**Одесская государственная музыкальная академия**

**имени** **А. В. Неждановой**

На правах рукописи

**ЛУКАШЕНКО Наталия Александровна**

УДК 782.01+782.1/784.95

**СТИЛЕВЫЕ ОСНОВЫ ФОРТЕПИАННОЙ ПОЭТИКИ**

**В. П. ЗАДЕРАЦКОГО**

**Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения**

**Специальность 17.00.03 – музыкальное искусство**

Научный руководитель–

доктор искусствоведения, профессор

**Самойленко Александра Ивановна**

**Одесса – 2011**

2

**СОДЕРЖАНИЕ:**

**ВВЕДЕНИЕ……………………………………………………………….............3**

**РАЗДЕЛ 1. ТВОРЧЕСКАЯ ЛИЧНОСТЬ В. П. ЗАДЕРАЦКОГО В СВЕТЕ**

**КОНТЕКСТУАЛЬНОГО ИЗУЧЕНИЯ...........................................................10**

**1.1. Биографические** **аспекты и вопросы периодизации творческого**

**пути В. П. Задерацкого………………………………………………………..14**

**1.2. Социально-исторические предпосылки формирования творческого метода композитора …………………………………………………………...31**

**1.3. Национально-стилевая традиция как духовная парадигма творчества В. П. Задерацкого….……………………………………………..47**

**ВЫВОДЫ К РАЗДЕЛУ 1………………………………………………...........59**

**РАЗДЕЛ 2. ФОРТЕПИАННАЯ ПОЭТИКА В. П. ЗАДЕРАЦКОГО КАК ПРЕДМЕТ МУЗЫКОВЕДЧЕСКОГО ИЗУЧЕНИЯ……………………….62**

**2.1. Программные предпосылки жанрово-стилевых тенденций фортепианного творчества В. П. Задерацкого……………………………..63**

**2.2.** **Цикличность** **как** **условие** **фортепианного** **стиля**

**В. П. Задерацкого ………………………………………………………………84**

**ВЫВОДЫ К РАЗДЕЛУ 2…………………………………………………….107**

**РАЗДЕЛ** **3.** **ЭВОЛЮЦИЯ** **ФОРТЕПИАННОГО** **СТИЛЯ**

**В. П. ЗАДЕРАЦКОГО ………………………………………………………110**

**3.1. Явление стилистического синтеза в фортепианных композициях В. П. Задерацкого……………………………………………………………..110**

**3.2. Семантика** **позднего** **фортепианного** **творчества**

**В. П. Задерацкого……………………………………………………………...136**

**3.3. Индивидуально-авторские черты пианистического стиля В. П. Задерацкого……………………………………………………………...164**

**ВЫВОДЫ К РАЗДЕЛУ 3…………………………………………………….174**

**ЗАКЛЮЧЕНИЕ……………………………………………………………….176**

**ПРИЛОЖЕНИЕ………………………………………………………………184**

**СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ……………………….225**

3

**ВВЕДЕНИЕ**

Мы привыкли считать, что загадки истории следует искать в далеком прошлом. Казалось бы, что нового может таить в себе жизнь наших отцов и дедов, которую мы так хорошо можем себе представить? Исторические события полувековой давности мы знаем, кроме всего прочего, еще и по рассказам их непосредственных участников, и это создает иллюзию полноты знания. Но есть явления в совсем недавнем былом, о значении которых мы порой не подозреваем, и имена, которые незаслуженно забыты. Одно из таких имен – **Всеволод Петрович Задерацкий (1891-1953).**

Блестящий пианист, самобытный композитор, талантливый поэт и

писатель, дирижер оркестра, режиссер, прошедший школу К.С. Станиславского, неподражаемый лектор и педагог – таков далеко не полный перечень аспектов деятельности В.П. Задерацкого. Парадоксальным образом, даже не публикуя своих сочинений и редко появляясь на большой концертной эстраде, он производил огромное впечатление на свое окружение в Ярославле, Рязани, Магадане, Львове. По отзывам современников, Задерацкий был не только превосходным пианистом, но и универсально образованным музыкантом. К примеру, в годы работы в Ярославском музыкальном училище он одновременно преподавал множество учебных дисциплин: историю музыки, гармонию, анализ форм, инструментоведение, специальное фортепиано, фортепианный ансамбль, вел дирижерский класс, оперный класс, курсы повышения квалификации педагогов-пианистов, к тому же был дирижером симфонического оркестра. Собственное его композиторское творчество было известно довольно узкому кругу людей, но зато широчайший кругозор, одаренность в разных областях искусства привлекали всеобщее внимание, выдвигая его в ряды крупнейших деятелей культуры своего времени. По-видимому, эта известность сыграла негативную роль в жизни композитора, но, тем не менее, спустя полвека забвения именно она спровоцировало возрождение интереса к его творчеству.

4

Инициатором процесса восстановления наследия композитора

выступил его сын – Всеволод Всеволодович Задерацкий (доктор

искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории

имени П.И. Чайковского), опубликовавший в 2005-2006 годах в журнале

«Музыкальная академия» три очерка о жизни и творчестве своего отца [90-

92]. По его инициативе и при его содействии несколькими годами ранее

состоялся ряд концертов во Львовской и Московской консерваториях (с

которыми напрямую была связана деятельность композитора), посвященных

музыке В.П. Задерацкого. Всеволод Всеволодович провел огромную работу

по восстановлению некоторых рукописей своего отца – например, двух

первых фортепианных сонат и цикла 24 прелюдий и фуг, благодаря чему

стало возможным их исполнение. В настоящее время он принимает активное участие в подготовке к изданию в Москве еще ряда сочинений В.П. Задерацкого. Им же составлена первая подробная биография

композитора, включающая фрагменты переписки и личные воспоминания о В.П. Задерацком, воспоминания членов его семьи. Существованием полного списка произведений композитора мы обязаны его супруге – В.В. Перловой-Задерацкой [86-87].

Центром исследования творчества В.П. Задерацкого изначально стала Львовская национальная музыкальная академия имени М. Лысенко, с которой связаны последние годы жизни композитора. Благодаря энтузиазму профессоров фортепиано Христины Блажкевич-Чаплин, а также Марии Крых

1. Олега Крыштальского (лично знавшего В.П. Задерацкого и являющегося его учеником) стали возможны концертные исполнения и записи музыки Всеволода Петровича. По их инициативе была осуществлена запись на компакт-диске первых исполнений ряда сочинений композитора пианисткой Оксаной Журко (ученицей Х.Б. Блажкевич-Чаплин), в частности – «Возвращения из небытия» (в него включены сонаты № 1 и № 3, сюита «Родина», цикл «Тетрадь миниатюр», отдельные пьесы и пьесы из разных циклов). При участии львовских музыкантов в интернете был открыт и

5

продолжает пополняться сайт, посвященный творчеству Всеволода

Петровича Задерацкого.

Необходимо отметить, что в Украине творчество В.П. Задерацкого было оценено и получило широкую известность гораздо раньше, чем в России. Уже три десятилетия в Киеве и Львове издаются его произведения, фортепианная и скрипичная музыка прочно вошла в учебный репертуар Киевской и Львовской консерваторий. Первые исследовательские труды стали появляться также в Украине. В числе пионеров изучения наследия композитора следует назвать В. Клина, опубликовавшего в книге

«Украинская советская фортепианная музыка» (1980) очерк, посвященный циклу 24 прелюдий для фортепиано, в котором, помимо всего прочего, отметил ряд стилистических особенностей творчества В.П. Задерацкого [118]. И в Украине и в России Задерацкий считается национальным композитором, что не противоречит его собственным представлениям.

Среди музыковедческих работ, посвященных творчеству композитора, выделяется исследование полифонической техники в цикле 24 прелюдий и фуг (1937) в рамках книги «Контрапункт строгого стиля и фуга» (т. 2)

доктора музыковедения, профессора Московской консерватории

Н.А. Симаковой [220]. Кроме того, в 2004 году была защищена дипломная работа Натальи Водолазской – выпускницы Киевского государственного высшего музыкального училища имени Р.М. Глиера (научный руководитель В.Н. Артеменко), посвященная 24 прелюдиям для фортепиано[42].

Профессором Одесской государственной музыкальной академии им.

А.В. Неждановой С. В. Мирошниченко в сборнике статей «музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА ім. А. В. Нежданової» была опубликована научная статья «Тематическая «аура» в полифоническом произведении (на примере многотемной фуги В.П. Задерацкого)». Наконец в 2009 году в московском издательстве «Композитор» увидела свет книга В.В. Задерацкого об отце и его времени «Per aspera…». Однако истинное

6

место творчества В. П. Задерацкого в истории отечественной культуры, подлинный масштаб его личности только предстоит определить.

Вышесказанное объясняет монографический характер данной диссертации и актуальность ее темы.

**Связь работы с научными программами, планами, темами.**

Диссертация выполнена в соответствии с научной программой кафедры истории музыки и музыкальной этнографии ОГМА имени А. В. Неждановой

1. перспективным планом научно-исследовательской работы Одесской государственной музыкальной академии имени А.В. Неждановой, в частности, с темой № 12 – «Теория музыкальной интерпретации». Тема исследования утверждена ученым советом Одесской государственной музыкальной академии имени А.В. Неждановой (протокол № 4 от 19 ноября

2010 г.).

**Цель работы** – выявить стилевое единство фортепианного творчества

1. П. Задерацкого, его внешние и внутренние (социально-исторические и творческо-биографические) контекстуальные условия.

**Задачи,** поставленные в работе:

1. раскрыть значение контекстуального подхода к изучению творческой личности В. П. Задерацкого, определить биографические и социально-

исторические факторы формирования творческого метода композитора;

1. выявить национально-стилевую природу творчества В. П. Задерацкого;
2. раскрыть взаимообусловленность программности и жанрового содержания в фортепианном творчестве В. П. Задерацкого;
3. определить значение цикличности в фортепианных произведениях В.П. Задерацкого;
	1. на основе стилистического анализа проследить эволюцию фортепианного стиля композитора;

**-** выявить стилевое своеобразие позднего фортепианного творчества

1. П. Задерацкого и индивидуально-авторские черты его пианистического стиля;

7

1. выявить антиномию индивидуально-неповторимого и типологического в творческой судьбе и фортепианной поэтике В. П. Задерацкого.

**Объект работы** – творческая судьба В. П. Задерацкого и его фортепианное наследие.

**Предмет работы –** процесс становления стиля композитора в его опоре на фортепианное творчество и взаимосвязи со стилистическим содержанием фортепианных композиций.

**Методологическая основа работы** определяется эстетико-культурологическими трудами М. Бахтина, А. Лосева, Ю. Лотмана, музыковедческими исследованиями, посвященными жанрово-стилевой поэтике музыки (М. Арановский, В. Бобровский, Н. Герасимова-Персидская,

1. Коханик, Л. Мазель. В. Медушевский, М. Михайлов, Е. Назайкинский, С. Савенко, А. Самойленко, А. Сокол, С. Скребков, С. Тышко, В. Холопова,

нек. др.), музыковедческими работами, непосредственно связанными с изучением творчества В. П. Задерацкого (В. В. Задерацкий, В. Клин, н. др.).

Работа опирается на совокупность таких **методических подходов,** как

историко-культурологический, текстологический в единстве музыковедческой и исполнительской сторон, музыковедческий жанрово-стилевой, семиологический. Доминирующим методическим направлением является *контекстуальный стилевой анализ*, затрагивающий вопросы формирования композиторской поэтики.

**Материалом** **работы** послужили фортепианные произведения

1. П. Задерацкого различных периодов творчества, в частности: Соната для фортепиано № 1 (одночастная), Соната для фортепиано № 2 (одночастная),

фортепианные циклы «Тетрадь миниатюр», «Микробы лирики», 24 прелюдии для фортепиано, пьеса для фортепиано «Серебряный ливень», Сюита для фортепиано «Родина», Детские фортепианные концерты №№ 1, 2, нек. др. сочинения.

**Научная новизна** диссертации обусловлена следующими ее сторонами.

8

1. Впервые творческая биография В. П. Задерацкого в единстве ее

внешних и внутренних контекстуальных условий становится предметом специального научного музыковедческого изучения.

1. В связи с этим впервые предлагается целостная стилевая концепция фортепианного творчества В. П. Задерацкого.
2. Определяются принципы построения фортепианных циклов,

значение программности и цикличности в фортепианной поэтике В. П. Задерацкого, особености жанровой и стилевой семантики фортепианных композиций.

1. Впервые создаются аналитические музыковедческие основания для решения вопроса о национально-стилевой принадлежности фортепианной поэтики В. П. Задерацкого, раскрываются связи его творчества с национально-стилевой традицией.
2. Новизна диссертации обусловлена также выявлением антиномичности творческой судьбы и фортепианного творчества композитора, раскрывающейся как антиномия типологического и индивидуально-неповторимого, в том числе, как антитетичность жанровых и стилевых тенденций фортепианных композиций..

**Теоретическое значение исследования** определяется расширением круга музыковедческих вопросов, связанных с изучением творчества В. П. Задерацкого, открытием ценностно-смысловых сторон фортепианной поэтики композитора, обоснованием контекстуальных путей изучения творческой биографии (биографии как творчества) данного композитора, углублением монографического личностного аспекта изучения истории музыки, в целом.

**Практическое значение работы** заключается в следующем. Материалы диссертации могут быть использованы в учебных вузовских курсах истории музыки, истории и теории исполнительства, музыкальной культурологии, музыкальной интерпретации. Материал диссертации может

9

послужить основой монографии, посвященной фортепианному творчеству В. П. Задерацкого.

**Апробация результатов исследования.** Диссертация обсуждалась на кафедре истории музыки и музыкальной этнографии ОГМА имени А. В. Неждановой. Основные положения исследования были изложены в докладах на следующих конференциях (всего 7):

П”ята науково-практична конференція українського товариства аналізу музики (Київ, 16-20 листопада, 2004); Шоста науково-практична конференція українського товариства аналізу музики (Київ, 15-19 листопада, 2005); Сьома науково-практична конференція українського товариства аналізу музики (Київ. 21-25 листопада, 2006); Восьма науково-практична конференція українського товариства аналізу музики (Київ, 12-15 березня, 2008); Десята науково-практична конференція українського товариства аналізу музики (Київ, 26-28 березня, 2010); Міжнародна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на порозі третього тисячоліття: Схід – Захід» (Одеса, 2-3 грудня, 2010); Міжнародна науково-творча конференція «Трансформація музичної освіти та культури: традиція і сучасність» (Одеса, 5-6 травня, 2011).

**Публикации.** По теме диссертации опубликовано 4 статьи в специализированных научных сборниках, утвержденных ВАК Украины и учебно-методическое пособие, утвержденное Министерством образования и науки, молодежи и спорта Украины для студентов высших учебных заведений искусства и культуры.

**Структура диссертации** обусловлена ее целью и задачами, отражает общую логику исследования. Диссертация состоит из введения, трех разделов, восьми подразделов, заключения, приложений и списка использованной литературы. Объем основного текста – 183 страницы, библиография включает 292 наименования.

**ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

* + результате данного исследования, посвященного личности и творчеству В,П. Задерацкого можно прийти к общему заключению, что понимание его фортепианных произведений требует от исследователя особого внимания к семантической конфигуративности и смысловой поливалентности авторской речи. Сложно-диалогический характер отношений композитора с социумом, обусловивший и специфические черты творческого процесса, делает необходимым широкий контекстуальный подход к анализу и оценке его музыки – в соответствии с мыслью М. Бахтина
* том, что каждое слово (в нашем случае – музыкальное высказывание –

Н. Л.) вдохновлено контекстами, в которых оно жило.

Выявление стилистического контекста фортепианных произведений В, П. Задерацкого позволяет утверждать, что их интерпретация, как музыковедческая, так и исполнительская, должна основываться на максимуме дистантно-коммуникативных связей, которые могут быть установлены между музыкальным текстом и тезаурусом культуры.

Именно представление о стилистическом контексте фактически уравнивает понятия контекста и интертекстуальности, еще более усиливая герменевтическое значение контекстуального подхода.

Взаимодействие «контекстуальных кругов» творчества Задерацкого, которые можно принять за герменевтические круги, то есть завершенные в себе и взаимодействующие комплексы предпосылок, условий, факторов и результатов понимания и интерпретации, позволяет выявлять значение и направление развития жанровой и стилевой семантики в его фортепианной музыке, открывать ее связь с программным методом композитора.

Уже ранние фортепианные цикла В. П. Задерацкого программны, хотя программность в них имеет разный характер. В «Микробах лирики» она присутствует как самое обобщенное обозначение характера звучания пьес, даже без детализации названия каждой из частей. В «Тетради миниатюр» ряд

177

пьес содержит, напротив, весьма конкретную программу («Авто», «Карусель»), которая дополняется использованием звукоизобразительных и

звукоподражательных эффектов. Другая часть пьес («Облака» и «Затаенное») следуют программности импрессионизма, в которой живописные природные явления не только содержат определенное настроение, но и порой становятся метафорой – медленное движение облаков

* плавное течение мыслей и т.д. Но самый интересный пример в программном отношении представляют «Фарфоровые чашки»: название цикла указывает не столько на характер и содержание пьес (у них есть собственные названия), сколько на стилевую идею произведения в целом.

Явление интертекстуальности может быть рассмотрено как одна из основных характеристик индивидуального стиля автора. Находясь в изоляции от центральных композиторских школ, Задерацкий, тем не менее,

привлекал к сочинению музыки весь музыкально-культурный тезаурус; в ряду главных приоритетов в области фортепианной музыки композитора оказывается фортепианное творчество Шопена, Листа, Дебюсси и Скрябина.

* круге стилистического взаимодействия эизодически оказываются также современники – Стравинский, Шостакович, Мосолов, Прокофьев.

Диалогичность, являющаяся неотъемлемой чертой музыкального мышления Задерацкого, продиктована стилевой установкой композиторского сознания: высоко чтя своих великих предшественников, автор бережно изучает их стиль и по-своему интерпретирует явления, ставшие со временем ценностными реалиями культуры. К примеру, одночастно-циклическая сонатная форма Листа в его произведениях обретает иное драматургическое наполнение и опирается на законы музыкального языка совершенно иной эпохи. В своем стремлении «переинтонировать» высказывания предшественников Задерацкий не был одинок. Ему созвучны слова современника – Мориса Равеля, сказанные ученикам: «Не нужно бояться имитировать. Если вам нечего сказать, вы не сможете сделать ничего лучше…, чем пересказать то, что уже было хорошо сказано. Если вам есть

178

что сказать, то это никогда не проявится яснее, чем в вашей невольной неверности модели» [81, с. 181-182]. Диалогичность мышления объясняет и многообразие стилистических «языков», которыми оперирует композитор и которые осваивает исполнитель фортепианной музыки В.П. Задерацкого.

Многократное интерпретирование чужого текста отчасти могло быть воспринято Задерацким в диалоге с творческим наследием Ференца Листа. В фортепианном творчестве Листа жанр транскрипции занимает одно из ведущих мест и трактуется как форма широкой пропаганды музыки великих композиторов – предшественников и современников. В творчестве Задерацкого (В.В. Задерацкий приводит примеры собственных транскрипций В.П. – «Испанское каприччио» Н. Римского-Корсакова, «Сорочинская ярмарка» М. Мусоргского и скрипичная соната И. Хандошкина) акцент смещается в иную сторону: привлечение чужого текста становится отражением феномена диалогичности сознания, стремления установить искусственно разорванную связь между личностью автора и ее музыкальным контекстом. При этом степень вмешательства интерпретатора в оригинал в

* веке неизмеримо выше, что связано, на наш взгляд, с возрастанием индивидуализации высказывания, стремлением «пересочинить» даже такие базовые явления, как тональность, звукоряд и т.д.

Как следствие, предметом авторского пониания становится более широкий спектр явлений, захватывающий многообразно трактованный чужой текст или его сущностные характеристики – причем каждый раз иные,

* ином сочетании. В сонатах и прелюдиях, к примеру, сохраняется общая конструкция формы и исполнительская фактура оригиналов; гораздо реже воспроизводится интонационный рисунок оригинала, но при этом обязательно погруженный в иную гармоническую среду. Цитирование фортепианного стиля Дебюсси, как правило, налагается на подчеркнуто четкий контур формы, что в большинстве случаев не свойственно оригиналу.

Любопытно, что обращение к «чужому» тексту композитор преподносит как протест против массовых тенденций музыкального

179

«мэйнстрима», продиктованных не всегда художественными соображениями. Так, с одной стороны, в период радикального авангардистского отторжения романтического высказывания, дань которому вслед за французской «шестеркой» отдали захлестнутые первой волной авангарда ХХ века «классики музыкального жанра» Прокофьев и Шостакович в конце 20-х-30-е годы, Задерацкий, напротив, постепенно – от «микробов лирики» к крупным фортепианным циклам – поворачивает к стилистике неоромантизма, вновь поднимая на щит ее главный символ: мелодию. И наоборот, в конце 40-х годов, в разгар борьбы за реализм в искусстве, композитор в знак протеста против внешнего диктата создает импрессионистскую пьесу «Серебряный ливень», редкий рецидив дебюсситского стиля в его позднем творчестве.

Особенность творчества В. П. Задерацкого в том, что многосторонне трактованный принцип диалога становится у него системным явлением, пронизывающим большинство композиторских текстов. «Языковой плюрализм» фортепианного наследия Задерацкого предполагает присутствие системы признаков, составляющих феномен индивидуальности автора. Среди наиболее показательных и характерных черт индивидуальной поэтики композитора можно назвать тот стилевой комплекс, который он использует на протяжении всех периодов творчества и который отличает его от современников: в частности, акцент на лирическом наклонении фортепианной музыки, импрессионистической палитре и романтических смысловых коллизиях выделяет Задерацкого из среды «фортепианных» авторов его времени — в сравнении с Шостаковичем, Прокофьевым, Мосоловом и др.

Не менее важен для фортепианной поэтики композитора принцип формирования собственного высказывания из аллюзий и реминисценций чужих текстов – так называемое «непрямое говорение», о котором убедительно пишет М. Бахтин: «Автор литературного произведения (романа) создает единое и целое речевое произведение (высказывание). Но он создает его из разнородных, как бы чужих высказываний. И даже прямая авторская

180

речь полна осознанных чужих слов. Непрямое говорение, отношение к своему языку как к одному из возможных языков (а не как к единственно возможному и безусловному языку)» [21, с. 311].

Важно отметить, что подобный диалог в трактовке Задерацкого никогда не перерастает в полилог – редким случаем взаимодействия разных источников внутри одного текста служит пьеса «Карусель» (из цикла «Тетрадь миниатюр»), где карнавальный мир Дебюсси встречается с «петрушечной» стилистикой ранних балетов Стравинского, вплоть до столкновения в музыкальном тексте фольклорного источника, вроде «Соловей, соловей, пташечка», с кэйк-уоком в духе Дебюсси. Впрочем, здесь нет прямого противопоставления стилей, оно носит скорее комплементарный характер, поскольку Стравинский периода русских балетов испытывал определенный пиетет перед творчеством Дебюсси, и родство карнавальных миров этих двух композиторов не вызывает сомнений (разумеется, речь идет только об общих художественных принципах при абсолютно различных национально-стилевых парадигмах).

Таким образом, отправной точкой при изучении фортепианного творчества В. П. Задерацкого можно вполне справедливо считать *феномен многоязычия*. Вообще же нужно отметить, что оперирование разнымистилями в первой половине ХХ века не было сугубо музыкальным явлением

– можно предположить, что оно не присуще исключительно музыке, а,

скорее, заимствовано Стравинским, Задерацким и другими композиторами из иных областей культуры. Изобилие стилей характерно для русского искусства начала ХХ века в целом: такие явления, как барельефы в стиле средневекового гобелена, украшающие здание неоклассического стиля (дом Чухновой в Николопесковском переулке в Москве), залы в стиле барокко, классицизма, романтизма в неоклассическом особняке (дом Берга в Денежном переулке в Москве), принадлежащие замыслу одного архитектора, выстроенные в совершенно разных стилях здания и множество других примеров свидетельствуют об особом отношении русских художников и

181

архитекторов к проблеме стиля. Ярким примером полистилистики в архитектуре может служить доходный дом Донского в Москве (Староконюшенный переулок 41/1), построенный в десятых годах прошлого столетия архитектором Сергеем Михайловичем Гончаровым (отцом известной художницы Натальи Гончаровой) на стыке стиля модерн и неоготики. Мы приводим здесь примеры архитектурных сооружений, как наиболее наглядные для той эпохи, в которой формировалось художественное сознание В.П. Задерацкого. Обилие ярких художественных течений, существовавших параллельно в один и тот же временной период (в музыке можно назвать романтизм, импрессионизм, конструктивизм и экспрессионизм) или слишком быстро сменявших друг друга, способствовало особому смешению стилистических манер и техник, с которым экспериментировали многие мастера в разных видах искусства.

* творчестве Задерацкого «озвучен» весь корпус смысловых значений слова «стиль» – от барочного противопоставления церковный-светский,

высокий-низкий до современных понятий «стиль национальной школы», «жанровый стиль», композиторский стиль, стиль одного выдающегося произведения, исполнительский стиль, стиль одного какого-либо рода музыки (так, интересно отметить присутствие в фортепианных «Багателях» письма, характерного скорее для инструментального квартета). Именно

*данная стилевая комплексность, интегрируемая в пределах каждой композиции, определяет индивидуально-авторский стиль композитора.*

Интертекстуальные взаимодействия возникают и внутри корпуса фортепианных произведений самого Задерацкого. Как правило, переклички существуют между произведениями, написанными в сходных жизненных ситуациях: между произведениями конца 20-х и 30-х годов, то есть во времена арестов и тюремного заключения. Соответственно интонационный комплекс, кочующий по этим текстам композитора, принадлежит к «топосу» трагического (термин Л. Кириллиной [116]). Комплекс интонационно-смысловых констант охватывает такие «знаки», как колокольные удары,

182

«вбивающими гвозди в крышку гроба» октавные репетиции, хоральные распевы, тему креста (которая может присутствовать и в позитивной по внешнему семантическому ряду музыке – как в упоминавшемся детском Концерте № 2 для фортепиано , путем ассоциации с темой фуги И.С. Баха).

*Стилевое цитирование, в каждом конкретном случае избирающее особенный комплекс имитируемых признаков, становится одной из самых характерных черт фортепианного письма Задерацкого.* В этом процессе активно принимает участие и слово – иногда на «адрес» стилевого цитирования указывает само название произведения: так, «Листок из альбома» совершенно недвусмысленно апеллирует к одноименным произведениям Скрябина, «Облака» из «Тетради миниатюр» намекают на одноименную симфоническую прелюдию Дебюсси, «Серебряный ливень» ассоциируется с живописными названиями импрессионистских пейзажей Дебюсси и т.д., не говоря уже об авторских ремарках, данных зачастую на французском языке, что крсноречиво само по себе.

Судьба Задерацкого могла бы вписать новую страницу в отношения художника и общества: ни один из действительно крупных композиторов, наверное, не сталкивался с такими препятствиями, какие выпали на долю Всеволода Петровича, в полной мере ставшего жертвой политических репрессий. Войны, аресты, заключения в тюрьме, ГУЛАГ, ссылки, уничтожение архива, запрет на исполнение и публикацию сочинений, остракизм со стороны «коллег»… И вопреки всему – огромный творческий багаж, который был бы еще больше, сохранись в нем ранние сочинения композитора. Его удивительная судьба – подтверждение мысли М. Бахтина о том, что у каждого смысла есть свой праздник возрождения [26].

Сегодня смысловое содержание произведений В.П. Задерацкого

оказывается удивительно созвучным магистральным тенденциям музыкальной культуры и композиторского творчества, прежде всего, тенденции стилевого синтеза, осуществляемой на основе композиционной

183

переходности стилистических конфигураций, позволяющей преодолевать их исходные противоречия и открывать их новое смысловое единство.