьому відношенні користувався рідний брат Андрія Рославця – Сергій, який не тільки чудово грав на скрипці, але й власноручно майстрував музичні інструменти. Саме він, сільський скрипаль-самоук, незабаром знайшов в особі малого племінника не тільки палкого шанувальника

власного мистецтва, але й старанного учня, адже, як відомо, останній уже в семилітньому віці досить пристойно володів скрипкою, вивчившись грати на ній по слуху.

У 1893 р. дванадцятирічним хлопчиком М.Рославець розпочинає абсолютно самостійне життя. “Я існував власною працею, заробляючи на життя службою в дрібних канцеляріях, і разом з тим використовував кожну нагоду для того, щоб поповнити свою музичну освіту, починаючи від уроків конотопського “весільного” скрипаля-єврея і закінчуючи Курськими музичними класами покійного А.М.Абази”, – згадуватиме він пізніше [2, 8]. Питання стосовно того, яким чином М.Рославець потрапив у Конотоп і хто був тим скрипалем-євреєм, про якого він вважає за необхідне згадати у власній “автобіографії” (маємо на увазі статтю “Ник.А.Рославец о себе и своём творчестве”), сьогодні так і залишаються відкритими. Так само незрозумілими на даному етапі дослідження залишаються мотиви переїзду Рославця до Курська.

Навчання в Аркадія Максимовича Абази в Музичних класах РМТ (скрипка, теорія музики, гармонія) стало важливим етапом формування М.Рославця як музиканта-фахівця, оскільки саме тоді, вирішивши вступати до консерваторії, він остаточно здійснив вибір свого майбутнього життєвого шляху. Добру пам’ять про вчителя М.Рославець нестиме крізь усе життя. Пізніше, у 1915 р., на знак глибокої пошани він присвятить А.Абазі два “меморіали”: похмуро-трагедійну фортепіанну прелюдію *Fis* та критичну статтю “Дружня відповідь Арс.Авраамову”, де продемонструє та обгрунтує власне бачення шляхів розвитку “мистецтва майбутнього”.

Початок навчання М.Рославця в Московській консерваторії (1901/1902) збігся з початком нової сторінки в календарі світового соціокультурного процесу. Серед його викладачів з фаху зустрічаємо цілий конгломерат імен, доволі строкатий у національному відношенні. Майбутній композитор вчиться у росіян О.Льїнського (теорія композиції, контрапункт, fuga) та М.Іпполітова-Іванова (вільна композиція – до 1908 р.), українця С.Василенка (інструментування, вільна композиція – з 1908 р.), чеха І.Гржималі (скрипка) тощо. Відтак варто зауважити, що коли О.Льїнський та І.Гржималі належали до викладачів академічного плану, то С.Василенко (як зазначає Т.Левая [6, 17], він навіть регулярно відвідував засідання “Товариства вільної естетики”, що, організоване В.Брюсовим на зразок петербурзьких “Серед” В.Іванова, зрештою, стало своєрідною Меккою для московських символістів) вигідно вирізнявся на їхньому фоні своїм лібералізмом. Однак на той час навіть йому не вдалося зрозуміти характер пошуків свого вихованця, пошуків, що вражали войовничим епатажем напрочуд сміливих експериментів, засвідчуючи крайній радикалізм мистецької позиції останнього. “Мене завжди вважали крайнім “лівим”, – згадуватиме композитор пізніше, – і за цю “лівизну” я не раз терпів всілякі неприємності” [2, 8].

Про свої заняття з ним у класі інструментування С.Василенко пригадає наступне: “Клас спеціального інструментування був у мене на той час доволі численним: Толстяков (згодом регент Московського синодального училища), Юрин, Николаєвський (згодом концертмейстер балету), *Рославець* (курсив – *О.К.*), Потоцький, Іпполітов, Калдаєв, Голованов. Я почав працювати з ними з надзвичайною енергією, віддаючи цій справі багато часу... Дуже сприйнятливими і здібними виявились Потоцький і *Рославець* (курсив – *О.К.*). В 1910 р. в історичному і симфонічному концертах була виконана “Севільяна” Массне, надзвичайно вдало оркестрована Потоцьким. В кінці навчального року *Рославець* (курсив – *О.К.*) подав партитуру своєї “Фінської фантазії”, зроблену прекрасною” [4, 169–171]. Про заняття в класі вільної композиції Василенко говорить уже з набагато меншим ентузіазмом: “В 1908 р. М.М.Іпполітов-Іванов передав мені клас вільної композиції. Зрозуміло, я був дуже щасливим, отримавши цей клас, а також і тим, що механічно став професором. Разом з класом я отримав і єдиного учня Іпполітова-Іванова: це був Микола Андрійович Рославець. Здібності в нього були посередні, музику він знав так собі, але прагнення до новаторства – величезне... Він листувався з молодими західними композиторами, про яких я ніколи й не чув. Вперше заявивши про себе тоді Шенберг був для нього богом. Справлятися з ним було дуже важко: він писав твори абсолютно непридатні для сприймання. На початку наших занять він приніс мені “Фантазію на фінські теми” – твір з чудовим тематизмом, досить пристойною гармонізацією і дуже добре інструментований. Але невдовзі по тому, коли я вирішив виконати його з учнівським

оркестром, він з гордістю сказав: “Я знищив “Фантазію” – застаріла... Я відкрив нові шляхи...” [4, 272–273]. По мірі становлення мистецької особистості Рославця відношення до нього Василенка все прохолоднішає. “Для випускної дипломної роботи, – продовжує згадувати він, – була запропонована кантата з поеми Байрона “Небо і земля”. Я хвилювався: уявляю яку какофонію він нам піднесе, тим більше, що він благає не дивитись на його роботу аж до повного її закінчення. І раптом, на моє здивування, кантата виявилась твором хоча й доволі різким і жорстким у відношенні гармонії, але цілком придатним як для випуску ще й відмінно оркестрованим. Щоправда, екзаменаційна комісія дещо “морщилась”, але Іпполітов-Іванов, Кашкін, Кругліков і Гречанинов умовили останніх: мовляв, молодий композитор, з новими задумами... Йому навіть дали велику срібну медаль” [4, 273]. Як ситуацію, що, на думку Василенка, вдало розкриває естетично-художні смаки молодого митця, він переказує розповідь Рославця про один з його перших концертів. “Восени 1911 р., – говорить він, – Рославець, з’явившись до мене, з гордістю повідомив: “Я виконував у Ялті свій новий твір – Серенаду для малого оркестру”. – “Ну й що ж, мали успіх?” – “Колосальний! Заледве врятувався... Мене обсвистали і почали закидати усім підряд” [4, 273]. “Але все ж таки, – резюмує Василенко, – я не думав тоді, що згодом з нього вийде настільки беззмістовний композитор-декадент” [4, 273].

На тлі тих доволі скупих публікацій про Рославця, що існують сьогодні в науковому обігу, спогади Василенка мають безсумнівну цінність, оскільки надають дещо схематичній постаті митця такої необхідної життєвої конкретності. Проте, на наш погляд, його оцінкова категоричність, м’яко кажучи, – не зовсім справедлива, адже зумовлена факторами ідеологічним (спогади написані у 1950-ті рр.) та суб’єктивним. Стосовно останнього надзвичайно переконливими видаються аргументи Т.Ліванової, наведені в її вступній статті до “Спогадів”, зокрема, її думка про те, що найталановитіші представники свого покоління в Росії, композитори С.Рахманінов та О.Скрябін, не були належно оцінені Василенком, залишившись для нього незрозумілими. “Рахманінова, – пише вона, – він настільки недооцінював як композитора і диригента, що присвячені йому сторінки “Спогадів” викликають відчуття прикrostі... Скрябіна Василенко оцінив більш справедливо, але також не до кінця: на заваді стали філософські “концепції” [7, 15].

На момент закінчення консерваторії (1912 р.)\*\* композиторська спадщина Рославця, враховуючи кількість, масштаби та жанровий діапазон написаного, була вже досить солідною. Її склали “Reverie” (1907 р.), симфонія c-moll (1910 р.), струнний квартет F-dur (1910 р.), Фантазія на фінські теми (1910 р.), Серенада для малого оркестру (1911 р.), кантата “Небо і земля” (1912 р.) тощо.

Закінчивши консерваторію, Рославець з неабияким ентузіазмом поринає у вир нових пошуків та експериментів. Творчий неспокій і велике бажання

новаторства допомагають йому знайти чимало одностудійців серед молодих, революційно настроєних митців. Серед них зустрічаємо імена видатних діячів мистецтва ХХ ст. – К.Малевича, В.Маяковського, О.Блока, І.Стравинського, братів Бурлюків, О.Кручених, В.Каменського, В.Гнедова, Г.Якулова, В.Хлебнікова, Б.Лівшиця, А.Лур'є, Л.Сабанєєва, М.Матюшина, В.Шкловського, В.Пяста, художників товариства “Бубновий валет” та ін.

“У нас в Москві новинка, – писатиме 19 жовтня 1915 р. близький друг М.Рославця, творець “супрематизму” (поляк, який вважав себе українцем) К.Малевич, – зовсім неочікувано отримав запрошення на пост професора нового малярства при Студіо-театрі,\*\*\* що відкрилась в Москві. Приходжу туди і застаю всю компанію “Бубнового валета” і Рославця, що в той час знайомив слухачів із сольфеджіо” [2, 8]. Роль сприятливого підґрунтя для тісного зближення Рославця з “бубновалетівцями”, цими, за висловом В.Каратигіна, радикалами вітчизняного живопису [10, 305], які вважали себе послідовниками П.Сезанна і раних кубістів, відіграли одразу кілька факторів. Першим стала глибока внутрішня спорідненість (нехай і тимчасова) їхніх естетичних принципів, заснованих на засадах крайньо-лівих тенденцій експериментаторства футуризму. “Геть усіляку витонченість і вишуканість, імпресіоністичну хисткість і тендітність... і нехай живе переконлива сила, могутня енергія виразовості, крупні лінії, густі, важкі форми, насичені фарби” – так тлумачитиме зміст їхніх пошуків В.Каратигін [10, 305]. “Москва... дуже любить, щоб її смішили і “епатували”, – продовжуватиме в тому ж дусі Я.Тугенхольд, – і ось навколо виступів “Бубнового валета” створилась якась особлива, сміхотлива атмосфера, в якій кидаються в очі своєрідна панібратська “відсутність рампи” і “співробітництво глядачів з художниками” [9, 23]. Звісно, сьогодні такою “відсутністю рампи” нікого не здивуєш, тим більше, якщо брати до уваги театральні реформи В.Мейерхольда, однак з точки зору того часу “відважність” “бубновалетівців” більш ніж очевидна.

Другим фактором, що сприяв їхній ідейно-художній близькості, стало обопільне захоплення ідеєю синтезу мистецтв, яка хоча вже й доволі давно “вітала в повітрі”, проте так і не знайшла, на той час, відповідної реалізації (маємо на увазі експерименти Рославця в галузі синестезії, що знайшли відображення в різнокольоровому записі деяких його партитур). Намагання узгодити звук і фарбу, знайти відповідність між ними, було притаманне багатьом митцям того часу. А.Лентулов, близький друг Рославця і так само палкий шанувальник таланту О.Скрябіна, не став винятком у цьому відношенні. Як згадає І.Аксьонов, “сама ідея “фарбо-динаміки” виявилася початково пов’язаною в Лентулова з відчуттям близькості живописного кольору і музичного звуку” [9, 158]. В зв’язку з цим варто згадати і про відомі футуристичні малюнки-ілюстрації “валетівців” А.Лентулова та Д.Бурлюка до музичних композицій

Рославця, серед яких – Перша соната для скрипки і фортепіано, Два твори для фортепіано, Три етюди для фортепіано, Три твори для голосу і фортепіано тощо. Вони не тільки засвідчують плідну співпрацю композитора і художників, але й демонструють їхні спільні експерименти в галузі синестезії.

І, нарешті, третім стали власні художні спроби М.Рославця, адже, відомо, що деякий час він серйозно займався малярством: писав футуристичні ескізи-оформлення музичних композицій і брав участь у художніх виставках (самі роботи, на жаль, не збереглися).

Загалом поле творчої діяльності “бубновалетівців” не обмежувалося самими лише художніми виставками. Цікавим елементом культурного життя московської мистецької еліти того часу стали влаштовувані ними протягом 1912-1914 рр. так звані публічні диспути. Важко сьогодні сказати однозначно (через брак архівної інформації), чи брав у них участь М.Рославець, однак подібне припущення є доволі правдоподібним. “Як писала тодішня преса, – говорить Г.Поспелов, – ті “танебні паплюження”, що називались диспутами “Бубнового валета”, полягали у суцільному інсценуванні скандалів. Разом з тим, публіка ніколи не була ошуканою у своєму лоскитливому очікуванні скандалу, тому що “перлини “бубнової” красномовності”, як правило, викликали “гомеричний регіт”. Доповіді представляли собою “безглузде бурлюкання” “бубнових валетів”, або ж – “наїзництво по різноманітних питаннях мистецтва”. Але основною родзинкою диспутів були дебати, тоді, зазвичай, і “розпочинався кавардак”: публіка сміялась і вимагала “припинити балаган”, але з цього нічого не виходило. “Дві години, – як пише газетяр, – продовжувалось це цілковите неподобство, дві години прихильники і противники “валетів” свистіли, галділи, тупотіли, жодному з ораторів, що би він не говорив, не давали договорити до кінця”. І, нарешті, все закінчувалось особливо колоритними анекдотами, які так подобались газетним хронікерам. На одному з диспутів виступав, наприклад, дехто Маяковський, величезного зросту чоловік з голосом, як у тромбона”, і вимагав у публіки захистити його від “групки валетів”, що розмазують слину по холодцю мистецтва”, а на іншому “опонент п.Шатилов пропонував художнику Лентулову наступне цікаве парі: якщо п. Лентулов пояснить зміст своєї картини “Вітчизняна війна”, то він Шатилов готовий відсидіти 6 місяців у кутузці” [9, 112]. Доречно зауважити, що, на нашу думку, ідкий “гумор” “валетівських” диспутів, народжений глибокою світоглядною кризою суспільства – його болісними розчаруваннями та безмірною тугою за “втраченими ілюзіями”, зовсім не випадково виявився таким співзвучним юнацькому бахвальству Рославця, на кшталт: “Ну й що ж, мали успіх? – Колосальний... Мене обсвистали і почали закидати усім підряд” [4, 273]. Більше того, до певної міри він став своєрідною передумовою добре відомого згодом рославецького культу ремісництва, в якому митець, так ревно шука-

ючи прихистку, прагнув віднайти безоглядно втрачену гармонію мистецького ідеалу часу.

З іншого боку, варто ще раз окремо згадати про особливо близькі, дружні стосунки Рославця з "вале-тівцем" Лентуловим, що, зрештою, також певним чином вплинули на формування його творчої особистості. Так, їхня дружба великою мірою визначалася тим кардинальним новаторством творчих позицій, що було властиве їм обом, адже, як відомо, ніхто серед бубновалетівців не був експериментатором настільки як А.Лентулов. "Він гордився цим, – зазначає Г.Поспелов (до речі, так само, як і Рославець), – і в спогадах неодноразово вказував на свою особливу (в плані експериментаторства – *О.К.*) роль в "Бубновому валеті" [1, 8-10].

Що стосується дружніх взаємин М.Рославця і К.Малеви́ча, то, на нашу думку, вони були обумовлені не стільки близькістю обох митців до кола футуристів, скільки характерним для перших пореволюційних років (згадаймо В.Маяковського, В.Кандинського, М.Шагала, Д.Бурлюка, зрештою, М.Хвильового) непідробним пафосом будівництва і десь, можливо, навіть – метафізично-трансцендентальним відчуттям земляцтва.

Окрему сторінку творчої біографії М.Рославця складають його взаємини з одним із лідерів російського літературного процесу початку століття – палким апологетом футуризму В.Маяковським. Міру близькості і характер їхніх стосунків влучно відображає відомий нам зі слів дружини композитора один випадок, який стався, щоправда, на її думку, вже десь наприкінці 1920-х. "Якось Рославець, – пригадує вона, – зайшов в гурток літератури та мистецтва і побачив там Маяковського, який сидів з компанією. Підійшов до нього, привітався, заговорив. Якийсь молодий чоловік, що сидів за сусіднім столом тихо запитав: "Хто це підійшов до Маяковського?"

Что за глупая овца

Что не знает Рославца ?

Все товарицьке оточення Маяковського дружньо розсміялось" [11, 6].

У зв'язку з цим викликає подивування той факт, що, очевидно, будучи добре знайомим з Маяковським-поетом, Рославець, проте, ніколи (!) не звертатиметься до його текстів. Така однозначно рішуча відмова композитора-футуриста Рославця від поезії Маяковського пояснюється хіба що унікальністю рославецького варіанту футуризму, що поєднав у собі надивовиж сміливе ладо-гармонічне новаторство з традиційно романтичним (у плані ритміки, фактури і т.п.) музично-лексичним словником. Необхідно зауважити, що саме таке поєднання, забезпечивши характерну для Рославця багатозначну несказанність образів-символів, зрештою, й обумовило стовідсоткову "серйозність" їхньої подачі (без жодної тіні скептицизму чи іронії, властивих як музиці, скажімо, того ж таки С.Прокоф'єва, так і, безперечно, поезії В.Маяковського).

Дещо інакше складуться творчі взаємини М.Рославця з "младосимволістом" О.Блоком, оскільки композитор доволі часто звертатиметься до його поезії, використовуючи її в якості поетичної канви для своєї романсової лірики, та вестиме листування з ним, час від часу надсилаючи власні композиції. Зокрема, 14 березня 1914 р. О.Блок відзначить у своєму записнику: "*Ще* (курсив – *О.К.*) два романси на мої вірші від М.Рославця з Москви" [3, 216], маючи на увазі композиції "Ты не ушла" і "Ветр налетит" з циклу "Три твори для голосу і фортепіано".

З музикантів найближчим товаришем М.Рославця в період до свого від'їзду за кордон (1926 р.) був Л.Сабанєєв, блискучий музикознавець і композитор, невтомний пропагандист новітньої західноєвропейської музики і так само, як і Рославець, великий шанувальник таланту О.Скрябіна.

Про активну діяльність Рославця в середовищі футуристів свідчить і його безпосередня участь у публічній полеміці з приводу їх маніфесту "Ми і Захід", що, народжений у творчій співдружності поета Б.Лівшиця, композитора А.Лур'є та художника Г.Якулова, сьогодні є більше знаним як "відповідь Марінетті". Відомо, що його оприлюднення та обговорення відбулося 14 лютого 1914 р. у Петербурзі, у приміщенні храму св. Катерини. В рамках даної акції, як зазначає Д.Гойові [11, 7], були зачитані також тематичні доповіді Б.Лівшиця та А.Лур'є – "Італійський та російський футуризм у їхніх взаємозв'язках" та "Музика італійського футуризму". В обговоренні, окрім Рославця, взяли участь Микола і Давид Бурлюки, О.Кручених, М.Матюшин, В.Пяст, В.Хлебніков та В.Шкловський.

Невдовзі, кілька років по тому, ім'я М.Рославця знову фігуруватиме в середовищі футуристів. 26 березня 1917 р., трохи більше ніж через тиждень після вікопомних подій Лютневої революції, він разом з В.Маяковським, В.Каменським, Д.Бурлюком, В.Гнедовим, А.Лентуловим та Г.Якуловим братиме участь у Першому республіканському вечорі мистецтв, що відбудеться в Ермітажі. Щоправда, ця акція футуристів, окрім суто естетичного змісту, матиме ще й політичний відтінок: ставитиметься питання назрілої необхідності демократизації мистецтва – його виходу на вулиці та площі з метою наближення до робітничих мас. Цікаво, що, в певному відношенні, цей черговий крок футуристів стане для Рославця початком нового періоду його життя – початком самовідданої праці на користь справи будівництва тієї культури, що бачилась йому провісником омріяного "мистецтва майбутнього".

Таким чином, потрібно зауважити те, що, на превеликий жаль, ті традиційні інертність і шаблонність сприйняття, що властиві пересічній людині і спонукають її до упередженого ставлення стосовно всього незвичного, як правило, призводять до несправедливої вульгарно-тенденційної критики, свого часу дуже зашкодили належному поцінуванню здобутків Рославця, призвівши до багатьох непоправних втрат і,

таким чином, до збіднення нашої культури загалом. на нашу історію та сучасність неупередженим по-  
А тому, можливо, настав нарешті час, коли варто, глядом вільної людини у своєму прагненні набли-  
відмовившись від будь-яких перекручень, подивитися зитися до істини.

*Примітки*

\* Абаза А.М. (1845/1848 - 1915) – піаніст, педагог, композитор, музично-громадський діяч. Відомий як засновник музичної школи в Сумах (1877 р.) та Музичних класів РМТ у Курську (1882 р.).

\*\* Тривалість студентського життя Рославця була зумовлена частими перервами його навчального процесу в зв'язку з важкою легеневою хворобою, яка періодично відновлювалась.

\*\*\* Йдеться про театральну студію учня В.Мейерхольда С.Вермеля, постійними відвідувачами якої, окрім Рославця і “валетівців”, були поет-футурист Каменський та видавець Кожебаткін.

\*\*\*\* До художнього об'єднання “Бубновий валет” (1910-1916) входили художники П.Кончаловський, І.Машков, А.Лентулов, брати Бурлюки, М.Ларіонов, Н.Гончарова, А.Купрін та Р.Фальк. Згодом Бурлюки, Ларіонов і Гончарова вийшли з об'єднання, зайнявши самостійну мистецьку позицію.

*Література*

1. Лентулов А. Путь художника. Художник и время. – М.: Сов. художник, 1990. – 272 с.
2. Белодубровский М. Взглядом озарёнными глазами // Музыкальная жизнь. – 1989. – № 20. – С. 8-9.
3. Блок А. Записные книжки. 1901-1920. – М.: Худ., 1965. – 663 с.
4. Василенко С. Воспоминания. – М.: Сов. композитор, 1979. – 375 с.
5. Gojowy D. Muzyczny futuryzm w Rosji // Ruch Muzyczny. – 1985. – № 20. – S. 7-8.
6. Левая Т. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. – М.: Музыка, 1991. – 164 с.
7. Ливанова Т. Вступительная статья / Василенко С. Воспоминания. – М.: Сов. композитор, 1979. – С. 3-27.
8. Ник.А.Рославец о себе и своём творчестве // Современная музыка. – 1924. – № 5. – С. 132
9. Поспелов Г. “Бубновый валет”. – М.: Сов. художник, 1990. – 272 с.
10. Прокофьев С. Материалы, документы, воспоминания. – М.: Сов. композитор, 1961. – 475 с.
11. РГАЛИ, ф. 2569, оп. 1, ед. хр. 99<sup>а</sup>, спр. 6.
12. Холопов Ю. Н.Рославец: волнующая страница русской музыки // Сочинения для фортепиано. – М.: Музыка, 1989. – С. 5-12.

Адреса для листування:

м.Луцьк, вул. Шевченка, 50  
(кафедра теорії музики).

Статтю подано до редколегії 10.11.2000 р.