

## СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

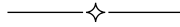
1. Бражникова О. Максим Викторович Бражников / О. Бражникова // Бражниковские чтения — 2002 : Буклет к 100-летию со дня рождения М. В. Бражникова. — СПб., 2002. — 24 с.
2. Кручинина А. Кафедра древнерусского певческого искусства : Интернет-ресурс — режим доступа : <http://nativitas.ru/kdri>

*Каплун Т. М. Ленінградсько-Петербурзька медієвістична музична школа.* У статті розглядаються особливості сучасної навчально-дослідницької традиції Ленінграда-Петербурга в галузі російської музичної медієвістики.

Ключові слова: російська музична медієвістика, кафедра давньоросійського співочого мистецтва, Бражникові читання.

*Kaplun T. M. Leningrad-Peterburg of medieval musical school.* In the article examined feature modern educational-research traditions Leningrad-Petersburg in the area of Russian medieval music.

Key words: russian music medieval, Department of old russian art of singing, Brazhnik's reading.



УДК 782.01+782.1/784.95

*Н. Лукашенко*

**О ФОРТЕПИАННОМ ЦИКЛЕ «ЛЕГЕНДЫ»  
В. П. ЗАДЕРАЦКОГО**

*Статья посвящена изучению стилевых особенностей фортепианного цикла В. П. Задерацкого «Легенды». Рассмотрены новые тенденции в построении и компоновке музыкального материала цикла, в необычности интерпретации темы военных баталлий, в самобытной трактовке литературных текстов, в акцентуации на определенном светоощущении каждой из пьес цикла. Раскрыты категория времени как важнейшая особенность параметров выразительности и своеобразная манера работы со стилистическими комплексами.*

*Ключевые слова: Всеволод Петрович Задерацкий, жанр легенды, фортепианная традиция, образ-символ, категория времени, знаки стиля.*

Незаурядная, переполненная удивительными событиями линия жизни Всеволода Петровича Задерацкого иногда приводит на ум аналогию с извилистым руслом реки, время от времени совершающим довольно крутые изгибы. И всякий раз, после особенно немилосерд-

ного удара судьбы, меняются не только его отношения с действительностью, география и условия жизни, круг общения и область профессиональной деятельности — под воздействием внешних и внутренних причин самым крутым образом изменяется и его авторский почерк. Впервые это произошло после ареста в 1926 году, документальным свидетельством которого стали две первые фортепианные сонаты — едва ли не самые отчаянные и самоубийственные произведения Задерацкого, написанные языком трагически-беспросветного диссонанса. И в 1937 году, когда в невероятных условиях лагерной жизни были созданы 24 прелюдии и фуги, вновь происходит значительная трансформация композиторского стиля. Возврат к прошлому становится невозможен, и теперь на смену лучезарно-просветленной лирике, колористической яркости картин и неисчерпаемой энергетике 30-х годов приходит выстрадавшая глубина философских концепций и пронзительная ясность музыкального языка, обретшего «мудрую простоту» высказывания, а в силу этого — и небывалую мощь воздействия.

Небольшой по масштабам цикл «Легенд» создан в 1944 году в Краснодаре, практически одновременно с несколькими ключевыми фортепианными опусами Задерацкого — сюитой «Фронт», циклом «Родина», Кавказской рапсодией. Как и они, «Легенды» несут на себе отпечаток итогового периода творчества композитора и в то же время явно выделяются из этого ряда. Пройдя через искус «тысячи и одного стиля», Задерацкий в 40-е годы словно возвращается к утраченным истокам, к художественному миру романтизма, однако система выразительных средств, обогащенная опытом двадцатого столетия, заставляет добавить к этому слову приставку нео-. Таким образом, не будет большим преувеличением заметить, что и здесь, как это много раз бывало в прошлом, В. П. Задерацкий одним из первых улавливает еще не сформулированные веяния новой эпохи, грядущего неоромантического направления отечественной музыки.

В этом цикле ощущается несомненное присутствие листовской фортепианной традиции, прямым наследником которой был В. П. Задерацкий. В юношеские годы в Курске он занимался у А. М. Абазы, ученика Ганса фон Бюлова (а тот, как известно, учился у самого Листа), а в Московской консерватории Задерацкий занимался в фортепианных классах профессоров Г. А. Пахульского и К. А. Киппа (последний пользовался в то время огромным авторитетом). Обе ветви полученного образования — в Курске и в Москве — восходят к пиа-

нистической школе Ференца Листа, чьими учениками был не только Ганс фон Бюлов, но и Павел Августович Пабст — у последнего в свою очередь учились и Кипп и Пахульский. Следовательно, Всеволод Задерацкий может считаться «правнуком» Листа в исполнительской традиции. И в области композиторского творчества можно назвать не один пример преемственности его стиля от Листа — начиная с первых сонат для фортепиано и заканчивая рапсодиями и транскрипциями позднего периода.

Программный фортепианный цикл «Легенды», насыщенный демоническими образами, колористическими и звукоизобразительными эффектами, пианистическими приемами листовской виртуозности, демонстративно подчеркивает свою связь с искусством прошлого века. Да и сам жанр фортепианной легенды восходит к Ференцу Листу: «Святой Франциск Азисский. Проповедь птицам» и «Святой Франциск из Паолы, идущий по волнам» стали его первыми образцами. В XIX веке легенды в инструментальной музыке встречаются нечасто — в качестве редких примеров можно назвать здесь «Легенды» для фортепиано в 4 руки Антонина Дворжака или «Легенду» для скрипки и фортепиано Генрика Венявского. Возможно, причина кроется в подчеркнута эпическом характере поэтической легенды, заимствованной музыкой у литературы. Ведь изначально легенда — это то, что читают (от лат. *legenda* — чтение), кроме того, этим словом на протяжении многих веков называли повествования духовного плана — христианские легенды, рассказы о деяниях апостолов или жития святых. В этом плане их трактует Ференц Лист — не только в фортепианных сочинениях, но и в таком крупном вокально-симфоническом полотне, как оратория «Легенда о Святой Елизавете». В отличие от баллады, думки или близких ей по духу жанров, легенда обязательно обладает неким религиозным или социальным пафосом, морализирующим смыслом — таковы, например, драматическая легенда Г. Берлиоза «Осуждение Фауста» или опера-легенда Н. А. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии».

В первой четверти двадцатого века жанр легенды оказался востребован не только в российской фортепианной традиции, но и в украинской музыке. Свои произведения в этом жанре создают А. Мосолов (Легенда для виолончели и фортепиано), Н. Мясковский, С. Прокофьев, П. Юон (Легенда для фортепиано, скрипки и виолончели), Н. Раков, В. Косенко («Две поэмы-легенды» ор. 12 № 1 и 2), Н. Гозенпуд. Жанр постепенно утрачивает свои христианские корни

и приближается по смыслу к балладе, что позволяет некоторым исследователям поставить знак равенства между этими явлениями. Так, В. Панкратова в своей работе «Баллада» делает вывод, что «легенда не является самостоятельным жанром, а представляет ту же балладу, но с другим названием» [6, с. 43]. Однако с таким взглядом категорически не соглашается украинский музыковед В. Клиш. Он считает, что эволюция этих жанров в украинской фортепианной музыке противоречит такому утверждению. «Суть отмежевания легенды от баллады заключалась в органическом придании фортепианному произведению общего для литературы и музыки жанрового истока — словесной программы с морализирующим смыслом. Это качество, во всяком случае принятое в границах творческой практики украинской музыки, является важным видовым ориентиром, что дает основание рассматривать легенду как самостоятельный жанр» [4, с. 75].

Жанр легенды стал одним из самых сложных явлений в музыкальном творчестве, поскольку требовал раскрытия тех аспектов, которые музыка может отобразить только опосредованно через значительную долю морализации смысла. В XX веке одним из акцентов жанра становится эпическое наклонение высказывания — во многих случаях содержание легенды не раскрывается композитором, оставаясь за рамками произведения, благодаря чему исполнителю предоставляется право воплощения собственной концепции замысла. При этом легенда сохраняет свои основные жанровые признаки, каковыми являются подразумеваемая или выписанная программа, сюжетность событий, насыщенность элементами фантастики, романтический или религиозный пафос.

Что необычно для самого Задерацкого, каждая из пяти «Легенд» («Ущелье смерти», «Сад жемчужного винограда», «Кровавый кактус», «Синеок-цветок» и «Черный всадник») снабжена подробным сюжетным комментарием, четыре из которых, в том числе и «Кровавый-кактус», написаны автором цикла, а пятый принадлежит перу некоего Александра Боровского.

Этот человек не упоминается в сохранившихся документальных данных о жизни В. П. Задерацкого, но наиболее вероятно, что здесь имеется в виду пианист Александр Константинович Боровский (1889–1968). Старше В. П. Задерацкого всего на два года, он учился на том же юридическом факультете Московского университета и на фортепианном отделении Московской консерватории в те же самые годы, когда там проходил курс обучения Всеволод Петрович.

Уместно предположить, что они были знакомы и возможно дружны, если уж в архиве композитора осталось четверостишие Боровского. Любопытно, что покинувший Россию Александр Боровский с 1927-го по 1937 год ежегодно приезжал с гастролями в Москву и Санкт-Петербург — мог ли об этом не знать Задерацкий (который жил в Москве в 1929–1934 годах)? Возможно ли, чтобы в «Легендах» появилось единственное упоминание об этом знаменитом в Европе и США русском эмигранте и старинном друге Задерацкого? Всеволод Петрович, оберегая своих близких, никогда не рассказывал им о своих дореволюционных знакомствах. Тайны прошлого охранялись настолько строго, что сын композитора Всеволод Всеволодович Задерацкий буквально до 90-х годов даже не подозревал о существовании во Франции второй ветви семьи Задерацких. Не говоря уже о том, что факт причастности Всеволода Петровича к музыкальным занятиям цесаревича Алексея случайно обнаружился только спустя сорок лет после его смерти.

Менее вероятной представляется версия с участием в судьбе В. П. Задерацкого генерал-лейтенанта Александра Александровича Боровского, в 1919 году командовавшего Крымско-Азовской Добровольческой Армией. Офицер-белогвардеец, Всеволод Петрович Задерацкий мог встречаться с ним на полях Гражданской войны, поскольку тоже участвовал в боевых действиях под началом генерала А. И. Деникина на Южном фронте. Однако это предположительное знакомство не подтверждается ни общностью интересов, ни какими-либо иными фактами биографии композитора, поэтому мы оставляем его в стороне.

Итак, вот четверостишие Александра Боровского, которое легло в основу легенды «Синеок-цветок»:

*Я далек, одинок, голубой огонек,  
Талисман любви, тайны девичьи,  
Я царевен сон, синеок-цветок,  
И найдут меня лишь царевичи.*

В связи с этим четверостишием возникает еще одно наблюдение — каждая из литературных легенд, изложенных В. П. Задерацким, обладает собственным цветовым решением. Изумрудный и красный в «Ущелье смерти» — в тексте предпосланного стихотворения рефреном звучат рифмы-антитезы: «изумрудная пыль» — «кровавая был», «муравы изумруд» — «кровавый труд», как символ маятника, раска-

чиваючогося от жизни к смерти, от красоты безмолвного лунного пейзажа до звериного рева битвы. Образ «качелей веков», «жизни-смерти качелей» становится отправной точкой цикла, в финале которого смерть торжествует уже безраздельно. Далее, название «Сад жемчужного винограда» говорит само за себя — перламутровый тон жизни и любви соприкасается с цветами «утренней зари» и «солнца». В «Кротовом кактусе» серебряный ручеек обращается в «красную змею», темно-красный тон мгновенно захватывает весь пейзаж. Колористическое решение «Синеок-цветка» и «Черного всадника» очевидно. Таким образом, «палитра» цикла основана на нарастающем столкновении полярных цветов, принцип контраста усиливается к финалу: во второй половине цикла густому красному противопоставлен нежно-синий и им обоим — черный цвет, окончательно и бесповоротно поглощающий все иные оттенки. В итоге предложенное В. В. Задерацким построение цикла легенд и вытекающая из него интерпретация темы жизни и смерти, на наш взгляд, подтверждается цветовым решением этой серии легенд.

«*Ущелье смерти*» (*cis-moll*) — таинственный ноктюрн (*Moderato. Lugubre*), открывающий цикл легенд, обрисовывает обстановку действия и вводит в его зловещую атмосферу. Безмолвный ночной пейзаж таит в себе скрытую угрозу — пьеса зарождается во мраке басовых регистров фортепиано. Локрийский лад, господствующий в основной теме, благодаря свойственной стилю Задерацкого характерной «мерцающей» переменности ступеней чередуется с красками фригийского наклонения — в арсенале музыкальных средств выразительности сложно отыскать оттенки темнее и глубже этих двух цветов. Композитор, как это нередко случается в поздние годы, подробно выписывает подразумеваемую оркестровую «партитуру» пьесы. Октавные унисоны «*quasicorni*» (валторны) неторопливо отсчитывают секунды бытия, плотные ленты бестерцовых септаккордов (*pesante* — тяжело) лениво сползают едва ли не за нижний край клавиатуры, из самой ее глубины в таинственном звучании фагота (*quasifagotto, misterioso*), словно по дну мрачного ущелья, медленно извивается угрюмый напев (*contristezza* — с грустью). Мерцающие блики лунного света вспыхивают на склонах ущелья (*crystallino*) — хрустальное стаккато правой руки создает воздушный объем образа.

Середина формы начинается неожиданно: ночную тишину вдруг испаривают секундовые кластеры трубы, басовая тема энергично выстраивается в напористую восходящую линию, раздается лязг и звон

секундовых созвучий — левая рука исполнителя стремительно бросается из регистра в регистр. А затем, также внезапно, все стихает. В возвратном движении репризы вновь устанавливается тишина. Последним отсветом былых сражений звучит свирепый тиратный росчерк каденции.

«*Сад жемчужного винограда*» (*fis-moll*) — импрессионистская живопись *Allegrettoiacerole* представляет максимальный контраст к первой пьесе. Светлые женственные образы приходят на смену воинственным кличам, прозрачные краски высокого регистра и арфовые переливы аккордов фортепиано — сумрачным тембрам фагота и валторны. Бесконечной печалью и горьким сожалением наполнена певучая интонация основной темы пьесы, словно хрустальные слезы стекают неизбывным потоком — невесомые форшлагги и стаккато в хрустальном высоком регистре своим равномерным ритмом подчеркивают гибкость и прихотливость тем. В середине песенной формы цепочка новых мотивов нанизывается на остинато сопровождения, но реприза остается без изменений. Присутствующий здесь восточный колорит — одна из любимейших звуковых красок Задерацкого. Тонкий знаток фольклора кавказских народов, во многих своих произведениях композитор стремился как можно бережнее и точнее воспроизвести атмосферу Востока, мелодику и ладовый строй его музыки и характерный инструментарий.

«*Кровавый кактус*» (*es-moll*) — центральная пьеса цикла, в которой принцип тематического конфликта достигает своего апогея, чтобы в дальнейшем вылиться в открытое противостояние «чистых» красок (между лирической колыбельной «Синеок-цветка» и торжествующим механистическим галопом «Черного всадника»). Неистовое *marcato* низвергающегося лавиной вступления (*Allegroimpetuoso*) словно продолжает с того же места, где остановился каденционный росчерк «Ущелья смерти». Как и в предыдущей пьесе, восточный колорит музыкального материала диктует и своеобразный формообразующий прием — лаконичные темы нанизываются одна на другую в пределах трехчастной песенной формы с неизменной репризой. Тайнственно и сумрачно звучит орнаментированный напев главной темы, вновь расцвеченный бликами локрийского лада, — мерный ход каравана ведет к коварному оазису, где поджидает опасность. Первый за все прошедшее с начала цикла время проблеск мажорного лада появляется в светлой и мирной «теме оазиса». Словно серебряный ручеек сверкает она прозрачными красками верхнего регистра (вызывая в

памяти ассоциации с гибкими мелодиями «Сада жемчужного винограда»), но прекрасное видение мгновенно перерастает в фантастическую пляску смерти (*Allegrotenebroso. Infernale*). Тяжелый топот аккордов, лязг и свист тират, охватывающий весь диапазон клавиатуры, окрашивает ми-бемоль минор оттенками фригийского, целотонного и уменьшенного лада. Словно черная бездна разверзается под ногами — громовая лавина октавно-аккордовых пассажей из вступления затопляет всю сцену, бесследно стирая следы происшедшего здесь. И вновь зловещий покой царит над пустыней, и по-прежнему мерно уходит вдаль караван вечности.

«*Синеок-цветок*» (*fis-moll*) — вторая лирическая пьеса цикла решена в жанре колыбельной, на это указывает и ее программа (в частности, упоминаемый в четверостишии А. Боровского «сон царевен»). Однако ритмическое своеобразие основной (и единственной) темы окутывает ее напев легким восточным флером. Убаюкивает слух и постоянное напоминание темы на протяжении всех разделов формы. Пьеса поражает богатством колористических гармоний, в спектре которых только в рамках основной темы задействованы функции нижней аттаки и минорной медианты, отклонение в минорную верхнюю аттаку. Активное движение гармоний в сочетании со статикой музыкальной формы в целом создают волшебный образ зачарованного сада, в котором цветет загадочный синеок-цветок.

«*Черный всадник*» (*f-moll*) — токкатно-моторная пьеса демонического характера, в которой преобладает аккордовая и октавно-скачковая техника, довольно точно следует своей программе, опираясь на серию звукоизобразительных эффектов: топот скачки, звон меча в ножнах, удары сражений, леденящий хохот смерти, — все это можно найти в тексте музыкального произведения. Высокий уровень диссонантности, скрежещущие созвучия, избыточные секундовыми и тритоновыми интервалами, ленточные «обвалы» аккордов, но при всем том твердое присутствие основной тональности — все говорит о том, что композитор опирается на романтическую традицию воплощения inferнальных образов, обогатив ее достижениями музыкального языка своего времени. Для наглядности приведем текст этой легенды:

На тяжелом черном коне скачет огромный всадник в черных латах, в черном шлеме с опущенным забралом и черными перьями, прикрытый черным щитом, на котором нет девиза. Гремит его двуручный меч в широких черных ножнах, и ветер треплет черный кон-



ский хвост на конце его копья... Грозный и неожиданный, появлялся он на мирных землях от северных равнин до берега южного моря. Крестьяне падали под копыта его неудержимого коня, рыцари преграждали ему дорогу, но он вышибал их из седла с первого удара. Никто не поверг черного всадника на землю, никто не поднял его забрала, никто не увидел его лица, никто не знал его девиза. Заслышав грозный топот, люди покидали селения, в городах запирались дома. Его путь узнавался по трупам, опустевшим селениям, вытопанным полям, И когда опустела земля от северных равнин до берегов благословенного южного моря, остановил коня черный всадник, поднял забрало и торжествующе захохотал страшным, леденящим смехом. Под черным шлемом торжествующе смеялся безглазый череп.

В «Легендах», пожалуй, единственный раз в своей фортепианной музыке композитор словно гипертрофирует знаки романтического стиля, доводит до крайности и едва ли не до абсурда — так же, как абсурдны сами лики войны, запечатленные здесь. «Мистическая символика, фантастическая ирреальность, сгущение и особая роль колорита — все эти признаки особо акцентируются, усиливаются в направлении гипертрофии, порождая свой «колорит условности», особый смысловой модус символического преувеличения» [4, с. 73]. В «Легендах» (в отличие, скажем, от публицистических зарисовок «Фронта») тема войны представлена как максимально возвышенная философская антитеза «смерть — любовь», переданная через поэтический символ. Именно об этом говорит обращение к жанру легенды — эпического предания, повествующего о далеких временах, снимающего за давностью лет несущественные подробности сюжета и позволяющего прибегнуть к метафорическому обобщению образов.

Категория времени становится в «Легендах» одним из важнейших параметров выразительности — и в этом Задерацкий апеллирует к поэтике музыкального модерна. «В искусстве модерна, — утверждает исследователь стиля И. А. Скворцова, — складывается особое отношение к хроносу. На первый взгляд становятся характерны максимально отдаленные полярные временные устремления: либо это крайняя сжатость, придающая эффект мимолетности, призрачности, вихревое, порывистое экстаичное время, время-миг, либо, наоборот, «растянутость» времени, почти его полная остановка, время-вечность. Несмотря на противоположность этих тенденций, их объединяет стремление к общей цели — создать ощущение нереальности, фантастичности художественного времени» [8, с. 234].

Если лирические пьесы цикла целиком покоятся на ощущении бесконечности времени, то в «Ущелье смерти» и «Кровавом кактусе» в него вторгаются отзвуки кровавых сражений: «время-миг» отвоевывает свои позиции у вечности, чтобы в финальном «Черном рыцаре» начисто смести безмятежную мерность «качелей веков». С помощью этих почти кинематографических переключений из настоящего в прошлое реализуется жанровый принцип легенды — контраст эпического и драматического начал.

В позднем творчестве композитора можно отметить тяготение к «грандиозной» звучности фортепиано. Почти ровесник Задерацкого, Генрих Нейгауз считал самой трудной пианистической задачей «играть очень долго, очень сильно и быстро» [5, с. 84] и указывал на возрастание «требований композитора, а значит, и исполнителей, к мощности фортепианного звучания» [5, с. 83]. Эта тенденция, исторически берущая начало в реформах Листа, дала о себе знать в творчестве Задерацкого сначала в первых сонатах, а затем и в поздних сочинениях. Именно в это время композитор, создав множество оркестровой музыки, начинает рассматривать фортепиано как некий универсальный инструмент, которому подвластна не только камерная лирика, но и симфоническая мощь. Фортепианная фактура все чаще приближается к оркестровому письму, в том числе зрительно — нередко запись ведется на трех-четырёх нотных системах, эффекты оркестровых тембров включают не только сольные эпизоды, но и аллюзии на сопоставление различных групп и комбинаций оркестровых инструментов с *tutti*. Симфонизация фортепианной фактуры приводит к расширению динамических и фактурных возможностей инструмента — в некоторых случаях амплитуда динамики колеблется на протяжении всего произведения от *mfdo* фортиссимо («Колонна энтузиастов» из цикла «Родина», «Черный всадник» из «Легенд»), а фактура во многих фрагментах затрагивает сразу все регистры клавиатуры, включая самые крайние — таким образом, оказывается задействована сложнейшая скачковая и в том числе аккордовая техника. Однако следует принять во внимание и тот факт, что в период работы над «Легендами» композитор преподавал в Краснодарском музыкальном училище — не исключено, что этот цикл создавался в расчете на педагогическую практику, во всяком случае, уровень исполнительской сложности этих произведений вполне позволяет включить их в учебный процесс.

Использование знаков определенного стиля — явление, весьма характерное для творческого метода Задерацкого, часто прибегав-

шого к замысловатой игре с историческими и авторскими стилями. На протяжении многих лет, предшествовавших созданию «Легенд», одной из определяющих черт его композиторского письма была своеобразная манера работы со стилистическими комплексами, накопленными европейской музыкой за прошедшее столетие (своего рода «стилевой плюрализм»). Прекрасный пародист, Задерацкий легко мог «сыграть» любой стиль и даже любого композитора, ухватив самую суть его своеобразной исполнительской манеры (в числе его кумиров еще со студенческих лет оставались Шопен, Лист, Скрябин, Рахманинов, Дебюсси) — и точно так же он поступает с историческими стилями, свободно переплетая их или противопоставляя один другому. Интерпретируя особенности чужого стиля, как своего рода выразительный прием, композитор создавал оригинальные фортепианные сочинения, словно обращенные к невидимому собеседнику. В позднем творчестве, за исключением считанных моментов, он уже не прибегает к цитатам индивидуальных авторских стилей, поднявшись на иной уровень обобщения музыкальных явлений своего времени. Поздние произведения, каждое по-своему, синтезируют ключевые аспекты его собственного композиторского стиля, всякий раз являя новое соединение знакомых элементов, поражая одновременно и новизной звучания и узнаваемостью почерка. И на первый план в них выступает неоромантическая стилиевая платформа, демонстративно идущая вразрез с ведущей тенденцией времени — отрицанием эстетики романтизма.

В заключение этого небольшого исследования хотелось бы еще раз обратить внимание на необычность интерпретации темы войны в фортепианном цикле «Легенды» В. П. Задерацкого. Гротескные образы смерти, фантазмагория кровавых баталий, гипертрофированно-мрачный колорит произведения, полярная резкость контрастов — все это указывает на принадлежность произведения трагическому искусству XX века, но также вызывает сравнения с драматическими офортами Франсиско Гойи или знаменитой «Герникой» Пабло Пикассо, многочисленными «плясками смерти» романтической эпохи и в том числе вокальным циклом М. П. Мусоргского. Обращаясь к музыкальным традициям романтизма, Задерацкий обогащает их чертами современных ему явлений искусства — модерна, символизма, импрессионизма, создавая уникальный стилистический сплав, отличающий его собственный почерк в позднем творчестве.

## СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М. М. Бахтин // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. — М.: Худож. лит, 1975. — С. 234–407.
2. Задерацкий В. В. В. П. Задерацкий — биография: [рукопись] / В. В. Задерацкий. — Личная библиотека В. В. Задерацкого. — 33 с.
3. Задерацкий В. В. О творчестве В. П. Задерацкого: [рукопись] / В. В. Задерацкий. — Личная библиотека В. В. Задерацкого. — 30 с.
4. Клин В. Українська радянська фортепіанна музика (1917–1977) / В. Клин. — К.: Наукова думка, 1980. — 316 с.
5. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры / Г. Г. Нейгауз. — М.: Музыка, 1987. — 240 с.
6. Панкратова В. Баллада / В. Панкратова. — М.: Музгиз, 1963. — 47 с. — (Музыкальные формы и жанры).
7. Самойленко А. И. Стиль как музыкально-культурологическая категория в свете теории диалога М. Бахтина // Науковий вісник. Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство: Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. — К., 2004. — Вип. 37. — С. 3–13.
8. Скворцова И. А. Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX–XX веков / И. А. Скворцова. — М.: Композитор, 2009. — 354 с.

*Лукашенко Н. Про фортепіанний цикл «Легенди» В. П. Задерацького.* Стаття присвячена вивченню стильових особливостей фортепіанного циклу В. П. Задерацького «Легенди». Розглянуто нові тенденції в побудові та компоновці музичного матеріалу циклу, в незвичайності інтерпретації теми військових баталій, в самобутньому трактуванні літературних текстів, в акцентуації на певному світловідчутті кожної з п'єс циклу. Розкрито категорію часу як найважливішу особливість параметрів виразності і своєрідної манери роботи зі стилістичними комплексами.

Ключові слова: Всеволод Петрович Задерацький, жанр легенди, фортепіанна традиція, образ-символ, категорія часу, знаки стилю.

*Lukashenko N. About V. P. Zaderazkiy's piano cycle «Legends».* The article is devoted to the scrutiny of stylistic peculiarities of V. P. Zaderazkiy's piano cycle «Legends». Are examined new tensions in construction and arranging cycle's musical material, in unusual interpretation of war themes, in original versions of literature texts, in accentuation on definite light feeling of every play of the cycle. Time category as the most important peculiarity of expressiveness parameters and distinctive manner of work with stylistic complexes are exposed.

Key words: V. P. Zaderazkiy, legend genre, piano tradition, image-symbol, time category, signs of style.

