

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ  
НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ  
«ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ»  
Министерства культуры Российской Федерации

*На правах рукописи*

**РУЧКИНА Наталья Павловна**

**КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО И. Г. СОКОЛОВА:  
СТАНОВЛЕНИЕ «ПРОСТОГО» СТИЛЯ**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

Диссертация

на соискание учёной степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель –  
доктор искусствоведения,  
профессор Цареградская Т. В.

Москва – 2017

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>Введение</b>	3
<b>Глава 1. Академизм, концептуализм и конец времени авангарда (1988 – 1995)</b>	
1.1. Путь в композицию	11
1.2. Авангардные опыты конца 1980-х – начала 1990-х годов	16
1.3. И. Г. Соколов в «Лабиринтах» Н. Н. Сидельникова	46
<b>Глава 2. Переходный период (1996 – 2000): деконструкция стиля</b>	
2.1. Вокальный цикл «Далекая дорога»: в поисках «чистой» музыки	68
2.2. Сценическая композиция «Чудо любит пятки греть»: территория столкновения смыслов	81
2.3. «Естественная» музыка дуэтных сонат	98
<b>Глава 3. Постконцептуальное композиторское творчество (2006 – 2012): углубление в «простоту»</b>	
3.1. «Музыкальный стиль» и его понимание к концу XX века	123
3.2. «Новая простота» в музыкальном искусстве на рубеже столетий	138
3.3. «Простой» стиль в творчестве И. Г. Соколова начала XXI века	150
<b>Заключение</b>	163
<b>Список литературы</b>	169
<b>Приложение 1.</b> Список сочинений И. Г. Соколова и авторский список романсов	198
<b>Приложение 2.</b> Список видео и аудиозаписей	210
<b>Приложение 3.</b> Сценическая композиция «Чудо любит пятки греть». Текст А. И. Введенского в переработке И. Г. Соколова	212
<b>Приложение 4.</b> Литературное творчество: «Традиция и новаторство»	229

## ВВЕДЕНИЕ

**Актуальность темы исследования.** Своеобразие творческой личности Ивана Глебовича Соколова (р. 1960) раскрывается во всех сферах его разносторонней деятельности, охватывающей композицию, исполнительство, теоретико-исследовательскую рефлексию, педагогику. Сам И. Г. Соколов, размышляя над тем, какая из областей является для него приоритетной, отмечает, что «исполнительство помогает находить импульсы для композиции, а композиция помогает в исполнительстве, хотя внутренне я мыслю себя композитором»<sup>1</sup>. Л. О. Акопян называет его «одним из лучших пианистов в наше время на просторах всей России», «замечательным композитором» и «замечательным интерпретатором самой разной музыки»<sup>2</sup>.

Творческий путь музыканта складывался под воздействием сложных и неоднозначных процессов в искусстве второй половины XX века. Блестящий исполнитель, владеющий широчайшим классическим репертуаром, Соколов в один миг становится неизменным участником и любимцем «Альтернативы», «АСМ-2», «Московской осени». Соколов начинает сочетать несочетаемое – консерваторский академизм и модные на тот момент западные тенденции. Продолжая обращаться к традиционному пианистическому репертуару (И. С. Бах, Л. Бетховен, Р. Шуман, М. П. Мусоргский, С. В. Рахманинов, А. Н. Скрябин), он начинает не только исполнять сочинения своих современников (Е. О. Фирсовой, С. А. Губайдулиной, А. К. Вустина, Э. В. Денисова, Н. С. Корндорфа, Ф. К. Караева) в рамках фестивалей современной музыки, но и создавать собственные опусы, придерживаясь новой художественной позиции.

---

<sup>1</sup> Из беседы с автором работы.

<sup>2</sup> Беседа И. А. Тушинцевой и Л. О. Акопяна с И. Г. Соколовым на радио «Орфей» в рамках программы «Актуальная музыка». 12.09.2012. Иван Соколов: «Музыка должна быть и будет очень разной...».

Несмотря на то, что к концу 1980-х годов Соколов был автором значительного количества произведений<sup>3</sup>, созданных в традиционном ключе, именно в этот период он закрепляет за собой славу своенравного композитора-авангардиста и экспериментатора. К концу 1990-х годов композитор, по его словам, устаёт от «концептуального вектора». В своих сочинениях 2000-х годов музыкант обращается к новому типу письма, которое он сам называет «чистым», «естественным», «простым». Суть подобного творческого движения весьма неоднозначна и представляет, по нашему мнению, **проблему** для исследователя: чем мотивирован этот «простой» стиль, и каким образом он может быть интерпретирован в современном музыкальном контексте.

Очевидно, что в творчестве композитора рубежа веков произошла отчетливо видимая эволюция. Можно предположить, что это не столько «эволюция», сколько «инволюция», представляющая собой специфику его стиля. Для того, чтобы аргументировать эту позицию, нам необходимо рассмотреть творчество Соколова как единый «текст», совмещающий в себе как композицию, так и другие, тесно связанные с ним проявления музыканта – исполнительство и исследовательскую деятельность.

Творчество И. Г. Соколова как целостность до сих пор не становилось объектом диссертационного изучения, что подтверждает **актуальность исследования**.

**Степень разработанности темы.** Наиболее разработанными можно считать представления о концептуальном периоде в искусстве композитора конца 1980-х – начала 1990-х годов. Сочинения этого времени рассматривались в контексте жанра инструментального театра в работах В. О. Петрова [158, 159, 160, 161, 162], Т. В. Новиковой [147, 148], М. Райса [174, 175], а также в свете московского концептуализма последней четверти XX века в статьях С. А. Исаковой [91, 92].

---

<sup>3</sup> Среди них «Десять романсов» на стихи Хлебникова и кантата «Русь певучая...», цикл романсов на стихи Тютчева, 24 детские песни на слова советских поэтов, а также ряд камерно-инструментальных опусов, произведений для фортепиано соло, в числе которых «Соната-сказка», посвященная профессору по классу фортепиано Л. Н. Наумову, и «Сказочные звоны», посвященные профессору по классу композиции Н. Н. Сидельникову.

Ряду произведений постконцептуального периода посвящены материалы Н. С. Гуляницкой [60] и Т. И. Фрумкис [271].

Объем научной литературы об искусстве И. Г. Соколова невелик, однако контекст его творчества можно изучать по большому количеству отечественных и зарубежных источников.

Раскрытие темы диссертации подразумевает обращение к исследованиям, позволяющим описать новейшие средства композиции, а также контекст современных авторских исканий. Среди них «Теория современной композиции» (2005) [220], «История зарубежной музыки. XX век» (2005) [93], «Контур столетия. Из истории русской музыки XX века» (2007) [8], энциклопедический словарь Л. О. Акопяна «Музыка XX века» (2010) [2], «Музыка XX века: от авангарда к постмодерну» (2011) [136], «Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества» (2011) [202], «Сто лет русского авангарда» (2013) [216].

Достаточно объемен корпус иностранной литературы, посвященный изучению музыки XX века. Огромное поле для сравнения дает рассмотрение трудов таких музыковедов, как Дж. Аунер [264], Дж. Голдмен [273], П. Гриффитс [274], М. Иддон [279], С. Костка [284], Дж. Крамер [286], Р. Крокер [269], Л. Мейер [289], Р. Тарускин [301], Д. Харрисон [277].

Мы также учитываем результаты монографических исследований, посвященных музыке А. К. Вустина (Д. И. Шульгин) [253], С. А. Губайдулиной (В. Н. Холопова, Э. Рестаньо) [234, 235], Э. В. Денисова (Ю. Н. Холопов, В. С. Ценова, Д. И. Шульгин) [232, 254], В. А. Екимовского (Д. И. Шульгин) [255], Ф. К. Караева (М. С. Высоцкая) [37], Н. С. Корндорфа (Ю. Н. Пантелеева) [154], А. Пярта (Е. А. Токун) [222], Н. Н. Сидельникова (Г. В. Григорьева) [50], В. В. Сильвестрова (М. В. Кузнецова) [110], В. Г. Тарнопольского (А. В. Третьякова) [224], А. Г. Шнитке (А. В. Ивашкин, Д. И. Шульгин, В. Н. Холопова) [84, 252, 233].

Проблема поиска индивидуального стиля композитором приводит к необходимости опереться на труды, затрагивающие вопросы стиля в современной композиции. Среди них работы Е. Ю. Гасич [41], Г. В. Григорьевой [52], М. И.

Катунян [99], Л. В. Кириллиной [101], В. В. Медушевского [128], М. К. Михайлова [133, 134], Е. В. Назайкинского [138], Р. А. Насонова [140], С. И. Савенко [190], Е. М. Царевой [237]. Среди зарубежных исследований в области музыкального стиля мы обращаемся к материалам А. Б. Варги [303].

**Объектом** исследования является творчество И. Г. Соколова.

**Предметом** – становление «простого» стиля.

**Материалом исследования** стали произведения разных периодов творчества: «Волокос» (1988), «СонАта» (1988), «О Кейдже» (1992), «Звуки, буквы, числа» (1992), «13 и 7» (1992), «Рисуя в одиночестве» (1994), вокальный цикл «Далекая дорога» (1999) на слова А. П. Платонова, сценическая композиция «Чудо любит пятки греть» по произведениям А. И. Введенского для голоса, ансамбля ударных инструментов и фортепиано (2000), триптих дуэтных сонат для виолончели (2002), скрипки (2005), альты (2006) и фортепиано, квартет для скрипки, альты, виолончели и фортепиано (2010), фортепианный цикл «Евангельские картины» (2012).

Важным источником послужили музыковедческие статьи И. Г. Соколова и его литературное творчество. Среди них статья об альтовой сонате Д. Д. Шостаковича [207], заметки о «Лабиринтах» Сидельникова [210], воспоминания о Н. П. Станишевском [208], эссе «Традиция и новаторство»<sup>4</sup>. А также ряд высказываний композитора о знаковых для XX века фигурах музыкантов и их творческой деятельности: Б. Бартоке, А. М. Волконском, Э. В. Денисове, Л. Н. Наумове, Э. Сати, Н. Н. Сидельникове, В. В. Сильвестрове, А. Г. Шнитке, Г. И. Уствольской.

Мы также обратились к «слову» композитора, зафиксированному в различных интервью в рамках радиопрограмм (Л. О. Акопян, И. А. Тушинцева, С. Б. Яковенко) и печатных изданиях (О. С. Бугрова [23], М. В. Воинова [88], Н. С. Гуляницкая [214], Е. А. Дубинец [73], И. В. Дудина [90], И. М. Северина [192], А. Ф. Хитрук [228]), а также в беседах с автором работы. В рамках изучения мы опираемся на многочисленные концертные рецензии на русском, английском и

---

<sup>4</sup> См.: Приложение № 4.

немецком языках. Это связано с тем, что с 1994 года музыкант живет и работает как в России, так и в Германии.

В связи с тем, что многие сочинения композитора существуют в авторском исполнении, мы обратились к ряду интерпретаций музыканта, зафиксированных в аудио и видео форматах<sup>5</sup>.

**Цель** диссертации заключается в выявлении и обосновании свойств «простого» стиля в творческой эволюции композитора И. Г. Соколова.

Из этого вытекают следующие **задачи**:

- рассмотреть творческую деятельность Соколова в разные периоды эволюции;
- проанализировать ключевые сочинения, характерные для каждого из этапов;
- вскрыть мотивы тех или иных поворотов в творческой эволюции;
- определить художественные ориентиры, на которые композитор опирается в процессе своего творческого становления;
- обозначить понимание категории музыкальный стиль в начале XXI века;
- сформулировать представление о «простом» стиле в музыкальном искусстве на рубеже столетий.

**Методология исследования.** Направленность диссертации предполагает комплексный подход, объединяющий как традиционные музыковедческие, так и общегуманитарные аспекты. Необходимость рассмотрения контекста, состоящего не только из чисто музыкальных феноменов, а также своеобразие личности и творчества Соколова, обусловили использование различных методов. Выбор аналитических процедур был обусловлен спецификой самого материала исследования в опоре на высказывания композитора, ибо «слово композитора является такой же материей, как и сама его композиция. И так же точно нельзя ему верить до конца, надо интерпретировать его так, как и его музыку»<sup>6</sup>. С одной

---

<sup>5</sup> Сведения даны в Приложении № 2.

<sup>6</sup> *Соколов И. Г. О музыке и музыкантах. Очерк составлен Н. С. Гуляницкой // Слово композитора о композиторе: сборник статей и материалов / Ред. и сост. Н. С. Гуляницкая, Ю. Н. Пантелеева. – М.: РАМ имени Гнесиных, 2016. – С. 97.*

стороны, мы опирались на методологию музыковедческих трудов, позволяющих сосредоточиться на подходе собственно к музыке. С другой, обращались к исследованиям литературной и философско-эстетической направленности, посвященным проблемам постмодерна и его идеологической базе, позволяющим понять и оценить процессы в современном художественном пространстве.

Центральной для работы становится диалогичная концепция культуры, разработанная М. М. Бахтиным [14, 15], нашедшая свое продолжение в сформулированном Ю. Кристевой в 1967 году понятии интертекстуальность [107]. Стремление И. Г. Соколова находиться в состоянии диалога с опытом композиции других авторов предполагает обращение к вопросам интертекстуальности в музыке и поэтики стиля (Д. Тиба и Н. Пьеге-Гро [65, 173]).

Существенную помощь в работе оказали подходы, осуществляемые авторами справочных изданий, затрагивающих понятия постмодернистской культуры (А. А. Грицанов, М. А. Можейко [53, 54]). А также методологические концепции, используемые в исследованиях актуальных проблем современной эстетики и философии искусства (Е. А. Бобринская, В. В. Бычков, Н. Б. Маньковская, Е. Н. Шапинская, [18, 26, 27, 28, 124, 248]).

Изменяющаяся поэтика художественных произведений провоцирует науку на поиски новых методологических подходов, наиболее ярко очерченных в исследованиях филологов, литературоведов, лингвистов, культурологов (Р. Барт [10, 11, 12], Ж. Бодрийяр [19, 20], Б. Е. Гройс [55, 56, 57], Д. А. Пригов [171], Н. Сеим [299], М. Н. Эпштейн [258, 259]).

**Научная новизна работы** заключается в рассмотрении композиторского творчества И. Г. Соколова конца 1990-х начала 2000-х годов, практически неизученного в современной музыковедческой литературе, имеющего специфические свойства и особенности взаимоотношений идейно-образной системы и композиционной техники.

**Теоретическая и практическая** значимость работы состоит в том, что полученные автором в ходе изучения результаты расширят представления о композиторском творчестве И. Г. Соколова, дополнят существующие научные



рассмотрения, касающиеся понимания «простого» стиля в XXI веке. Материалы и выводы исследования могут быть использованы в последующих научных трудах и учебных курсах истории и теории современной отечественной музыки.

**Положения, выносимые на защиту:**

– композиторское творчество Соколова демонстрирует неразрывную связь с исполнительским и литературно-музыковедческим искусством во всех периодах творчества;

– творчество Соколова в целом развивалось через три последовательных и связанных друг с другом этапа – концептуализм, его деконструкция, «простой» стиль;

– с позиции структуры «простой» стиль композитора представляет собой набор уже существующих готовых музыкальных элементов и излюбленных композиционных приемов;

– с точки зрения эстетики «простой» стиль Соколова ориентирован на sentimentalность и меланхоличность «усталой» эпохи, доступность восприятию, отрешение от новизны.

**Степень достоверности и апробация результатов.** Достоверность выводов настоящего исследования обусловлена: а) опорой на академические издания трудов второй половины XX – начала XXI веков; б) использованием актуальных данных, опубликованных в современных научных исследованиях; в) обращением к высказываниям композиторов второй половины XX – начала XXI веков.

Работа неоднократно обсуждалась на секторе теории музыки Государственного института искусствознания. Промежуточные результаты исследования были озвучены на международных и всероссийских конференциях, в числе которых: «Музыкальное искусство и наука в современном мире: параллели и взаимодействие» (Астраханская государственная консерватория, 13–14 апреля 2012 года), XXII Международная научная конференция студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов» (МГУ им. М. В. Ломоносова, 13–17 апреля 2015 года), «Техника музыкального сочинения в разьяснениях автора»

(РАМ им. Гнесиных, 16–17 апреля 2015 года), IX Научные чтения «Музыка в контексте мировой культуры: современный взгляд» (МГИМ имени А. Г. Шнитке, 4–5 марта 2016 года), «Исследования молодых музыковедов» (РАМ им. Гнесиных, 14–15 апреля 2016 года), «Научная весна – 2017. Молодые исследователи об искусстве» (ГИИ, 26 апреля 2017 года). По вопросам, связанным с темой диссертации, была прочитана лекция в рамках научного лектория молодых исследователей ГИИ «Научная весна – 2017» (ГИИ, 11 апреля 2017 года). По материалам диссертации опубликованы статьи в научно-исследовательских изданиях, в том числе журналах, рекомендованных ВАК.

**Структура работы.** Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы на русском и иностранных языках, четырех приложений. Приложение № 1 содержит полный список сочинений И. Г. Соколова и каталог романсов, составленный композитором. В Приложении № 2 перечислены аудио и видео записи творчества музыканта. Приложение № 3 включает в себя переработку Соколовым поэтического текста Введенского для сценической композиции «Чудо любит пятки греть». В Приложении № 4 представлено литературное творчество И. Г. Соколова: эссе «Традиция и новаторство».

# ГЛАВА 1.

## АКАДЕМИЗМ, КОНЦЕПТУАЛИЗМ И КОНЕЦ ВРЕМЕНИ АВАНГАРДА (1988 – 1995)

### 1.1. Путь в композицию

Творческий путь И. Г. Соколова начинался с традиционных для многих московских детей в середине 1960-х годов занятий в районной музыкальной школе. Через некоторое время стало очевидно, что его дарование не принадлежит к числу заурядных, и юному музыканту «тесно» в обязательном репертуаре формального учебного заведения. В начале 1970-х годов в жизни Соколова происходит знаковое событие – родители<sup>7</sup> мальчика принимают решение о продолжении занятий с пианистом и частным педагогом, учеником Ф. М. Blumenфельда (1863–1931), Н. П. Станишевским (1900–1981). Как отмечал позже Соколов, Станишевский был «тайным гением»<sup>8</sup>, а «все годы занятий с Николаем Павловичем остались в памяти как прикосновение к возвышенному, чистому, светлому, прекрасному и таинственному миру музыки»<sup>9</sup>, и «лучшего проводника по этому “заповедному саду”»<sup>10</sup> невозможно представить. Соколов вспоминал волшебную атмосферу уроков, которой Станишевский заражал всех своих

---

<sup>7</sup> Отец музыканта – Глеб Иванович Соколов (1924-2000) – талантливый исследователь, профессор, преподаватель всеобщей истории искусств в МГУ имени М. В. Ломоносова, чрезвычайно образованный и эрудированный человек. Мать – Людмила Ивановна Соколова – профессиональный музыкант, дирижер хора. Родные сестры отца – музыковеды Татьяна Ивановна и Ольга Ивановна, работали в московских музыкальных издательствах и принимали живое участие в жизни племянника. Именно они находили для Соколова «необычайных», по его мнению, педагогов, помимо этого занимались с ним элементарной теорией музыки, гармонией, полифонией.

<sup>8</sup> *Соколов И. Г.* Тайный гений. Николай Павлович Станишевский (1900–1981) // Музыкальная Академия. – 2006. – № 4. – С. 128.

<sup>9</sup> *Соколов И. Г.* Там же.

<sup>10</sup> *Соколов И. Г.* Там же.

учеников – на них постоянно читались стихи, не иссякал поток цитат, воспоминаний о юношеских музыкальных и художественных впечатлениях педагога. Встречи продолжались в течение всего нескольких лет, но то зерно, которое заложил в душу мальчика Николай Павлович, проросло и принесло свои плоды<sup>11</sup>.

С «первой волной» авангарда, по воспоминаниям музыканта, его свел именно Станишевский, и именно он заразил его «авангардным духом»<sup>12</sup>. Именитый педагог знакомил своего ученика с творчеством Даниила Андреева, Рудольфа Штайнера, поэтов Серебряного века. Будучи в пожилом возрасте, он «водружал на голову стул и, не уронив его, виртуозно исполнял Марш из оперы Прокофьева «Любовь к трем апельсинам»<sup>13</sup>. Тяга к эксперименту, зародившаяся, по мнению Соколова, именно во время занятий со Станишевским, начала проявляться с начала 1980-х годов. Возникнувшие благодаря педагогу стремление к постижению «мира музыки с той стороны, с которой этот мир в то время уже мало кем открывался»<sup>14</sup>, получили продолжение в классе Н. Н. Сидельникова.

Поиск духовной свободы и неповторимой авторской индивидуальности были девизом класса композиции Н. Н. Сидельникова. Профессор, по

---

<sup>11</sup> Когда мальчику исполнилось двенадцать лет, родители посчитали, что ему необходима более основательная подготовка, а уроки у Станишевского казались слишком широкими. Важную роль в жизни музыканта сыграло знакомство со знаменитым настройщиком роялей и педагогом Георгием Константиновичем Богино. Именно ему принадлежит заслуга знакомства И. Г. Соколова с Львом Николаевичем и Ириной Ивановной Наумовыми. Их первая встреча произошла в конце октября 1972 года. Важнейшей вехой в творческом становлении Соколова, после окончания фортепианного отделения училища имени Гнесиных по классу И. И. Наумовой (1974 – 1978), было поступление в Московскую государственную консерваторию имени П. И. Чайковского на кафедру композиции в класс к Николаю Николаевичу Сидельникову (1978). Класс специального фортепиано Л. Н. Наумова в Московской консерватории, как пианист, Соколов посещал в виде факультатива. Музыкант сделал шаг в композицию, с одной стороны, по совету творческих наставников в лице Ирины Ивановны и Льва Николаевича, именно Л. Н. Наумов привел И. Г. Соколова к Н. Н. Сидельникову, а с другой – потому, что находил композицию своим главным занятием. Сочинять Соколов начал с семи лет. Занятия композицией до поступления в консерваторию проходили под руководством композитора и музыковеда Георгия Петровича Дмитриева (р. 1942), которому он считает себя очень обязанным. Г. П. Дмитриев долгое время вел класс композиции в РАМ имени Гнесиных.

<sup>12</sup> *Зимянина Н. М.* Интервью с И. Г. Соколовым. Иван Соколов: «Когда я пил сок в буфете Дома композиторов, мимо прошел Бетховен» // Газета «ВК». – 1997. – Июнь.

<sup>13</sup> Там же.

<sup>14</sup> *Соколов И. Г.* Тайный гений. Николай Павлович Станишевский (1900–1981)... С. 128.

воспоминаниям ученика, не навязывал какой-либо определенный стиль, что позволило ему воспитать «совершенно разных, а иногда и диаметрально противоположных по своим творческим устремлениям композиторов, среди которых Владимир Мартынов и Владимир Тарнопольский, Ираида Юсупова и Сергей Павленко, Эдуард Артемьев и Кирилл Уманский»<sup>15</sup>. Каждый студент должен был искать «путь к себе»<sup>16</sup>, при этом профессор выражал недовольство, «если студент навязывал себе стилистику, неважно какую»<sup>17</sup>. «Если кто-то с головой окунался в додекафонию (что тогда было очень круто и престижно), – вспоминает Соколов, – он говорил: “Ты спрятался за додекафонией”»<sup>18</sup>. То же происходило со «свиридовской почвенностью» и «русской диатоникой». Это не отменяло того факта, что при глубоком интересе к музыке какого-либо великого композитора, об нее нужно было «удариться» – «удариться о Дебюсси, удариться о Вагнера, о Бартока, о Стравинского...»<sup>19</sup>. Н. Н. Сидельников призывал подробно исследовать мельчайшие детали в каждом рассматриваемом сочинении, однако, сам анализ трактовал достаточно свободно<sup>20</sup>. Соколов относился к своему профессору с восхищением и большим почтением, называя его «одиноким лицедеем» – «гениальным, до конца еще не открытым, не понятым, не исследованным великим композитором, страстным, неистовым борцом за красоту, за правду, за совершенство в искусстве»<sup>21</sup>.

---

<sup>15</sup> *Северина И. М.* К 85-летию со дня рождения Сидельникова [Электронный ресурс] // Играем с начала. – 2017. – № 8 (156), февраль. URL: <http://gazetaigraem.ru/a13201502> (дата обращения: 14.03.2017).

<sup>16</sup> *Северина И. М.* Интервью с И. Г. Соколовым: «Я – человек эмоций» [Электронный ресурс] // Играем с начала. – 2017. – № 8 (156), февраль. URL: <http://gazetaigraem.ru/a13201410> (дата обращения: 14.03.2017).

<sup>17</sup> Там же.

<sup>18</sup> Там же.

<sup>19</sup> Там же.

<sup>20</sup> Например, по воспоминаниям И. Г. Соколова, в Adagio из бетховенского «Hammerklavier» Сидельников прослеживал идею большой терции, с которой начинается часть. Профессор доходил до самого конца части, а потом переходил и на другие, указывая на то, как Бетховен замечательно использовал мельчайшие структурные ячейки. В прелюдиях Дебюсси, в частности «Шаги на снегу», Сидельников указывал на скрытую монограмму фамилии и имени Дебюсси – *d – e – b* (Debussy) и *c – a* (Claude).

<sup>21</sup> *Соколов И. Г.* «Одинокий лицедей». Заметки о Николае Николаевиче Сидельникове. Август, 2007. Рукопись.

К моменту окончания аспирантуры по классу композиции Соколов был автором вполне традиционных сочинений как для солирующих инструментов, так и для ансамблей разных составов<sup>22</sup>. Среди них «Пять видений» для фортепиано (1983), дуэтные пьесы для флейты и фортепиано (1983), «Каприччио» для тубы и фортепиано (1983), «Поэма» для валторны и фортепиано (1984), романсы на стихи В. Хлебникова (1983) и Ф. И. Тютчева (1986), а также два фортепианных произведения с посвящением его консерваторским профессорам: Л. Н. Наумову – одночастная «Соната-сказка» (1978–1987) и Н. Н. Сидельникову – сюита «Сказочные звоны» (1987).

Анализ «Сказочных звонов» показал, что следование идеям Сидельникова заложено как в факте посвящения, так и в обращении Соколова к образным названиям пьес семичастного фортепианного цикла<sup>23</sup>, которые становятся вектором для его музыкантской фантазии<sup>24</sup>. Присущая миниатюрам картинность и сюжетность становятся определяющими компонентами концепции цикла. Трогательная задумчивость, светлый колорит, таинственность образов миниатюр связывает их воедино, хотя и не лишает каждую характерного облика. Общая повествовательная манера высказывания в некоторой степени близка к русскому сказочному эпосу.

Интонационная структура пьес, их мелодико-гармонический язык и прозрачная фактура отсылают к фортепианным миниатюрам А. К. Лядова, Н. Я. Мясковского, С. С. Прокофьева, П. И. Чайковского. В рамках цикла Соколов «ударяется» о стили других композиторов – Дебюсси (№ 4), Рахманинова (№ 5),

<sup>22</sup> Подробнее см. Приложение № 1.

<sup>23</sup> Фортепианный цикл состоит из семи миниатюр. Каждой пьесе предпослано образное название: 1. «У сказочника», 2. «Что ему рассказали старинные часы», 3. «... бубенцы на колпаке шута...», 4. «... в заброшенной часовне...», 5. «... на площади...», 6. «... сказочник исчез?», 7. «... Шкатулка сказочника».

<sup>24</sup> Г. В. Григорьева усматривает программность почти во всех сочинениях Сидельникова. Исследователь отмечает, что программность в творчестве Сидельникова «предполагает не только “отражение” содержания в названии (например, поэтические подзаголовки частей в Сонате для скрипки и фортепиано: “За горизонтом скрылось солнце берендеев”, “В стране журавлей”, “Метель заметет все следы”), но реализуется в типах тематизма, в методах его развития, в строении циклической формы, в драматургии». Григорьева Г. В. Николай Сидельников. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2014. – С. 11–12.

вплетает в музыкальную ткань монограммы (например, Дебюсси «*d – e – b*» и Сидельникова «*h (cu) – d – e*» в № 4<sup>25</sup>), использует короткие модули, претерпевающие микроразвитие (№ 2). На фоне атональных и тонально-модальных идей, композитор обращается не к тематической, а к интервальной игре. Помимо апеллирования к творчеству композиторов академической традиции, Соколов обращается к стилю детской песни (№ 7).

Мир детства, исполненный наивности и фантазии, уже становился объектом творческого внимания композитора. В 1986 году им создан вокальный цикл «Радужные бабочки» – 24 детские песни на слова советских поэтов. Примечательно, что в детском цикле его учителя «Саввушкина флейта», написанным им в 1966 году и состоящим из 25 детских пьес для фортепиано, миниатюры имеют поэтичные образные подзаголовки («За околицей несутся поезда», «Облака и море», «За рекой поют частушки», и т. д.), что также роднит его с сюитой Соколова.

Очевидно, что в этот период творческая позиция автора находится под мощным влиянием Сидельникова. Для сочинений этого времени важнейшими компонентами являются зримость образов, конструктивное развертывание материала, сказочная таинственность и светлый лиризм. Помимо творчества Сидельникова во время учебы в консерватории Соколов «ударялся» о музыку и других композиторов. Он сочинял в духе Берга, Дебюсси, Хиндемита, Мусоргского, Прокофьева, Рахманинова, Свиридова, называл это академизмом и отмечал для себя, что «все это было не то»<sup>26</sup>.

Творческий тупик приводит к тому, что, по воспоминаниям композитора, он мог работать над 8-тактовой мелодией, одноголосной линией или темой для

---

<sup>25</sup> По воспоминаниям Соколова, Сидельников неоднократно разбирал на уроках прелюдию Дебюсси «Шаги на снегу», что, по его предположению, связано со схожестью их монограмм – «*d – e – b*» и «*h – d – e*». В миниатюре № 4 встречаются «обемоленные» монограммы (например, «*h (cu) – d – es*»), что, согласно Соколову, относится к особому приему «затемнения», который Сидельников использовал во многих своих сочинениях. См.: Соколов И. Г. Заметки о «Лабиринтах» Сидельникова // Слово композитора: мысли о музыке. Сб. статей и материалов. – М.: РАМ имени Гнесиных, 2011. – С. 180–205.

<sup>26</sup> Зимянина Н. М. Интервью с И. Г. Соколовым. Иван Соколов: «Когда я пил сок в буфете Дома композиторов, мимо прошел Бетховен» // Газета «ВК». – 1997. – Июнь.

вариаций в течение пяти месяцев, то есть сорока уроков подряд. После окончания аспирантуры, испытав ощущение «вышедшего из монастыря»<sup>27</sup>, решил, что «испил эту чашу до дна»<sup>28</sup>.

## 1.2. Авангардные опыты конца 1980-х – начала 1990-х годов

К концу 1980-х годов Соколов оказался полностью поглощен идеями Дж. Кейджа, К. Штокхаузена, П. Булеза, М. Кагеля, М. Фелдмана. Свобода, с которой зарубежные авангардисты обращались со временем, пространством, границами «дозволенного» в искусстве, представляла для композитора огромный интерес и рождала стремление, следуя завету Сидельникова, «удариться» об их творчество. Соколов вспоминал, что «тогда хотелось в каждом сочинении создавать новую вселенную. <...> Не успевали мы отдохнуть от одного потрясения, как возникало другое. И казалось, что это – единственно правильный путь»<sup>29</sup>.

В связи с этим, участие Соколова как композитора и исполнителя в таких фестивалях, как «Альтернатива»<sup>30</sup>, «АСМ-2»<sup>31</sup>, «Московская осень»<sup>32</sup> становится

---

<sup>27</sup> Там же.

<sup>28</sup> Там же.

<sup>29</sup> *Дубинец Е. А.* Интервью с И. Г. Соколовым «По-прежнему называю себя композитором» / Моцарт отечества не выбирает. О музыке современного русского зарубежья. Сборник интервью. – М.: Музиздат, 2016. – С. 215.

<sup>30</sup> Инициатором и художественным руководителем (с 1988 по 1991 год) Международного фестиваля авангардной и экспериментальной музыки «Альтернатива», регулярно проходившем в Москве, был А. Б. Любимов. Вместе с И. Г. Соколовым, среди его активных единомышленников были А. А. Батагов, С. А. Загний, М. И. Пекарский, Н. Пшеничникова.

<sup>31</sup> Ассоциация современной музыки (АСМ – 2) – объединение композиторов, в 1990 году объявивших себя преемниками идей АСМ – 1 (ассоциации 1920-х годов), подразумевающей «самое широкое ознакомление с новейшими музыкальными произведениями всех направлений...». В первоначальный состав АСМ – 2 входили двенадцать композиторов – А. К. Вустин, Э. В. Денисов (председатель), В. А. Екимовский, Ф. К. Караев, Ю. С. Каспаров, Н. С. Корндорф, В. П. Лобанов, А. М. Раскатов, Д. Н. Смирнов, В. Г. Тарнопольский, Е. О. Фирсова, В. А. Шуть. Согласно уставу объединения, участвовать в акциях АСМ – 2 мог любой



вполне закономерным. Философия «Альтернативы», эстетические принципы «Московской осени» и «АСМ-2», провозглашающие целостное восприятие культуры и «наличие в виде ведущего художественного критерия нестандартности композиторского мышления, творческий поиск, эксперимент»<sup>33</sup>, находят отражение в сочинениях И. Г. Соколова, относящихся к периоду конца 1980-х – начала 1990-х годов.

В это время композитор формулирует свое художественное намерение: «... проверить себя, пока есть творческие силы, поставить себя в максимально трудные условия, не прячась больше за стилевую маску»<sup>34</sup>. И именно авангард, по мнению Соколова, дает возможность музыканту обнажить его «энергетический заряд», так как «лишает его оболочки, делает успех – и композитора, и исполнения – зависимым от этого заряда»<sup>35</sup>. «Энергетический заряд» композитора нашел отражение в области концептуализма.

В изучении творческой позиции Соколова того времени согласимся с мнением С. А. Исаковой, обозначившей нишу его художественных поисков в сферах криптофонии, инструментального театра, перформанса, минимализма, «общим знаменателем которых стал концептуалистский подход к методам и формам композиции»<sup>36</sup>. Многие из произведений Соколова этого периода совмещают в себе признаки перформанса и инструментального театра<sup>37</sup>. В этот

композитор, «ориентированный в своем творчестве на активные творческие поиски». (Ассоциация современной музыки [Электронный ресурс] // Союз московских композиторов. URL: <http://www.союзмосковскихкомпозиторов.рф/sect-asm.htm> (дата обращения: 17.05.2017).

<sup>32</sup> «Московская осень» – ежегодный международный фестиваль современной музыки, учрежденный Союзом московских композиторов в 1979 году.

<sup>33</sup> История современной отечественной музыки. Выпуск 3. 1960 – 1990 / Ред.–сост. Е. Б. Долинская. – М.: Музыка, 2001. – С. 50.

<sup>34</sup> *Зимянина Н. М.* Интервью с И. Г. Соколовым. Иван Соколов: «Когда я пил сок в буфете Дома композиторов, мимо прошел Бетховен» // Газета «ВК». – 1997. – Июнь.

<sup>35</sup> Там же.

<sup>36</sup> *Исакова С. А.* Концептуальные опусы Ивана Соколова. Из наследия отечественных композиторов XX века // По материалам творческих собраний молодых исследователей. – 2004. – Вып. 2. – С. 116.

<sup>37</sup> В основе инструментального театра «более ориентированного на жанры академической музыки, лежит музыкально-композиционная идея, где превалирует игра *на* и *с* музыкальными инструментами». В перформансе – жанре более демократичном и, как правило, эскизном в своей партитурной реализации, «в большинстве случаев доминирует внемзыкальное, собственно акционально-драматургическое начало». Подробнее см.: *Исакова*

период он создает значительное количество сочинений для солирующих инструментов, различных камерных составов, ансамбля ударных инструментов, а также оперу «Криптофоника» (1995) (совместно с И. Р. Юсуповой и С. В. Невраевым) и «Реквием на смерть пирожного “Мадлен”» (1997) на тексты М. Пруста<sup>38</sup>.

Концептуалистские сочинения Соколова, как и опусы других авторов, созданные в этом жанре, являются не столько событием для художественного переживания, сколько призывом включиться в своего рода семантическую игру. Это оказывается созвучным философской интерпретации концептуализма, согласно которой это «направление, объединяющее процесс творчества и процесс его исследования»<sup>39</sup>. Размышляя об этом периоде, Соколов отмечает, что в то время с помощью объединения жеста, звука, цвета он надеялся «в будущем свою музыку как-то “автономизировать”, “очистить”. И вот тогда получится нечто новое. Может быть, таким хитроумным способом появится возможность рождения индивидуальности. Хотя последнее уже сейчас для меня значения не

---

С. А. Московский концептуализм начала 2000–х годов: Истоки, события, факты. Из наследия отечественных композиторов XX века // По материалам творческих собраний молодых исследователей. – 2005. – Вып. 3. – С. 95–109. В. О. Петров придерживается мнения о том, что инструментальный театр, наряду с хоровым театром, вокально-инструментальным и другими, представляет собой один из подвидов перформанса. Подробнее см.: *Петров В. О. Инструментальный театр XX века: вопросы истории и теории жанра: Монография.* – Астрахань: ГАОУ АО ДПО «АИПКП», 2013; *Петров В. О. О специфике бытования перформанса // Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства: история и современность. Материалы Всероссийской научно-практической конференции.* – Казань: Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова, 2016. – С. 26–31.

<sup>38</sup> К сочинениям этого времени относятся произведения для фортепиано соло – «Волокос» (1988), «Тринадцать пьес (1988), «Еще семь пьес» (1989), «Книги на столе» (1989), «О жизни» (1992), «О Кейдже» (1992), «В небе» (1992), «Мысли о Рахманинове» (1992), «Звуки, буквы, числа» (1992), «Рисуя в одиночестве» (1994), «Молитва во сне» (1994), «7 тихих пьес» (1995), «Размышления по поводу 70-летия Булеза» (1995); произведения для камерных составов – СонАта (1988), «С 10 по 30 сентября 1988 года» (1988), «НепьУеса» (1989), «Прогулки втроем» (1991), «Вслушиваясь в смыслы» (1992), «Ноктюрн» Трио №1 (1996), «Разговоры» Трио №2 (1997), «Воспоминания об алгебре» (1997); произведения для ансамбля ударных инструментов – «Что наша игра? – Жизнь!» (1990), «Игра без начала и конца» (1991), «Маленькая гармоническая космограмма» (1991), «Марко-космос» (1998), «В музее первобытного искусства» (2011), и другие. Подробнее см.: Приложение № 1.

<sup>39</sup> *Апресян А. Р. Эстетика московского концептуализма. Дис. ... канд. филос. наук.* – М.: МГУ им. М. В. Ломоносова, 2001. – С. 11.

имеет...»<sup>40</sup>. В момент работы над собственными сочинениями, по утверждению музыканта, он в большинстве случаев отталкивался от «некоей мегаидеи»<sup>41</sup>. Им руководило стремление к поиску *нового*, который был связан с процессом *игры*, работой с собственным именем, алфавитом, разнообразными намеками и аллюзиями.

*«Волокос» (1988)*

«Волокос» – первое сочинение Соколова, созданное в духе инструментального театра и перформанса, ставшее на долгое время его «визитной карточкой».

Название сочинения «Волокос» – фамилия автора, прочитанная справа налево, не просто зеркальное отражение букв фамилии композитора, а, своего рода, обращение к зазеркальному пространству. В течение всего сценического исполнения опуса на сцене музыкант разговаривает: комментирует произведение, анализирует процесс его возникновения и сочинения. Уже начальная текстовая ремарка исполнителя предупреждает: «Слова в этом произведении играют такую же роль, как и музыка»<sup>42</sup>.

Соколов поясняет главную идею в открывающем произведение комментарии: «Волокос – попытка посмотреть на себя изнутри зеркала – попытка заведомо невозможная, условная»<sup>43</sup>. Количество частей произведения определяется числом этих попыток: «снизу», то есть «из-под» рояля – «со стороны» – «сверху» рояля. В авторских ремарках композитор указывает положение артиста за инструментом в момент исполнения каждого раздела.

Во взглядах «снизу» и «сверху», условно в первой и третьей части, композитор задействует и иную пространственную плоскость: горизонтальное

---

<sup>40</sup> Хитрук А. Ф. Одиннадцать взглядов на фортепианное искусство. – М.: Классика–XXI, 2007. – С. 125.

<sup>41</sup> Бугрова О. С. Теория глазами практика. И. Соколов // Играем с начала. – 2011. – № 7–8 (90). Июль–август. – С. 6.

<sup>42</sup> Соколов И. Г. Произведения для фортепиано [Ноты]. – М.: Композитор, 1997. – С. 3–9.

<sup>43</sup> Там же.

движение аккордов по квинтовому кругу слева-направо и справа-налево<sup>44</sup>. Линия мажорных созвучий по квинтовому кругу слева-направо – олицетворяет проявление «доброго начала», минорные аккорды, идущие в противоположном направлении, означают «злое начало» (рис. 1).

пр.рука (играть:) (spielen:) *p* *8<sup>va</sup>*

Рояль (поднять руку кверху) , и справа  
Flugel (linken Arm heben) , und von rechts

лев.рука *con Ped.*

лев.рука (опустить лев.руку книзу) , и в  
налево (злое)- (die Linke Hand nach unten sinken lassen) , und eine  
nach links (das Böse)-

пр.рука *p* *8<sup>vb</sup>*  
*con Ped.*

нравственном пространстве - добро и зло.  
Projektion von Gut und Böse im sittlich - moralischen Raum.

Все это вращается вокруг центра:  
All das dreht sich um eine Mittelpunkt:

*f*

Рисунок 1 – И. Г. Соколов. «Волокос»

В экспозиционной первой части Соколов приводит шифр и ключи к его разгадке. Используя метод криптофонии, заключающейся «в последовательном перекодировании некоего вербального текста в музыкальный на основе

<sup>44</sup> Открывающая произведение цепь аккордов отсылает к восходящей квартовой теме из Камерной симфонии А. Шенберга ор. 9. Мы благодарны Н. О. Власовой за сделанное ею наблюдение.

произвольно избранной автором системы алфавитно-тоновых соответствий»<sup>45</sup>, композитор создает звуковой «алфавит» – каждой букве соответствует определенная нота (рис. 2).

Текст, который говорится, записан с приблизительной точностью в нотах таким образом, что каждому звуку соответствует буква

Der Text, der gesprochen wird, ist nicht ganz genau in Noten festgehalten, jedem Ton entspricht ein Buchstabe

**Непринужденно  
Ungezwungen**

пр.рука  
rechte Hand

голос пианиста  
Stimme des Pianisten

лев.рука  
linke Hand

*con Ped.*

и й ка эль эм эн о пэ эр эстэ у эф ха ца че шэ ще  
i j ka elj em, en o pe er es te u ef cha ze tsche sche schtsche

1) стукнуть кулаком по раме  
1) mit der Faust auf den Holzrahmen schlagen

2) ладонью по бакенклёцу  
2) mit der Innenhand auf den Backenklotz schlagen

**ЖЕСТ  
Geste**

3) жестом фокусника разжать пальцы в сторону публики – в дальнейшем обозначится как "жест"  
3) mit der Geste eines Illusionisten die Finger zum Publikum hin strecken – im weiteren einfach "Geste" genannt

*f* *p* *ord. b.* *pizz.*

Это была первая часть тречастного сочинения Das war der erste Teil des dreiteiligen Stückes

Рисунок 2 – И. Г. Соколов. «Волокос»

<sup>45</sup> Сниткова И. И. «Немое» слово и «говорящая» музыка (очерк идей московских криптофонистов) // Музыка XX века. Московский форум: Материалы международных научных конференций. Научные труды МГК им. П. И. Чайковского. – 1999. – Сб. 25. – С. 100.

Во второй «криптофонической» части сочинения, напоминающей разработку идей экспозиции, на закодированное сообщение в музыкальной партитуре композитор настраивает текст исполнителя (рис. 3).

**Очень нежно и легко, с движением**  
**Sehr zart und leicht, mit Bewegung**

*con Ped.*

*p*

жест Geste

(МНЕ) (СТАЛО) (ЯСНО,)

Во второй части - попытка словами и звуками Im zweiten Teil wird versucht, mit Worten und Tönen

жест Geste

(ЧТО) (ПИСАТЬ) (ПО-СТАРОМУ) (НЕЛЬЗЯ)

2) ладонью по баченкльцу  
2) mit der Innerhand auf den Backenklotz schlagen

2) ладонью по баченкльцу  
2) mit der Innerhand auf den Backenklotz schlagen

объяснить причину возникновения этого странного сочинения... zu erklären, warum dieses seltsame Stück entstanden ist.

*sub. mf*

6 5

(перелом) (В) (стиле) (произошел)

Рисунок 3 – И. Г. Соколов. «Волокос»

Приведем расшифрованный текст послания композитора: «| Мне стало | ясно | что писать | по-старому нел | зья | перелом в стиле | произошел | естественно | стала скучна | своя музыка | в чужой | музык | е стало | интересно толь | ко то что ав | тор не вкла | дывал в | нее | я просто | доверился | чувству | | как сказал | | Заболоцкий | | ты солове | й | пригвожден | ный | к искусству | в клеопатру | влюблен | ный | Антоний как | мог ты | довериться | бешеный чув | ству | как мог |

ты увлечь | ся любовно | й погон | е | й | | кажется | | я | | надо же | себ | я | это | тот | огород | кот | ор | ый | можно | возд | елы | ва | ть |»<sup>46</sup> (рис. 3).

Таким образом, второй взгляд «со стороны» осуществляется сначала своеобразным разговором с самим собой – Соколова-композитора и Соколова-пианиста. Затем оригинальная беседа переходит в диалог с Н. А. Заболоцким, так как то, что пианист продолжает играть – это по-прежнему зашифрованный текст композитора, а то, что пианист говорит – это стихотворение поэта<sup>47</sup>.

В заключительной части «взгляде сверху» – зеркальном отражении первой – исполнитель ложится на крышку рояля и играет восходящие мажорные «аккорды добра» правой рукой, в то время как левая рука своим жестом направляет это «добро» в зал. Продолжая лежать на крышке рояля, артист исполняет минорные аккорды «зла» левой рукой, а правой – уводит «зло» от зала.



*Рисунок 4 – И. Г. Соколов, Зал РГГУ. Москва, 1995*

<sup>46</sup> «| |» - условное обозначение тактовых черт.

<sup>47</sup> Обращение к стихотворению Н. А. Заболоцкого композитор объясняет тем, что этот опус возвышает его дух и заставляет подняться в восхищении перед поэзией. Композитор обращается к следующим строкам: «А ты – соловей, пригвожденный к искусству, / В свою Клеопатру влюбленный Антоний, / Как мог ты довериться, бешеный, чувству, / Как мог ты увлечься любовной погоней!».

В рамках сочинения «Волокос» Соколов создает свою причудливую музыкальную мифологию, которая впоследствии найдет отражение и в других опусах композитора. Граница между «добром» и «злом» у Соколова проходит между нотами ми<sup>1</sup> и фа<sup>1</sup>, то есть между 44 клавишами одной половины клавиатуры и 44 – другой<sup>48</sup>. Этот центр (стык между ми<sup>1</sup> и фа<sup>1</sup> или просто ноту ми<sup>1</sup>) И. Г. Соколов определяет для себя как основной для музыки XX века. Промежуток между этими клавишами представляет собой геометрическую середину клавиатуры. Рассматривая клавиатуру рояля как центр вселенной, интервал между ми<sup>1</sup> и фа<sup>1</sup> Соколов образно именуется местом возникновения этой вселенной. С этой секунды, согласно наблюдениям композитора, начинается Первая соната для фортепиано Д. Д. Шостаковича, разработка Третьей сонаты С. С. Прокофьева, и ряд других сочинений<sup>49</sup>.

Вместе с этим, черную клавишу автор воспринимает подобной горе, белую клавишу – яме. Так, по словам И. Г. Соколова, «миф, находящийся снизу, противостоит религии, пребывающей над нами»<sup>50</sup>. У композитора есть еще одно утверждение на этот счет, сообразно которому ля малой октавы – это «Бог-отец» современной музыкальной системы, своего рода камертон звучащей вселенной, творец художественной космогонии; до<sup>1</sup> – это «Бог-сын», воплотившийся среди людей, олицетворяющий творческое начало личности, а также являющийся графическим центром нотации и многовекового диапазона клавишных инструментов с момента их существования. Как реализация духовного восхождения, между ми<sup>1</sup> и фа<sup>1</sup> располагается «Святой Дух».

Подобная трогательная наивность и сознательное упрощение мифологической картины мира, отсылают к своеобразному проявлению травестики, к гротескному снижению значимости глобальных тем, к иронической игре в как бы простую мифологию.

---

<sup>48</sup> Соколов И. Г., Захаров В. А. Прогулки по липовым аллеям. – Koln: Pastor Zond Edition, 1998. – С. 31–32.

<sup>49</sup> См.: Бугрова О. С. Теория глазами практика. И. Соколов // Играем с начала. – 2011. – №7–8 (90). Июль–август. – С. 6–7.

<sup>50</sup> Соколов И. Г., Захаров В. А. Прогулки по липовым аллеям... С. 32.



С одной стороны, сочинение может показаться несколько абсурдным, а с другой, «при всей внешней несерьезности, – отмечает И. Г. Соколов, – я абсолютно серьезен. Я почувствовал, что могу выразить себя именно таким способом – как бы шутя, а на самом деле, вовсе не шутя»<sup>51</sup>. Свидетельством радикальной эстетической позиции художника в композиции может служить эпатажность творящегося действия. Неожиданность, провокационность, создание атмосферы игры становятся предпосылками для установления определенного контакта с аудиторией. *Коммуникация* в инструментальном театре становится всеобъемлющей – «она организует диалог внутри перформеров, между перформерами и зрителями, между контекстами и языками искусств»<sup>52</sup>.

Подобные эксперименты Соколова формировали новые законы его творческой поэтики, демонстративно отринувшей высокопарный пафос «серьезности», основанной на принципах коллажного смешения и парадокса, ироничной цитаты и масочной театральности, «создающих атмосферу перманентного игрового “обмана”»<sup>53</sup>.

Передаче основного замысла, заключающегося в поиске новой манеры письма, служат музыкально-звуковой, вербальный, пластический, мизансценический планы<sup>54</sup>. В подобном опыте можно усмотреть попытку выхода композитором «за пределы музыки как сложившейся художественной практики»<sup>55</sup>. Пытаясь осознать себя в окружающем пространстве и раскрыть грани иных измерений с помощью музыкального действия, свой выход «за пределы музыки» Соколов определяет, как своего рода *остранение*: «...отключившись от

---

<sup>51</sup> Хитрук А. Ф. Одиннадцать взглядов на фортепианное искусство. – М.: Классика–XXI, 2007. – С. 126.

<sup>52</sup> Кривцова Ю. В. Концепт перформанса: действие, действенность и действительность современного искусства // Ярославский педагогический вестник. – 2009. – № 4 (61). – С. 189.

<sup>53</sup> Исакова С. А. Концептуальные опусы Ивана Соколова. Из наследия отечественных композиторов XX века // По материалам творческих собраний молодых исследователей. – 2004. – Вып. 2. – С. 118.

<sup>54</sup> В партитуре сочинения зафиксирован ряд немзыкальных звуков и пластических движений, осуществляемых исполнителем. Среди них: храп, удары кулаком по раме, ладонью по бакенклецу, а также жест фокусника – разжимание пальцев в сторону публики.

<sup>55</sup> Тарнопольский В. Г. Итоги двадцатилетия. Беседа А. А. Амраховой с В. Г. Тарнопольским // Журнал Общества теории музыки. – 2014. – № 7. – С. 74.

форм, созданных в музыке, вслушиваясь в себя, я увидел эту странную манеру. Она проявилась помимо моей воли, как на фотопленке, удивив меня самого»<sup>56</sup>. Синтез выразительных средств становится характерным для многих сочинений Соколова этого периода<sup>57</sup>. Соединение музыки и вербальных видов искусств, с особым вниманием к интонации и «пластике слова», графических штрихов, шумовых элементов и неожиданных действий исполнителя представляет собой своего рода сумму выразительных средств, обозначающую границы знакового поля композитора.

Реакция публики на «Волокос» была позитивной, что «обрадовало и вдохновило» композитора, так как в течение последующих четырех лет он продолжал активно «разрабатывать этот стиль под названием “инструментальный театр” и искать себя»<sup>58</sup>.

#### *«СонАта» (1988)*

Двухчастная «Сон Ата» для флейты и фортепиано – одно из первых камерно-инструментальных сочинений в духе концептуализма. Первая часть опуса представляет собой четко выстроенную сонатную форму, где вторая половина части является зеркальным отражением первой. Основной акцент в композиции сделан на языковые игры. Вторая часть «Со-Ната-Вальс» является ироничным подражанием художественному стилю «Ната-вальса» П. И. Чайковского. Наличие в текстовых указаниях автора подробных описаний перемещений и разнообразных действий на сцене, а также манипуляций с инструментами, являются неотъемлемой частью партитуры.

---

<sup>56</sup> Соколов И. Г. Произведения для фортепиано [Ноты]. – М.: Композитор, 1997. – С. 3–9.

<sup>57</sup> М. Кагель сопоставлял произведение инструментального театра с «акустически немым фильмом»: «То, что я пишу, это не абстрактная музыка, хотя и не утилитарная. В огромной мере она рассчитана на коммуникацию и является языком общения. Так что если вам понятен код этой музыки, то станет понятно и закодированное в ней послание. Да, я связываю музыкальное звучание с какими-то физическими действиями исполнителя, с его присутствием на сцене. Исполнитель может любым способом комментировать музыку – скажем, с помощью слова, мимики, драматического действия. Нередко в таких случаях музыка даже уходит на второй план, играя роль аккомпанемента. Главное во всем этом – это синкретизм, создание целостного визуально-вербального-звукового конгломерата». Цит. по: Барбан Е. С. Контакты. Собрание интервью. – СПб.: Композитор, 2006. – С. 94–95.

<sup>58</sup> Дубинец Е. А. Интервью с И. Г. Соколовым «По-прежнему называю себя композитором» ... С. 215.

В предисловии автор поясняет, что соната написана в двух частях, контрастных между собой. Первая часть названа «Сон Ата», а вторая – «Соната». Соколов отмечает, что первая часть посвящена сну мифического персонажа по имени Ат. При этом Ат – это инверсия имени Та, олицетворяющего женское обличье дьявола. Таким образом, автор видоизменяет привычное название пьесы «Соната». Вторая часть – новая трансформация привычного обозначения жанра: «Соната», по мысли композитора, является ничем иным, как со-трудничеством с «Натой» – начальными буквами его фамилии, соединяющимися с кратким именем флейтистки – первой исполнительницы этого сочинения<sup>59</sup>. В процессе исполнения произведения пианист не только рассказывает об опусе, анализирует его, но и объявляет слушателям о начале основных разделов формы<sup>60</sup> (рис. 5)

<sup>59</sup> Впервые сочинение прозвучало в авторском концерте композитора, который состоялся в Москве 25 апреля 1990 года. Исполнители: Наташа Пшеничникова (флейта), Иван Соколов (фортепиано).

<sup>60</sup> На границах и внутри основных разделов формы, солисты камерного ансамбля меняют свои мизансцены. Например, побочная партия исполняется левым боком к роялю у пианиста, флейтисту следует отвернуться от зала и встать к нему правым боком; подобное место в репризе обозначается положением пианиста спиной к роялю и поворотом рук флейтиста направо, головы – налево и т. д.

## Рисунок 5 – И. Г. Соколов. «СонАта»

После «разработки» (а также «дваработки и «триработки») композитор обозначает возникновение эпизода, который называет «кода-адок». Адок – это не только инверсия коды, но и, по словам автора, маленький ад. Сама зеркальная кода – «адок» – является наиболее свободной частью партитуры. Этот эпизод можно обозначить как явление ограниченной звуковой алеаторики, провозглашающей принцип случайности, так как исполнители вольны сочинять и исполнять звуковые элементы в заданных Соколовым условиях графической партитуры<sup>61</sup> (рис. 6).

The image shows a musical score for the 'Coda-Adok' section of 'Sona' by Igor Sokolov. It consists of three systems of music. Each system has a vocal line (top) and a piano accompaniment (bottom). The piano part is highly graphic, featuring various abstract shapes and patterns. The vocal line includes dynamic markings like 'fff' and 'furioso', and a 'frull.' marking. The piano part includes a '5' marking over a chord and a 'frull.' marking over a chord.

Рисунок 6 – И. Г. Соколов. «СонАта»

<sup>61</sup> При этом вспоминается пьеса Дж. Кейджа «Ария для голоса соло любого диапазона», созданная в 1958 году.

Соколов продолжает играть с буквами и словами как определенным кодом. Результатом зеркального отражения партий репризы появляется не побочная, а «Я-анчобоп». В краткой репризе развиваются идеи разъединения, варьирования, обратной сборки букв и слов, как, например, «Реприза – «Ре»-«Приз»-«А!»», «Реприза зеркальная – аТА ноС или ноС Ата» (анаграмма<sup>62</sup>), или «истаивающая» кода – «Кода – Ода – Да – А» (логогриф<sup>63</sup>). Фонологические эксперименты отсылают к поэтике абсурда, к русскому поэтическому авангарду первой четверти XX века, своего рода ироничному и как бы игрушечному театру абсурда.

Подобные манипуляции отсылают к *языковой игре*, как одной из фундаментальных категорий постмодернистской эстетики. М. С. Высоцкая, опираясь на языковую концепцию основоположника термина Л. Витгенштейна, отмечает, что «совокупное понятие *языковых игр* репрезентирует себя в качестве одного из способов реализации бытия слова и бытия человека, с успехом осуществляясь как в формах лингвистики, так и в формах самой жизни»<sup>64</sup>. Проекция вербальной системы на музыкальный язык, выражающаяся в слове, звуковом решении, пластической и инструментальной жестикуляции, апеллирует к «интерпретации с позиции плюрализма смыслов»<sup>65</sup>.

Провокационность второй части заключена в перемене ролей исполнителей. Незатейливая мелодия исполняется пианистом на свирели, по желанию композитора «вставленной в нос», а флейтист аккомпанирует ему на игрушечном рояле (рис. 7).

---

<sup>62</sup> Анаграммы – это слова, составленные из одних тех же букв, благодаря их перестановке.

<sup>63</sup> Логогрифы – это слова разной длины, при этом буквы более коротких слов имеются и в длинном в том же самом порядке.

<sup>64</sup> *Высоцкая М. С. Между логикой и парадоксом: композитор Фарадж Караев. – М, 2012. – С. 333.*

<sup>65</sup> Там же. С. 334.

При повторении - медленно пройти через зал к выходу, играть, вставя свирель в нос.  
Последние звуки, как и начало третьего повторения могут донестись из-за дверей.

Пианист  
играет на  
свирели  
(вставить в нос)

Детский рояль  
(флейтист)

Рисунок 7 – И. Г. Соколов. «СонАта»

Пульсация механического вальса отсылает также и к «Музыкальной табакерке» А. К. Лядова, к пьесе «Шарманщик поет» из «Детского альбома» П. И. Чайковского. Вместе с этим музыка второй части напоминает грустную детскую песенку.

*«Тринадцать и семь» (1992)*

20 января 1992 года в доме композиторов Санкт-Петербурга должен был состояться вечер палиндромов в 16 часов 61(!) минуту. К этому концерту Соколов создал произведение для мужского голоса и фортепиано «Тринадцать и семь».

Автору хотелось создать композицию, богатую содержанием и связанную с русской культурой. По воспоминаниям музыканта, подобно революции 1917 года, этап начала 1990-х годов был чрезвычайно важен для России. Откликаясь на происходящие в стране события, Соколов попытался отобразить этот период в художественном аспекте, как стык, глубокий раскол старого и нового. Название сочинения связано с числом 91 (при умножении 13 и 7 дают число 91). Произведение оказалось связано с русской культурой через призму увлечений композитора числовой символикой, криптофонией, палиндромами.

Пьеса состоит из двух основных разделов и небольшой репризы. В первом разделе происходят различные модификации и взаимодействия исполнителей, связанные, прежде всего, с попыткой вокалиста предупредить публику об

опасности: «Раз! Извините! Я должен вам сказать... Опасность! Грозит величайшая опасность!»<sup>66</sup>.

Сочинение посвящено одной из самых важных тем в творчестве композитора – борьбе двух миров: добра и зла. В т. 4 нотной партитуры (рис. 8) звучит ни что иное как лейтмотив трех карт (тема графини) из оперы П. И. Чайковского «Пиковая дама». Обращение Соколова к этой теме неслучайно, так как она является символом не только темного начала в жизни Германа, но и олицетворением испытываемых им чувств тревоги и волнения, что созвучно ощущению «опасности» исполнителей дуэта.

На сцене стоит рояль с открытой, но не поднятой крышкой. Дверь в артистическую открыта. На другом рояле, стоящем за сценой (например в артистической) так, чтобы было слышно в зале, пианистом исполняется эпитафия:

(границы кластеров приблизительно)

3

~ 15 сек.

Piano

(локтями)

(ладонями)

*con Ped.* (вставить клин в педаль)

8<sup>vb</sup>

3

rit.

~ 15 сек.

3

3

~ 30 сек.

*meno f*

Пианист выходит на сцену и садится за рояль (ноты должны уже стоять на пюпитре). Сразу же после этого (через 4-5 секунд) из той же двери появляется певец в маске, и, выбрав место на сцене\*, поёт.

\*) Места на сцене или в зале должны выбираться по мере приближения к роялю. Например, с балкона, затем из входа в зал, из фойе, из партера, и т.п.

Рисунок 8 – И. Г. Соколов. «13 и 7»

<sup>66</sup> Соколов И. Г. «13 и 7» [Ноты]. Рукопись. – С. 2.

В пояснениях к сочинению Соколов открывает смысл абракадабрических созвучий, исполняемых певцом в четных интермедиях. Эти созвучия представляют собой не что иное, как тексты нечетных интермедий, измененные согласно шифру, где вместо первой буквы алфавита берется последняя, вместо второй – предпоследняя, и так далее, образуя «алфавитные» палиндромы (рис. 9).

**Возбужденно**

Певец

Раз! Из - ви - ни - те! Я дол - жен вам ска - зать... о - пас - ность!

гро - зит ве - ли - чай - ша - я о - пас - ность! Не - об - хо - ди - мо сроч - но... —

Застывает на месте, как вкопанный

1 **Largo**

Пианист

\*\*) в этот момент певец изображает "поверженность" и поёт:

Певец

Два! Цзэцсмъ! А ыр-ушъс э - лт нфя- чамч... Рпянсрчмч!

rit. accel.

ворчцм эъу ьз - ях - жа - й рпянсрчмч! Сърюй рыцтр норзар...

Начав шипеть, став, "ожив", певец носится по сцене и, найдя новое место, поёт:  
(шепотом)

~5-10 сек.

с - с - с - ш - ш - с - ш - с - ш - ссс - шш

\*\*) "поверженность" можно изобразить упав, например, на колени, стул и т.п.

эмоциональные характеристики не обязательно эти, но даются как возможный вариант

Рисунок 9 – И. Г. Соколов. «13 и 7»



Партия пианиста, по мнению композитора, напоминает звучание органа, его образ трактуется как вселенная, как подобие Бога, выражение великого, светлого начала. Аккорды рояля, звучащие в басовом регистре, отсылает к теме хора, поющего молитву за сценой, из начала III действия «Пиковой дамы» П. И. Чайковского (рис. 9). Вокалист же представляет собой простого человека. Автор поясняет, что певец не является полностью отрицательной фигурой, он в некоторой степени также отражает доброе начало. Однако пианист, вопреки суетности и беготне певца, «сидит как скала, <...> и сражает его аккордами рояля»<sup>67</sup>.

Идея второго раздела полностью подчинена теме вечной борьбы света и тьмы, которая «...видна в числах. Божественное число семь и чертова дюжина тринадцать помноженные друг на друга дают девяносто один. Сколько Бога было в тысяча девятьсот девяносто первом году! А сколько Дьявола! Борьба... Борьба...»<sup>68</sup>. Далее, согласно оригинальному тексту, Дьявол представляет собой изнанку Бога, который вывернул число «91» и получилось «19» – не что иное, как первые цифры в числе. За этим следует еще одна мысль: «Хоть год начинается с цифры девятнадцать – век двадцатый – тринадцать плюс семь! Борьба!.. Борьба!..»<sup>69</sup>. В поле борьбы попадают «Тройка! Семерка! Туз!» и «терция, септима, прима». Первая триада безусловно отсылает к образам безумия «Пиковой дамы» П. И. Чайковского, вторая является примером сражения на интервальном уровне.

Символично наличие в пьесе двух роялей – одного на сцене, другого за сценой или в артистической, но с возможностью слышать исполняемые на нем звуки. Исполнением кластеров локтями на отдаленном рояле начинается и заканчивается сочинение. Кластер для И. Г. Соколова является символом бездны, вечности, вселенной. Таким образом, рояль на сцене воспринимается музыкантом как жизнь, земное бытие, рояль за сценой – небесное.

<sup>67</sup> Соколов И. Г. «13 и 7» [Ноты]. Рукопись. – С. 19.

<sup>68</sup> Соколов И. Г. Произведения для фортепиано [Ноты]. – М.: Композитор, 1997. – С. 10–12.

<sup>69</sup> Там же. С. 14.

В результате, тьма, олицетворенная певцом, повержена силой света, то есть пианистом. Реприза создает ощущение арки между началом и окончанием сочинения. Сиюминутное зло повержено, однако, следуя замыслу композитора, борьба вечна.

*«О Кейдже» (1992)*

В 1992 году уходит из жизни Джон Кейдж. Для творчества Ивана Соколова личность американского новатора является одной из ключевых, значительно повлиявшей на его художественное мышление. Так случилось, что один из друзей Соколова, издающий журнал в Германии, обратился к нему с просьбой написать статью, посвященную творчеству американского композитора. Музыкант сочинил занимательный очерк, однако собственное творение показалось ему скучным. Поэтому композитор решил создать нечто вроде верлибра – свободного от жесткой рифмометрической конструкции стихотворения, положенного на музыку. Авторским желанием было сочинить композицию непременно в стиле Джона Кейджа. Первая часть произведения написана в трехчастной форме. В начальном разделе спокойным и ровным голосом исполнителем читается вслух «эзотерически-символическое»<sup>70</sup>, «с числовыми фантазиями вокруг Кейджевой идеи 4'33»<sup>71</sup> стихотворение И. Г. Соколова «О Кейдже»:

«Мир Кейджа чист  
свободна и проста идея 4'33 – как невозможность плохо написать  
и – больше:  
как невозможность зла  
те 273 святых секунды  
(где двойку с тройкой мирит цифра семь,  
и побеждают тройка и семерка  
проклятое число тринадцать –  
их – две, оно – одно,  
тринадцать на семь на три = 273)  
те 273 секунды  
(где 7 – как Кейдж –  
смотря на сотни – ввысь –  
стоит меж двух эпох –

---

<sup>70</sup> Федотова Л. А. Музыкальный анализ как жанр музыкознания: актуален ли он сегодня? // Музыка. Искусство – наука – практика. Казань: Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова. – 2012. – № 2 (2). – С. 12.

<sup>71</sup> Там же.

Эпохи – Три – что исчерпало тело музыки  
и Два – Эпохи – дух, астрал, эфир)  
секунды те  
звучат Всеслышимостью и Всепредставляемостью  
и нами всеми так звучат  
что Нечто – Больше – чем – Есть в них слышим»<sup>72</sup>.

Средняя часть представляет собой музыкально-графическую вариацию на это стихотворение. Далее следует реприза, в которой исполнитель читает стихотворение еще раз, только шепотом.

В среднем криптофоническом разделе первой части левая рука исполняет нотный текст, который является точным повторением стихотворного текста согласно следующему шифру: ноту «соль» малой октавы автор принимает за букву «А». Далее вверх по хроматической гамме, где каждой ноте подходит следующая буква алфавита. Таким образом, букве «Я» соответствует нота «ре-диез» третьей октавы<sup>73</sup> (рис. 10). Правая рука одновременно с музыкальным исполнением чертит черным или цветным фломастером графический эквивалент каждой музыкальной фразы на белом листе бумаги.

**mano sinistra**

о, К-е-й-д-ж-е м-и-р, К-е-й-д-ж-а, ч-и-с-т, с-в-о-б-о-д-н-а,  
и п-р-о-с-т-а и-д-е-я, ч-е-т-ы-р-е т-р-и-д-ц-а-т-ь т-р-и,  
к-а-к, н-е-в-о-з-м-о-ж-н-о-с-т-ь, п-л-о-х-о, н-а-п-и-с-а-т-ь, и,  
б-о-л-ь-ш-е к-а-к, н-е-в-о-з-м-о-ж-н-о-с-т-ь, з-л-а, т-е,

Рисунок 10<sup>74</sup> – И. Г. Соколов. «О Кейдже»

<sup>72</sup> Соколов И. Г. Произведения для фортепиано... С. 34.

<sup>73</sup> Диапазон обусловлен возможностью исполнения зашифрованного текста также и на скрипке.

<sup>74</sup> Текст стихотворения И. Г. Соколова представлен нами в качестве примера расшифровки. В нотной партитуре он отсутствует.

К методу криптофонии Соколов прибегает и во второй части Триптиха – «Воздушное письмо». Композитор не производит над зашифрованной фамилией Кейджа логических операций: в течение сочинения «происходит внутреннее сосредоточение на нем, его узнавание в процессе медитации над ним»<sup>75</sup>. В момент исполнения правая рука играет партию кукушек, которая представляет собой зашифрованную фамилию Кейджа – звуки «с – а» и «g – e», при этом левая рука водит по струнам басового регистра (рис. 11). Композитор также предполагает исполнение этой части сочинения на двух роялях с закрепленными педалями. При этом левая рука играет партию кукушек в верхнем регистре второго рояля, а правая рука «пишет письмо Кейджу», выводя буквы на воображаемой бумаге струн басового регистра другого рояля. Позже текст читается исполнителем вслух на фоне партии кукушек и «гула» письма.

*Senza tempo*

*на струнах (см. примечания)  
auf den Saiten (siehe Anmerkungen)*

*(a tempo)*

Рисунок 11 – И. Г. Соколов. «О Кейдже»

В третьей пьесе Триптиха «О Кейдже» композитор предлагает увлекательную загадку. Он соединяет шифры фамилий Баха и Кейджа. В темпе *Largo* с оттенком *pp!* пианист играет звуки темы креста в субконтроктаве – *B-a-c-h*, которые после долгой ферматы и пауз исполняются одновременно (рис. 12).

<sup>75</sup> Сниткова И. И. «Немое» слово и «говорящая» музыка (очерк идей московских криптофонистов) // Музыка XX века. Московский форум: Материалы международных научных конференций. Научные труды МГК им. П. И. Чайковского. – 1999. – Сб. 25. – С. 105.

«Голос пианиста» называет взятые ноты: «Бэ – а – це – ха!.. Бах!..». Следующий этап – представление фамилии Кейджа – *C-a-g-e*, то есть – «Цэ – а – гэ – э... Кейдж...». Половина фамилии Баха является половиной фамилии Кейджа – обе обладают звуками *a* и *s*. Третье построение продолжает развитие согласно сформулированному выше методу. Композитор отмечал, что это юмористическая идея попытаться предсказать, что же будет через 200 лет – «Га – фис – гис!.. Га – ге – сас? Га – фи – гас?»».

### Senza tempo

(в уме)  
(innerlich)

**Largo**

*pp!* Бэ - а - це - ха! Бах!..  
(Голос пианиста.) В - а - с - h! Bach!..  
(Stimme des Pianisten.)

*sempre p* (на клавишах) *8vb* (auf den Tasten) *Ped.* \* *Ped.*

**Meno mosso**

*mp* гэ - а фис - гис... Гафисгис!...  
g - а fis - gis... Gafisgis!...  
(Ga-ge-sass? Ga-fi-sass? Ga-ges-gis?)  
(Га-ге-сас? Га-фи-сас? Га-гес-гис?)

*sub. f* *dim.* \* *Ped.*

Рисунок 12 – И. Г. Соколов. «О Кейдже»

Сам Соколов признается в своей любви к подобным музыкально-теоретическим шуткам. Такое как бы «несерьезное» отношение Соколова к композиции, вполне закономерно связано с фигурой Дж. Кейджа. В. С. Ценова

называет американского композитора «выдумщиком, фантазером, изобретателем, загадочным музыкальным сфинксом», идеи которого перевернули «представления о музыке, о творчестве вообще, безгранично расширив его пространство»<sup>76</sup>. Соколов, «ударяясь» о творчество Кейджа – «великого декомпозитора»<sup>77</sup>, личность которого являлась для него одной из ключевых, значительно повлиявшей на его художественное мышление, перенимает любовь американского новатора к всякого рода играм, в том числе языковым<sup>78</sup>, и переносит этот принцип в собственные сочинения.

Обращение композитора почти в каждом сочинении к методу криптофонии неслучайно, так как криптофония является прежде всего «попыткой оптимального решения вполне традиционных для музыки XX века языковых – семиотических и технологических – проблем, возникающих в условиях, когда не существует более “объективно” заданных (традицией, господствующим стилем, универсальной теорией) и общепризнанных лексико-грамматических и иных смыслоорганизующих норм, дающих необходимую для каждого художника точку опоры (она же – точка отгалкивания)»<sup>79</sup>.

Обобщая принципы композиции, лежащие в основе криптофонических опусов, Сниткова предлагает три типа, отличающиеся подходом к слову. Первый характеризуется как *нарративный*. Основу этого типа представляют литературные тексты любого жанра («Волокос», «О Кейдже»). Ко второму типу – *номинативно-символическому* – относится идея табуирования сакральных имен и понятий, что в музыкальном плане соотносится с техникой монограмм («Волокос», «Воздушное письмо» из Триптиха «О Кейдже»). При этом исследователь отмечает более сложную технику кодирования такого подхода. Для третьего типа характерны *музыкальные шифры, основанные на «жестких языках*

---

<sup>76</sup> Ценова В. С. Пересекающиеся слои – или мир, как аквариум. Интервью, которого не было [Электронный ресурс] // Израиль XXI. URL: <http://www.21israel-music.net/Cage.htm> (дата обращения: 14.03.2017).

<sup>77</sup> Высоцкая М. С. Между логикой и парадоксом... С. 28.

<sup>78</sup> Подробнее см.: Цареградская Т. В. Пространство жеста в творчестве Кейджа // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. – М.: Российская академия музыки им. – 2016. – № 2 (17). – С. 35–38.

<sup>79</sup> Сниткова И. И. «Немое» слово и «говорящая» музыка... С. 99.

*формальной логики*», выражающих себя через абстрактно-числовые значения («13 и 7», «Предсказание» из Триптиха «О Кейдже»)<sup>80</sup>. Для каждого сочинения Соколова, в котором встречается криптофония, композитор создает свой шифр, и констатирует, что «процентов на 80 сочинение музыки сводится к сочинению шифра»<sup>81</sup>. В результате, мы можем заключить, что в творчестве композитора этого периода встречаются все типы криптофонии, обозначенные исследователем.

Соколов отмечал свое увлечение идеей «равнозначного существования музыки в “собранном” и “разобранном” виде»<sup>82</sup>, то есть своего рода детально-конструктивным методом исследования музыкального искусства, что он последовательно осуществляет от сочинения к сочинению. Мифологическая интерпретация клавиатуры рояля, ироничное и как бы детское формулирование картины мира опирается на свойственное для концептуального искусства переосмысление материала, анализ заново складываемого языка, наложение бесконечного количества интерпретаций на уже готовые, давно созданные и известные формы.

Сочинения И. Г. Соколова в этот экспериментальный период могут быть охарактеризованы прежде всего «персонажностью»<sup>83</sup> их автора – «трогательной и убедительной»<sup>84</sup>. Публикой он воспринимался не иначе как «радостное солнышко всех имеющих в Москве фестивалей современной музыки и альтернативных сходов, общелюбимый пианист-сказочник и певец-сказитель»<sup>85</sup>.

Согласимся с емкой и точной характеристикой, данной на этом этапе творчеству музыканта Л. С. Рубинштейном: «Он нашёл в себе возможность и

<sup>80</sup> Подробнее см.: *Сниткова И. И.* «Немое» слово и «говорящая» музыка... С. 98–109.

<sup>81</sup> *Северина И. М.* Интервью с И. Г. Соколовым: «Я – человек эмоций» [Электронный ресурс] // Играем с начала. – 2017. – №8 (156), февраль. URL: <http://gazetaigraem.ru/a13201410> (дата обращения: 14.03.2017).

<sup>82</sup> *Бугрова О. С.* Теория глазами практика. И. Соколов // Играем с начала. – 2011. – № 7–8 (90). Июль-август. – С. 6–7.

<sup>83</sup> *Бедерова Ю. А.* Композитор хочет абсолюта. Размышления об авторском концерте Виктора Екимовского [Электронный ресурс]// Коммерсант. 15 мая 1997. URL: <http://www.musiccritics.ru/?readfull=3295> (дата обращения: 14.03.2017).

<sup>84</sup> Там же.

<sup>85</sup> *Бирюкова Е. Ю.* Птицы закружили между Россией и Францией // Время MN. – 20.10.1999. – № 194 (341).

смелость перенести ситуацию студенческо – музыкантско – общежитийно – капустнического времяпрепровождения в настоящее серьёзное музыкальное исполнительство. Его личное достижение – то, как он блестяще использует свои околопрофессиональные свойства, – такие, как артистизм, умение произносить слова, б о л т а т ь в хорошем смысле, связанно шутить, – он безболезненно переносит всё это на музыкальную ткань. Его всегда приятно видеть. Он ищет и находит контакт со слушателем, даже когда он стоит на грани эстрады и такой... околопошлости, но никогда эту грань не переступает, потому что у него безупречный поведенческий вкус. За всеми его дурачествами я вижу прежде всего качества композитора и исполнителя. И вся его эта “фактурная пена” абсолютно естественна, она не мешает, а более того – вводит даже неискущённого слушателя в сложный мир современной музыки»<sup>86</sup>.

С начала 1990-х годов, создавая меньше произведений в рамках инструментального театра, Соколов постепенно обращается к углубленным поискам в области минимализма.

Соколов в сфере минимализма усматривал «выход в новое пространство, опыт расширения собственных горизонтов, открытие нового мира и попытку его включения в свою индивидуальность»<sup>87</sup>. После экспериментов с инструментальным театром, характеризовавшимся обилием внешних эффектов, он устремился к той области музыки, которая не удивляла бы своей яркостью и оригинальностью. Стиль этого этапа композитор определял, как «наивную попытку не умеющего сочинять музыку человека сочинить в стиле между Шостаковичем и Фелдманом»<sup>88</sup>.

Одним из первых сочинений, относящимся к эстетике минимализма, стала пьеса для фортепиано соло «Звуки, буквы, числа» (1992), посвященная А. Батагову. Н. С. Гуляницкая называет Батагова «всесторонне одаренным арт-

---

<sup>86</sup> Цит. по: *Осипова Л.* Старые и новые камрады И. Соколова [Электронный ресурс]. URL: <http://composers.ru/arsnova-2005/arsnova-04-2005/55?task=view> (дата обращения: 14.03.2017).

<sup>87</sup> Из беседы с автором работы.

<sup>88</sup> *Дубинец Е. А.* Интервью с И. Г. Соколовым «По-прежнему называю себя композитором» ... С. 215.



деятелем» с «философско-богословским умо- и звукосозерцанием»<sup>89</sup>, а американский критик К. Гэнн «русским Терри Райли»<sup>90</sup>. В музыке самого Батагова практически отсутствует граница между понятиями «сочинение» и «исполнение», любые пласты звуковой культуры – от древних ритуальных практик до рок/поп-культуры и виртуальных технологий – органично сплетаются в единое целое. По мнению Батагова – «композитор, исполнитель и импровизатор в одном лице – это нормальный живой музыкант, а владеть инструментом – это значит уметь не только исполнять, но и импровизировать»<sup>91</sup>.

Эти слова могут служить своеобразным ключом к пониманию пьесы. Вдохновленный идеями коллеги, Соколов делает звуковую материю сочинения максимально прозрачной, динамику не выходящей за рамки piano, отводит одно из важных мест тишине. По мнению Батагова, в музыке имеет значение только то, зачем «я здесь и сейчас нарушаю тишину»<sup>92</sup>. Соколов будто погружается в концепцию того, что звук является очень сильной формой контакта и воздействия, и что за подобные действия и за их последствия следует отвечать и перед собой, и перед другими. Минимальное количество элементов продиктовано суждением, что, издав какой-либо звук, исполнитель что-то изменил в себе, в пространстве и в других людях, поэтому так важна продуманность и обоснованность того, для чего что-либо делается. В этом сочинении Соколов отказывается от драматургического развертывания, отдельно взятые звуки рояля, шепот гласных и согласных погружают слушателей в вневременное медитативное состояние.

Пьеса отражает концепцию того специфического минимализма, который был свойственен творчеству Дж. Кейджа<sup>93</sup>. Звуки в сочинении существуют

---

<sup>89</sup> Гуляницкая Н. С. О московском музыкальном постконцептуализме // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. – М.: Российская академия музыки им. Гнесиных. – 2013. – № 1 (4). – С. 10–11.

<sup>90</sup> Цит. по: Гуляницкая Н. С. О московском музыкальном постконцептуализме... С. 10.

<sup>91</sup> Батагов А. А. Беседа с Д. В. Бавильским. Функция музыки – устанавливать вертикаль / Частный корреспондент. Четверг, 13 января 2011 года. Режим доступа: [http://www.chaskor.ru/article/anton\\_batagov\\_funktsiya\\_muzyki\\_-\\_ustanavlivat\\_vertikal\\_\\_15956](http://www.chaskor.ru/article/anton_batagov_funktsiya_muzyki_-_ustanavlivat_vertikal__15956)

<sup>92</sup> Батагов А. А. Там же.

<sup>93</sup> Минимализм рассматриваемого сочинения относится к той широкой общехудожественной концепции, которая, по мнению П. Г. Поспелова, возникла в культуре США на рубеже 1950-х-60-х годов и именовалась как Minimal Art. Подробнее см.: *Поспелов П.*

отдельно от функциональных задач, не представляя собой строительные элементы логической структуры. Для пьесы характерна всепоглощающая процессуальность, отсутствие темповых и образных контрастов (рис. 13).

♩ = 60 *molto rubato, poco rubato, senza rubato - ad libitum* *шепотом  
flustemd*  
**pp**

Голос пианиста  
Strimme des Pianisten

Прочие звуки  
Andere Tone

con Ped. sempre

5

*ppp* *pppp* *p*

п... р... п... р... *8va* т... т... т... т... т... т...

Рисунок 13 – И. Г. Соколов. «Звуки, буквы, числа»

Возможно, что в этот период творчества Соколов *исследовал* идею Дж. Кейджа о музыкальном ничто, с отрицанием «музыки как языка, как “рассказа”, как коммуникации»<sup>94</sup>. Минималистская музыка этого сочинения Соколова не стремится к коммуникации со слушателем, не пытается ничего ему сообщить, она существует подобно вселенной, ибо эта «музыка континуальна, только слушание прерывно»<sup>95</sup>.

Г. Минимализм и репетитивная техника. 1992. URL: <http://foundamental.net/2011/09/минимализм-и-репетитивная-техника/> (дата обращения: 14.03.2017).

<sup>94</sup> Цареградская Т. В. Пространство жеста в творчестве Кейджа // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. – М.: Российская академия музыки им. Гнесиных. – 2016. – № 2 (17). – С. 22.

<sup>95</sup> Цит. по: Цареградская Т. В. Пространство жеста в творчестве Дж. Кейджа... С. 28.

В сочинении Соколова за звуками не стоят аффекты, динамика пьесы не выходит за пределы piano, каждый взятый или произнесенный звук подобен первоэлементу, который свободен от системных связей и не обременен отношениями с субъективным миром. Таким образом, распад осмысленных вербальных и звуковых конструкций на отдельные и словно изолированные друг от друга шумы и звуки, является своего рода следствием процесса самоустранения композитора и «преодоления авторского Я», результатом новой концепции, противостоящей идее *opus perfectum*.

Сочинение «Рисуя в одиночестве», созданное в 1994 году, впервые прозвучало на фестивале «Альтернатива». Впечатление о выступлении и новом опусе музыканта оказалось следующим: «Удивил как всегда Иван Соколов, но не каким-либо эпатажем, а наоборот, отсутствием оногo: “Рисуя в одиночестве” – длинная, однотонная, бессобытийная пьеса, но красиво нарисованная»<sup>96</sup>.

В произведении «Рисуя в одиночестве» композитор продолжает *самоустранение*. В фортепианной пьесе он фиксирует лишь ноты, разделяя их на 179 небольших групп (рис. 14). Исполнитель может исполнять их в любом порядке и любое количество раз. Соколов намеренно стремится к тому, чтобы сочинение выглядело «непрофессионально» и «маргинально», никоим образом не ограничивало исполнителя. Он размышляет о том, что композитор может ошибаться, а пианист в состоянии открыть что-то новое, если предоставить ему полную свободу<sup>97</sup>.

Партитуру сочинения можно охарактеризовать как ряд паттернов в соединении с алеаторикой. Один паттерн плавно перетекает в другой, функциональных смен, модуляций, каких-либо атрибутов тональности в сочинении нет. Любое сочетание паттернов образует сплошную звучность, с изредка меняющимися оттенками (рис. 14).

---

<sup>96</sup> Цит. по: «Textarchive.ru» [Электронный ресурс]. URL: <http://textarchive.ru/c-1184307-p3.html> (дата обращения: 14.03.2017).

<sup>97</sup> Из беседы с автором работы.

Рисунок 14 – И. Г. Соколов. «Рисуя в одиночестве»

Условием и средством достижения медитативности, по мнению М. И. Катунян, является простота и ясность. Апеллируя к идеям восточной философии, американские минималисты осмысливают время как бесконечно длящийся процесс. Согласно исследователю, характер *статической процессуальности* или *континуального процесса* противопоставляется понятию «опуса», поскольку «минимализм выражает процесс в его чистом виде»<sup>98</sup>. С. Райх называет это «музыкой постепенных процессов», Т. Райли – «накапливающиеся процессы», Ф. Гласс характеризует свою технику как «процесс сложения» и «процесс вычитания». В слово *процесс* заключается вся «метафорическая суть музыки, внеличное и, более того, внеавторское начало»<sup>99</sup>.

Партитура сочинения в некоторой степени перекликается с сочинением Т. Райли «In C», которое состоит из 53-х отдельных паттернов, в большинстве своем равных одному такту, каждая из которых содержит свой музыкальный рисунок, но каждая, как следует из названия, играется «в тоне до». Так же, как и сочинение

<sup>98</sup> Катунян М. И. Минимализм и репетитивная техника. «Новая простота» // Теория современной композиции / Отв. ред. В. С. Ценова. – М.: Государственный институт искусствознания, Московская консерватория «Музыка», 2005. – С. 468.

<sup>99</sup> Там же.

Райли, пьеса Соколова состоит из отдельных музыкальных фрагментов, однако чуть более протяженных. Помимо идеи исполнения, сочинения роднит «ничем не нарушаемая тоникальность»<sup>100</sup>.

Для Соколова было важным, что длина и примитивная «монотонная бессобытийность» оказывают такое же воздействие на слушателя, как и его эпатажные опыты. Минимализм Соколова, опирающийся прежде всего на творчество Кейджа, представляет собой грань концептуального подхода. Таким образом, композиторский эксперимент переходит в другую сферу. Отрицание и постепенный отказ от концептуального вектора в творчестве приводят к ослаблению *авангардного жеста*.

В сочинениях этого периода прослеживается его желание не столько «удариться» о творчество привлекающих композиторов, сколько вжиться в их образы и уловить ход их мыслей. Сам композитор, не отрицая этого факта, отмечал, что в те времена на него очень большое влияние оказывали сочинения, которые он играл (К. Штокхаузен, Дж. Кейдж, Ф. К. Караев, Н. С. Корндорф, Г. И. Уствольская) – «все это подсознательным образом перерабатывалось в мои собственные вещи»<sup>101</sup>. Соколов-композитор оказывается неотрывен от Соколова-пианиста: пространство рояля представляется для него смыслообразующим.

К концу 1990-х годов Соколов изживает концептуалистский подход, считая его максимально далеким от музыки. Его поиски на какое-то время приостанавливаются. Им овладевает желание вернуться к музыке, не требующей поясняющих комментариев. Вновь в этом процессе решающую роль играет опыт Соколова-пианиста. Исполнительская работа над «Лабиринтами» Сидельникова начала переформировывать его музыкантское мышление. Произведение учителя стало знаковым сочинением для Соколова, указав иной творческий вектор.

---

<sup>100</sup> Там же.

<sup>101</sup> Из беседы с автором работы.

### 1.3. И. Г. Соколов в «Лабиринтах» Н. Н. Сидельникова

«Лабиринты» – роман-симфония в пяти фресках по мотивам древнегреческих мифов о Тесее – оказались для И. Г. Соколова этапным сочинением, перевернувшим его музыкального сознание. Работа над «абсолютно выдающимся», по мнению музыканта, опусом учителя реализовалась в исполнительской интерпретации и исследовательских заметках. То, что Соколов говорит и пишет о своей или чужой музыке, дает ключ к понимаю его творчества и располагает к отдельному анализу. Представляется важным изучить вербальную трактовку И. Г. Соколовым «концептосферы» (Д. С. Лихачев) «Лабиринтов», соотнести ее с исполнительской интерпретацией музыканта и попытаться определить влияние этого произведения на его дальнейшее композиторское творчество<sup>102</sup>.

«Лабиринты» оказались последним, одним из наиболее значительных опусов Н. Н. Сидельникова, представляющим собой «уникальное сочинение в фортепианной литературе и вообще в современной отечественной музыке ушедшего XX столетия»<sup>103</sup>. Композитор работал над произведением в течение двух лет, несколько раз переделывая как название – вместо романа-симфонии изначально планировалась соната-фантазия, позже симфония-соната, так и отдельные его части. В итоге, картинно-программный сюжет отразился в развернутой циклической структуре, что, согласно Г. В. Григорьевой, является во многом типичным для сочинений Сидельникова<sup>104</sup>:

#### I. Юность героя

---

<sup>102</sup> Работа над произведением была завершена композитором 31 мая 1992 года. Впервые сочинение прозвучало 28 апреля 1996 года на фестивале «Альтернатива» в Московском доме композиторов в интерпретации И. Г. Соколова – композитора, пианиста, ученика и последователя Н. Н. Сидельникова – первого и на сегодняшний день единственного исполнителя этого масштабного произведения.

<sup>103</sup> Эсаулова Т. И. Древнегреческий миф о Тесее в поэтике постмодернизма «Лабиринтов» Н. Сидельникова // Вестник РАМ им. Гнесиных. – 1996. – № 1. – С. 202.

<sup>104</sup> Григорьева Г. В. Николай Сидельников. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2014. – С. 154.

- II. Танец Ариадны
- III. Лабиринты (Тема с вариациями)
- Тема
- Вариация 1. Idee fixe
- Вариация 2. Обманчивое эхо катакомб
- Вариация 3. Лихорадочный поиск...
- Вариация 4. Вызов Тесея
- Вариация 5. Появление Минотавра
- Вариация 6. Поединок
- Вариация 7. Апофеоз героя
- IV. Нить Ариадны ведет в неизбежность
- V. Последний путь в царство теней<sup>105</sup>

Все пять фресок отличает выразительность и зримость образов, при этом центральной в смысле развития Сидельников называет третью часть – собственно «Лабиринты», а самой основной частью всего сочинения – финальное Funeral «с просветлением в конце, ибо мы до конца не знаем, что ТАМ?»<sup>106</sup>. Г. В. Григорьева отмечает идею симметрии в пятичастном опусе, которую композитор распространяет на структуру как всего цикла, так и разделов формы, а также на особенности тематизма<sup>107</sup>. Сам Сидельников называл этот опус «уникальным во всех отношениях и с точки зрения стилистики, и с точки зрения звучания фортепиано»<sup>108</sup>, неоднократно отмечая отсутствие аналогов в фортепианной литературе как в плане драматургии, так и предельного уровня исполнительских возможностей<sup>109</sup>. Его исключительность заложена в самом названии – *роман-симфония в пяти фресках по мотивам древнегреческих мифов о Тесее*; в длительности звучания – около восьмидесяти минут, подразумевающей исполнение в один вечер без перерыва; в исповедальном характере – своего рода осознанном итоге вдохновенной творческой деятельности художника и неизбежной параллели между Тесеем – героем «Лабиринтов» и Н. Н. Сидельниковым – их автором.

Работая над «Лабиринтами», Сидельников испытывал потребность в постановке собственной «сверхзадачи» и в области емкости и удельного веса

<sup>105</sup> Время звучания частей: I – 14.58; II – 10.25; III – 21.03; IV – 9.29; V – 24.15.

<sup>106</sup> В схватке с Минотавром. Из писем Н. Н. Сидельникова к Г. С. Хаймовскому // Музыкальная академия. – 2010. – №1. – С. 98.

<sup>107</sup> Григорьева Г. В. Николай Сидельников... С. 154.

<sup>108</sup> В схватке с Минотавром... С. 96.

<sup>109</sup> Там же. С. 91–101.

материала и образов. Иначе нельзя. <...> у меня каждый раз ВСЕ КАК БУДТО ЗАНОВО – ЭТО МОЙ ПРИНЦИП. И новизна музыки не в ее СРЕДСТВАХ, а в ЯРКОСТИ, а уж отсюда КОНЦЕПТУАЛЬНОСТЬ и ГЛУБИНА»<sup>110</sup>. Это утверждение во многом отражает особенность композиторского мышления Сидельникова, одним из важных свойств которого, по мнению Т. В. Чередниченко, являлся «виртуознейший метафоризм; умение уравнивать несравнимое по неким неочевидным признакам и тем самым найти тождество там, где никто его не замечал, и различие там, где не видели почвы даже для нюансов»<sup>111</sup>.

Будучи итоговым, произведение вобрало в себя многие технологические, драматургические, стилистические особенности ранее написанных фортепианных сочинений композитора. С. А. Петухова отмечает частое обращение автора к основным вселенским мифологемам, находя в этом художественный и музыкально-выразительный опыт философского постижения алгоритмов в области сакрального, национального, природного пространств<sup>112</sup>.

К созданию «Лабиринтов» Н. Н. Сидельников пришел с опытом такой композиции, которая соединяла в себе картинность и внешнюю сюжетность с внутренней философской и во многом трагической концепцией. Учитывая контекст, в котором появляются «Лабиринты», становится очевидной актуальная для Н. Н. Сидельникова возможность «вольного оперирования всем арсеналом мировой культуры» (В. Г. Тарнопольский). В письмах к Г. С. Хаймовскому композитор сам указывает на многие стилистические и тематические истоки произведения. В частности, соната Ф. Листа h-moll, интонации Первой симфонии Г. Малера в траурном шествии заключительной фрески; Вагнеровская система лейтмотивов, обращение к древнему эпосу, симфонизм мышления; объемное,

---

<sup>110</sup> Там же. С. 97.

<sup>111</sup> Чередниченко Т. В. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – С. 194.

<sup>112</sup> См.: Петухова С. А. К истории создания «Лабиринтов» Николая Сидельникова: орбита мастера // Искусство музыки: теория и история. – 2013. – № 7. – С. 50.



«достойное этого Божественного инструмента»<sup>113</sup>, рояльное звучание Л. ван Бетховена, Ф. Шопена, С. В. Рахманинова. И. Г. Соколов, утверждая невозможность каких-либо сравнений, крайне условно уподобляет цикл сонате Hammerklavier op. 106 Бетховена.

Таким образом, «Лабиринты», располагая богатейшей художественной ассоциативностью, рожают множество откликов, оправдывающих попытку интерпретации смысла, основанную на интенсивном диалоге с обширным полем многовекового музыкального искусства.

С увлечением работая над «Лабиринтами», Соколов отмечал, что сочинение требует высочайшего уровня пианизма для его исполнения, постоянных занятий и эмоциональной включенности. Музыкантом владело чувство, что он «должен их “поднять”»<sup>114</sup>. Называя себя «придворным пианистом» Сидельникова, Соколов играл многие сочинения композитора – симфонию-сонату для виолончели и фортепиано, вокальный цикл «В стране осок и незабудок», переложения для клавира – оперы «Бег», двух тетрадей «Сычуаньских элегий», духового квинтета «Венская симфонияетта» в четыре руки вместе с пианистом Аркадием Серпером. «Лабиринты» при этом нравились Соколову больше, чем другие сочинения, которые он играл, из-за их, по его мнению, «особого стиля, который оказался близким и знакомым»<sup>115</sup>. Также Соколова привлекала позиция Сидельникова, заключающаяся «в делании музыки “под себя”»<sup>116</sup>, в нежелании идти на компромиссы и твердом убеждении – «не он, а публика должна подстраиваться под него»<sup>117</sup>.

Премьере в Большом зале Дома композиторов предшествовало исполнение «Лабиринтов» в 35 классе Московской консерватории, на котором присутствовал ряд музыкантов, выразивших, согласно воспоминаниям, И. Г. Соколова единодушных восторг – В. Г. Тарнопольский предположил, что «это одно из

---

<sup>113</sup> В схватке с Минотавром... С. 98.

<sup>114</sup> Из беседы с автором работы.

<sup>115</sup> Там же.

<sup>116</sup> Там же.

<sup>117</sup> Там же.

лучших сочинений Сидельникова», в котором «темы входят в сознание, а потом мы узнаем их как свои родные»<sup>118</sup>, для Н. Н. Шаховской «Лабиринты» оказались «одним из самых сильных впечатлений от Сидельникова и от музыки вообще»<sup>119</sup>. Позже сочинение исполнялось Соколовым на разных концертных площадках России и Европы, присутствуя с 1995 года в активном репертуаре вплоть до 2007 года.

Постижение «Лабиринтов» Соколовым в качестве исследователя музыки выражалось во вступительных комментариях непосредственно перед исполнением. Позже, расширившись, они превратились в полноценную статью – «Заметки о “Лабиринтах” Н. Н. Сидельникова», опубликованную лишь в 2011 году. Аудио запись вступительного слова и выступления, сделанная во время концерта 25 июня 2005 года, служит материалом для изучения обеих интерпретаций. Вербальная интерпретация Соколова, отраженная в комментариях, а затем и в статье, оказалась настолько мощной, что исследования Т. И. Эсауловой<sup>120</sup>, Г. В. Григорьевой<sup>121</sup>, С. А. Петуховой<sup>122</sup>, несмотря на изучение ими разных аспектов этого сочинения, во многом отталкиваются от найденного и сформулированного им.

---

<sup>118</sup> Там же.

<sup>119</sup> Там же.

<sup>120</sup> Эсаулова Т. И. Древнегреческий миф о Тесее в поэтике постмодернизма «Лабиринтов» Н. Сидельникова // Вестник РАМ им. Гнесиных. – 1996. – № 1. – С. 203–212. Эсаулова Т. И. Лабиринт в «Лабиринтах» Николая Сидельникова. Загадки и символика последнего сочинения композитора // Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории и методологии. Материалы X Международной научной конференции 1–3 ноября 2010 года. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2012. – С. 303–315.

<sup>121</sup> Григорьева Г. В. Николай Сидельников. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2014. Первое издание – Григорьева Г. В. Николай Сидельников. – М.: Советский композитор, 1986. Книга 2014 года представляет собой второе издание прежней в дополненном и переработанном виде, включает рассмотрение основных произведений композитора, библиографию, список сочинений, дискографию.

<sup>122</sup> Петухова С. А. К истории создания «Лабиринтов» Николая Сидельникова: орбита мастера // Искусство музыки: теория и история. – 2013. – № 7. – С. 46–55.

Музыкант увлекается словесным пояснением художественных концепций как своих опусов<sup>123</sup>, так и сочинений других авторов. Для нас важно понять, какие идеи и аспекты, заложенные в «Лабиринтах» Сидельникова, являются резонирующими для Соколова, становясь тем самым предметом его пристального изучения. Следует отметить, что в тексте статьи последовательность мыслей Соколова достаточно вольная. Попытаемся выделить основные позиции.

### *Вербальная интерпретация «Лабиринтов»*

Соколова волнует смысл, заложенный Сидельниковым в определение жанра «Лабиринтов» – «роман-симфония». В слове «симфония» он видит отсылку к симфоническим принципам построения формы и монотематизму, а также оправдание особой длины сочинения. В слове «роман» Соколов усматривает «излюбленные темы творчества Н. Н. Сидельникова»<sup>124</sup>, в которых «речь идет о жизни, смерти и любви»<sup>125</sup>. Наконец, «фреска» указывает на соответствующие этому типу живописи «широту фортепианного мазка, эпичность формы, величественную фортепианную фактуру»<sup>126</sup>.

Музыканта увлекает множественное число слова «Лабиринты», в котором он видит символическую интерпретацию Сидельниковым мифа о Тесее: речь идет о лабиринтах, где «блуждает каждый из нас в течение своей жизни», встречаясь со «своим Минотавром»<sup>127</sup>, символизирующим темные стороны человеческой души. В результате, Соколов заключает суть произведения в следующие фразы: «В лабиринте себя не теряют, в лабиринте себя находят» и «в лабиринте борются не с Минотавром, в лабиринте борются с самим собой»<sup>128</sup>. Обращаясь к эстетике мифа о Тесее, музыкант отмечает его общность с «Божественной комедией» Данте и циклами картин Пикассо «Коррида» и «Минотавромахия».

---

<sup>123</sup> Среди композиторов XX века, нередко обращающихся к вербальной характеристике своих произведений, можно назвать О. Мессиана, А. Шенберга, А. Берга, А. Веберна, П. Хиндемита.

<sup>124</sup> Соколов И. Г. Заметки о «Лабиринтах» Сидельникова // Слово композитора: мысли о музыке. – М.: РАМ имени Гнесиных, 2011. – С. 180.

<sup>125</sup> Там же.

<sup>126</sup> Там же. С. 181.

<sup>127</sup> Там же.

<sup>128</sup> Там же.

В рассуждениях по поводу места «Лабиринтов» в русской музыке отмечена уникальность сочинения не только по содержанию, но и по форме: Соколов указывает на почти отсутствие, по его мнению, в русской традиции произведений для фортепиано соло такого масштаба. Под этим подразумевается не столько длина опуса – «большинство длинных по времени сочинений медленные»<sup>129</sup>, сколько его принадлежность к «многоотному познеромантическому стилю и близость к музыке Скрябина, Рахманинова, Дебюсси»<sup>130</sup>. В европейской музыке Соколов указывает на некоторое сходство с сонатами Зигфрида Карг-Элерта<sup>131</sup>, отличающимися усложненностью музыкального языка и требующими виртуозного исполнительства. Он упоминает также английского композитора индийского происхождения Кайхошру Сорабджи<sup>132</sup>, ориентирами которого были представители позднего импрессионизма и символизма – А. Н. Скрябин, Ш. Алькан, М. Рeger, Ф. Делиус, Н. К. Метнер, К. Шимановский<sup>133</sup>.

Одним из основных моментов, на которые Соколов обращает внимание, является *проблема автора* в произведении, которая реализуется как на музыкальном, так и внемusикальном уровне. Указывая на «неизбежную параллель» между Тесеем и Сидельниковым, он пишет о сходстве композитора с героем. Оно определяется обращением к сюжету мифа и идеей, что «каждый из нас – Тесей, со своим лабиринтом»<sup>134</sup> (рис. 15).

---

<sup>129</sup> Из беседы с автором.

<sup>130</sup> Там же.

<sup>131</sup> Зигфрид Карг-Элерт (1877-1933) – немецкий композитор, органист, педагог.

<sup>132</sup> Сорабджи Кайхошру (1892–1988) – британский композитор, пианист, музыкальный критик.

<sup>133</sup> Из беседы с автором.

<sup>134</sup> Соколов И. Г. Заметки... С. 182.

**Allegro molto**

The musical score is written in bass clef and consists of four systems. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and includes a fingering '8vb' with a dashed line. The second system features a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The third system is marked with a forte (*f*) dynamic. The fourth system returns to a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The score contains complex rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and various rests.

Рисунок 15 – Н. Н. Сидельников. «Лабиринты».  
I. Юность героя. Лейтмотив Тесея

Музыкальным доказательством того, что «в лабиринте борются не с Минотавром, в лабиринте борются с самим собой», служит, по мысли Соколова, использование авторской монограммы – *H-D-E* (Си Ре Ми – Si D E) – в момент появления Минотавра в пятой вариации третьей фрески. Связывая монограмму Сидельникова с темой Минотавра, Соколов указывает на ее удвоение снизу квинтой, при котором первая нота «си» звучит с басом «ми», из чего музыкант выводит «Ми»-ноту как лейтноту Минотавра (рис. 16).

**Moderato pezante**

Рисунок 16 – Н. Н. Сидельников. «Лабиринты».

III. Лабиринты (тема с вариациями).

Вариация. 5. Появление Минотавра  
Лейтмотив Минотавра

Композитор отмечает, что *dis*, взятый Сидельниковым вместо *e*, не случаен, так как нота *dis* энгармонически равна *es*. «Обемоливание» звуков, согласно Соколову, есть особый прием сидельниковского «затемнения». Так, находя в конце четвертой фрески «Нить Ариадны ведет в неизбежность» ракоход монограммы Сидельникова, Соколов наделяет его символической трактовкой, как «возвращения назад, туда, откуда мы пришли». Он трактует ноты – «*fes, es, des, b* (ракоход от *H-D-E*, пониженный на полтона – Н. Р.) – как символ спуска вниз, трагизма, обреченности»<sup>135</sup>.

На комбинацию из трех звуков, обозначающих начальные буквы фамилии Сидельникова (*H-D-E* – Си Ре Ми), которые Т. И. Эсаулова называет «маской автора» и «ярчайшей приметой» авторского стиля Сидельникова, Соколов указывает не только в «Лабиринтах», но фактически во всех сочинениях

<sup>135</sup> Соколов И. Г. Заметки... С. 182.

композитора. Соколов замечает, что виолончельная «Симфония-соната» Сидельникова (1982) заканчивается ракоходом той же монограммы, дополненной звуком *f*, что объясняется следующим образом: «в Германии его фамилию писали бы Sidelnikoff (Si-d-e-(lniko)-f)»<sup>136</sup>. Соколов также указывает двойной тип фиксации – русский и латинский (Si – си, d – ре, e – ми). Подобную «полистиличность» монограммы он связывает с типичным для творчества своего учителя стилевым сочетанием «русской народности» и «джазовости».

Звуки монограммы, согласно Соколову, встречаются в музыке всего сочинения. Опираясь на них, он выстраивает собственную лейтмотивную концепцию. Отмечая грандиозный масштаб, мифологический сюжет, лейтмотивную систему, он сравнивает «Лабиринты» с Вагнеровскими опусами. Все лейтмотивы в произведении переплетаются и взаимопроникают друг в друга, что обеспечивает тематическое объединение музыкальной ткани. Лейтмотив Тесея представляет собой короткий возглас, который активно разрабатывается на протяжении первой части. Лейтмотив Ариадны, звучащий в середине второй фрески, согласно предположению И. Г. Соколова, во многом основан на ракоходе четырех первых звуков лейтмотива Тесея. Лейтмотив Минотавра появляется в пятой вариации третьей части и является монограммой самого композитора. В битве Тесей представлен лейттемами копья и усталости, представляющими собой видоизмененную первоначальную тему Героя. Лейтмотив ада *a-d* – составлен исходя из латинского написания русского слова. Появившись в финале, эта тема дополняется звуками *d-a*, то есть читается обратно.

Изучая тематическое единство в «Лабиринтах» и пытаясь выявить тематическую взаимосвязь, Соколов исследует своего рода определенный алгоритм развития музыкальной ткани, ищет способ звуковой реализации заключенного в материале ассоциативно-символического потенциала. Он стремится к постижению «тайнописей» и символических загадок. Это вызывает аналогию с характерными для барочной культуры риторической заданностью текста и даже с самим типом барочного художественного мышления, согласно

---

<sup>136</sup> Там же. С. 183.

которому произведение искусства, представляя мир, являет некую тайну, обусловленную самим этим миром, обязательно включающим нечто скрытое, непознанное, требующее дополнительного толкования. Подобные размышления являются «резонирующей» для Соколова областью, что в некоторой степени сближает его с толкованием барочных загадок. А. В. Михайлов, размышляя о моментах, характерных для эпохи барокко, отмечал, что все «“художественное” демонстрирует тайну тем, что уподобляется знанию и миру – миру как непременно включающему в себя тайное, непознанное и непознаваемое»<sup>137</sup>.

В своих заметках Соколов касается и числовой символики. Он размышляет о значении числа 43 в «Лабиринтах». Им подсчитаны количество страниц рукописи, число уколов Минотавра копьем Тесея, пропорции в количестве тактов нескольких этапов поединка. Можно предположить, что для Соколова исследование музыки Сидельникова сродни изучению Швейцером сочинений Баха, утверждающего, согласно Ю. П. Петрову, что «пьесы Баха вытекают из темы с определенной эстетико-математической необходимостью и что композитор работал как математик, видящий перед собой все множество вычислений»<sup>138</sup>.

В отличие от интерпретаторов музыкальной символики барокко, Соколов не связывает сидельниковскую математику с нумерацией букв латинского алфавита, представлениями о традициях христианской нумерологии или числовыми значениями имени и фамилии композитора – он присваивает ей символический моральный характер. По мнению музыканта, *точность* заключена в образе Тесея, олицетворяющего добро. Она побеждает *приблизительность* – в образе Минотавра, символизирующего зло, в решающем ударе копья Тесея, приходящемся на точку золотого сечения всего цикла.

---

<sup>137</sup> Михайлов А. В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи / Языки культуры. – М.: Языки русской культуры, 1997. – С. 124.

<sup>138</sup> Петров Ю. П. Символика и диалектика чисел в «Хорошо темперированном клавире» И. С. Баха (I том) [Электронный ресурс] // Интерпретация клавирных сочинений И. С. Баха. Сборник трудов. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1990. – № 109. URL: [http://www.distedu.ru/mirror/\\_muz/blankov.narod.ru/biblioteka/bach-wk-petrov.htm](http://www.distedu.ru/mirror/_muz/blankov.narod.ru/biblioteka/bach-wk-petrov.htm) (дата обращения: 14.03.2017).



Трактуя музыкальную ткань как некий шифр, исследователь стремится к его разгадке. Отзываясь на «старомодный романтический язык»<sup>139</sup> опуса, трепетно и взволнованно проникая в его замысел, он указывает на широчайший круг музыкальных ассоциаций. Назовем некоторые.

Соколов замечает использование автоцитаты из оперы «Бег» по М. А. Булгакову: это быстрое чередование двух звуков на расстоянии малой терции, своего рода лейттерция – крайне важный, по его мнению, для творчества композитора элемент фактуры (рис. 17).



Рисунок 17 – Н. Н. Сидельников. «Лабиринты». I. Юность героя

Кроме того, музыкант указывает на сходство арпеджированных пассажей вступления первой части с темами Шахеразады и Шемаханской царицы из произведений Римского-Корсакова; выявляет лейтмотивы судьбы и лейтмотив удара судьбы: первый отсылает к пятой симфонии Бетховена, второй – к началу разработки первой части шестой симфонии Чайковского<sup>140</sup>.

Тему Ариадны, возникающую в середине второй части, Соколов связывает с видоизмененной цитатой хора девушек из «Руслана и Людмилы» М. И. Глинки; вступление второй фрески, звучащее во фригийском «ми», – с началом балета «Орфей» И. Ф. Стравинского. Изящность и прихотливость «Танца Ариадны», пронизанного «тончайшим ощущением Древней Греции»<sup>141</sup>, Н. Н. Сидельников, по мнению И. Г. Соколова, реализует с помощью создания атмосферы, созвучной

<sup>139</sup> Из беседы с автором работы.

<sup>140</sup> Соколов И. Г. Заметки... С. 186.

<sup>141</sup> Там же. С. 188.

«Дафнису и Хлое» и «Паване» М. Равеля, прелюдии «Шаги на снегу» К. Дебюсси, Танцу антильских девушек из «Ромео и Джульетты» С. С. Прокофьева (рис. 18).

**doppio movimento semplice e sempre legato**



**misterioso**

Рисунок 18 – Н. Н. Сидельников. «Лабиринты». II. Танец Ариадны

Яркий пример переосмысления Сидельниковым джазовости через призму русской музыки исследователь видит в ряде вариаций третьей фрески – «ведь даже у Дебюсси и Равеля влияние Мусоргского и Римского-Корсакова подчас очень причудливо перемешаны с негритянскими спиричуэлс, регтаймами, кэк-уоками»<sup>142</sup>. Фуга, написанная в джазовой манере, обладает, по мнению Соколова, гротескным, пародийным характером, так как «ответ во втором голосе, начавшись, как положено, в тональности доминанты, в своем развитии сползает постепенно на высоту темы. <...> “вместо фуги – буги-вуги”»<sup>143</sup> (рис. 19).

<sup>142</sup> Там же. С. 192.

<sup>143</sup> Соколов И. Г. Заметки... С. 193.

**L'istesso tempo, sempre risoluto**

Рисунок 19 – Н. Н. Сидельников. «Лабиринты».

## III. Лабиринты (тема с вариациями). Вариация 4. Вызов Тесея

Третью фреску Соколов условно сравнивает с «Карнавалом» Р. Шумана, в котором на протяжении всего сочинения происходит настойчивое варьирование мотива *A–Es–C–H*, где скрывается монограмма композитора (SCHN)<sup>144</sup>, и второй частью Третьего концерта для фортепиано с оркестром С. С. Прокофьева.

«Путь в царство теней», охарактеризованный Сидельниковым как «тот самый конец, которым завершается любая история»<sup>145</sup>, ибо «жизнь – это сон; смерть – пробуждение»<sup>146</sup>, Соколов ассоциирует с любимыми сочинениями своего

<sup>144</sup> Название маленького богемского города Аш (ASCH), место встречи Шумана со своей первой любовью. В пьесе «Сфинксы» Шуман открывает конструкцию музыкальных зашифровок фортепианного цикла.

<sup>145</sup> В схватке с Минотавром... С. 100.

<sup>146</sup> Там же.

учителя: улавливает отзвуки ударов судьбы из Пятой симфонии Бетховена, похоронного марша из Первой симфонии Малера, Шестой симфонии Чайковского. Он указывает и на сходство «Пути в царство теней» с похоронным маршем финала Первой сонаты Скрябина, с прелюдией b-moll из первого тома ХТК, с Мессой h-moll и началом «Страстей по Матфею» Баха, с сонатой B-dur Шуберта<sup>147</sup>. Согласно музыканту – «все носит глубокий смысл в этом двадцатипятиминутном финале <...> реквиеме – итоге всей жизни Тесея-Сидельникова. Си (начало фамилии автора) – бемоль (понижение, траур) минор (печаль) – тональность траурного марша из второй Сонаты Шопена, самого известного произведения в этом жанре»<sup>148 149</sup>.

Помимо переключек с академической музыкой, в «Лабиринтах», как и в предшествующих сочинениях, на наш взгляд, следует отметить связь не только с гармонией и ритмикой джазовой сферы, но и открытой эмоциональностью эстрадной песни, например, «Ноктюрном» А. А. Бабаджаняна. Согласно наблюдениям Т. В. Чередниченко, показательным было отношение композитора к неакадемической музыке, когда в 1960-х – самый разгар додекафонной революции, Сидельников всерьез увлекся джазом, который проник во все его творчество. В партитуру оперы «Бег» по М. А. Булгакову, написанной в двух действиях и восьми снах, Сидельниковым вплетены джазовые гармонии, мелодические обороты эстрадных песен. В то время, как «академические музыканты высокомерно отворачивались от рок-н-ролла»<sup>150</sup>, Сидельников отвел рок-музыке просветленный финал хорового «Романсеро о любви и смерти» на

---

<sup>147</sup> Соколов И. Г. Заметки... С. 197-202.

<sup>148</sup> Там же. С. 197.

<sup>149</sup> В Финале, помимо обращения к любимым авторам и сочинениям, Сидельников больше чем в других частях возвращается ко многим страницам своих прежних опусов. Г. В. Григорьева указывает на оstinatную ритмику, возникшую еще в дипломной работе композитора – оратории «Поднявшийся меч», финальная часть которой названа «Прощальная песнь» с очевидным драматургическим сходством. Еще одна связь ощущается с ораторией-реквиемом «Смерть поэта», где композитором также была использована траурная тема второй сонаты Шопена. Заключительная часть оратории Сидельникова «Мятежный мир поэта», повествующая о трагическом жизненном пути Лермонтова, называлась «Последний монолог». См. Григорьева Г. В. Николай Сидельников... М. 2014. – С. 165.

<sup>150</sup> Чередниченко Т. В. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – С. 191.

стихи Ф. Гарсия Лорки. Т. И. Эсаулова указывает на связь музыки третьей фрески «Лабиринтов» с песней «Smoke on the water» группы 1970-х Deep Purple. По мнению Т. В. Чередниченко, Сидельникова в рок-музыке привлекала именно «грубость», в натуральности которой ему слышалась подобная фольклору стихия музицирования, «которая шире и мощнее любого авторского мира, да и толерантнее по отношению к слушателям. Композитор уходил от авторского сектантства, авторизуя широкую музыкальную реальность»<sup>151</sup>. Условно можно отметить, что музыкальную ткань «Лабиринтов» пронизывают аллюзии на сборник джазовых стандартов, рождая ассоциации с такими хитами как «Strangers in the night», «Summertime», «Misty», «Georgia on my mind», и многими другими не менее известными композициями.

Заметкам И. Г. Соколова свойственна свободная образная характеристика сюжета «Лабиринтов». Изучая партитуру, он обращается к вольным внесмузыкальным ассоциациям, возбуждающим его фантазию. Выявляет следы мифа о Тесее в России, отмечая, что Тесей – это Руслан, Ариадна – Людмила, Минотавр – Черномор. По мнению интерпретатора, «в истории человечества существует лишь один миф, постоянно варьируемый, видоизменяемый в веках... Одна его вариация – Тесей, другая – Руслан... И Иванушка-дурачок со Змеем-Горынычем, и Петрушка с Арапом, и Фауст с Мефистофелем, и пионер Петя с волком... Истории разные, но что-то их объединяет...»<sup>152</sup>. Символика нити во второй и четвертой фресках отсылает исследователя к мыслям П. А. Флоренского из «Иконостаса» о связующей функции *перехода*. Он вспоминает икону «Благовещения Пресвятой Богородицы», на которой Мария держала в руках нить, когда к ней явился Ангел. Эта нить, по мысли Соколова, соединяет миф о Тесее с иудейскими событиями первого века нашей эры. Более того, нить в руках Ариадны, подобно тому, «как нить в руках Богородицы символизирует грань

---

<sup>151</sup> Там же. С. 192.

<sup>152</sup> Соколов И. Г. Заметки... С. 189.

между Ветхим и Новым Заветом»<sup>153</sup>, подчеркивает связь этого древнего мифа с последующими событиями в истории человечества.

Следуя прямо за сюжетом, Соколов часто пускается в комментарии описательного толка. Для него важна зримость образов, их яркая портретность: «Грустно, таинственно, размеренно звучат арфовые переборы “Танца Ариадны”. Мы словно видим процессию девушек, скрывающих свои лица и тела под накидками, и только колыхание ткани их одежд позволяет угадать их движения»<sup>154</sup>. Процесс *видения* музыки является для него одним из определяющих: «Тесей прыгает вокруг Минотавра, пытаясь поразить его своим копьем <...> последние эпизоды “Поединка” наполнены ярчайшим драматизмом, мы видим, как Тесей в буквальном смысле “берет быка за рога” <...> Последний удар – и вот Минотавр со страшным ревом низвергается в бездну»<sup>155</sup>.

Очевидно, что Соколов отталкивается от своего *ощущения* музыки «Лабиринтов» – сочинения, сходство с которым он находит в великих образцах архитектуры, литературы, живописи, музыки.

Соколова-интерпретатора прежде всего волнует содержательная сторона сочинения, ему непременно нужно найти словесный эквивалент, понять, на что похоже то или иное место в сочинении, с чем оно роднится, какие возможны сравнения. У него резонирует не только пласт музыкальной истории, но и всей мировой художественной культуры. Его высокое гуманитарное рассуждение направлено на исследование смысла, заложенного в музыке, которая воспринимается им как средство особой художественной коммуникации.

В итоге, в вербальной интерпретации «Лабиринтов» Сидельникова обнаруживается конструктивное развертывание пьесы от первой до последней части. Соколов обосновывает свою мысль, руководствуясь тремя ключевыми идеями.

---

<sup>153</sup> Там же. С. 196.

<sup>154</sup> Там же. С. 188.

<sup>155</sup> Там же. С. 194–195.

Первая представляет собой содержательную линию, основанную на поиске тематизма и его сюжетно-образном объяснении. Вторая связана с ассоциативными резонансами этих тем со всей толщей европейской культуры. Третья – поиск символических соответствий. Поступая так, Соколов, как ему кажется, идет по пути Сидельникова, который «в совершенстве владел ассоциативным языком»<sup>156</sup>, а также «любил ассоциации, намеки, скрытые цитаты в своих произведениях»<sup>157</sup>.

Важно учесть тот факт, что все вышесказанное не «вообще» есть в «Лабиринтах», все это – мощная интерпретация Соколова чуткого исследователя, для которого любая музыка находит свой «стык-соединение» (И. Г. Соколов) в культурном универсуме. По мнению Л. Н. Наумова: «То, что он (И. Г. Соколов) говорит, надо, наверное, записывать, потому что его афористические, короткие, субъективные высказывания по поводу какого-либо сочинения не только обнаруживают сущность той музыки, но показывают, как она преломляется в его мозгу, как он ее воспринимает. С его суждениями можно соглашаться или нет, но они страшно любопытны: иногда спорны, иногда кажутся предвзятыми, а часто попадают абсолютно “в точку”»<sup>158</sup>. Согласно словам его профессора по классу фортепиано, единственным препятствием для занятий одаренного пианиста на инструменте было его серьезное влечение к композиции. Сам музыкант отмечал, что любит «и то, и другое, либо ни то, ни другое. Композиторство помогает мне играть, а исполнительство делает мои сочинения такими, какие они есть – плохими или хорошими»<sup>159</sup>.

Размышления о «Лабиринтах» явились для музыканта своего рода опредмечиванием его духовной деятельности, познанием собственной индивидуальности и обнаружением того, что уже есть в нем самом<sup>160</sup>. Музыка

---

<sup>156</sup> Там же. С. 199.

<sup>157</sup> Там же. С. 189.

<sup>158</sup> Наумов Л. Н. Под знаком Нейгауза. – М.: РИФ Антиква, 2002. – С. 147.

<sup>159</sup> Хитрук А. Ф. Одиннадцать взглядов на фортепианное искусство. – М.: Классика–XXI, 2007. – С. 129.

<sup>160</sup> Это отсылает к мысли Дильтея, согласно которой в чужой индивидуальности проявляется лишь то, что заложено в познающем субъекте. См.: Дильтей В. Введение в науки о

«Лабиринтов» была понята Соколовым с присущим ему восторгом перед постижением тайн, символическим языком, яркой ассоциативной изобразительностью. Слитность «всего со всем» и «любого с любым» отправляет к моностилистике (Г. В. Григорьева) нового склада – с отсутствием швов и заостренных контрастов, в рамках которой «ассоциативность музыки приобретает скорее многоканальный характер, что можно считать усилением интертекстуального взаимодействия»<sup>161</sup>.

Интертекстуальность позволяет проявить качества не столько самого текста, сколько его интерпретатора, ибо постижение заложенного в нем смысла возможно ровно настолько, насколько образован *читающий*. В литературной интерпретации Соколова происходит встреча разных текстов, что не является встречей всех этих текстов в сочинении Сидельникова. Таким образом, концепция интертекстуальности применима и к автору, и к его читателю, и к слушателю. В музыкознании этот процесс начинается с композитора, создающего новый текст на основе своего опыта восприятия предшествующих текстов; воспринимающий интерпретирует текст, также мобилизуя свой опыт в знании предшествующих текстов. Следовательно, создание и восприятие текста оказываются разными аспектами одной и той же деятельности – образования художественного смысла, которое происходит через диалог между воспринимаемым текстом и предшествующими ему текстами<sup>162</sup>.

### *Исполнительская интерпретация «Лабиринтов»*

Парадоксально, что при всей технической и смысловой нагрузке музыка «Лабиринтов» не кажется сложной. Наиболее обнаруживаемым и эмоционально ощущаемым является резонанс и соприкосновение разных стилей, то есть

духе. 1883, 1906. Дильтей В. Собрание сочинений в 6 тт. под ред. А. В. Михайлова и Н. С. Плотникова. Т. 1: Введение в науки о духе / Пер. с нем. под ред. В. С. Малахова. – М.: Дом интеллектуальной книги, 2000. – С. 270–730.

<sup>161</sup> Дзюн Т. Симфоническое творчество Альфреда Шнитке: опыт интертекстуального анализа. Дис. ... канд. иск. – М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2003. – С. 6.

<sup>162</sup> См.: Дзюн Т. Симфоническое творчество Альфреда Шнитке: опыт интертекстуального анализа. Дис. ... канд. иск. – М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2003. Глава 1. Теория интертекстуальности. Глава 2. Путь к интертекстуальности в музыке.



открытие как бы «не-авторского» (М. С. Высоцкая) материала, наделённого определенным смысловым подтекстом<sup>163</sup>.

В характеристике суждений Соколова-музыковеда о «Лабиринтах» следует выделить глобальность замысла, увлекательные размышления об элементах числовой символики, о принципе золотого сечения в этой композиции, изобретательности использования Сидельниковым монограммы и ее вариантов. Как исследователь, Соколов, подобно Мессияну, во многом обращается к метафизическому пространству сочинения, изучая мир невидимого и трансцендентного, едва ли уловимого с момента исполнения. Однако вся эта грандиозность видения вырастает на основе общей звуковой ясности и вполне открытой символики.

Не менее парадоксальным кажется тот факт, что столь грандиозный замысел претворен Сидельниковым в сольной фортепианной пьесе. «Громада» и своего рода симфония для фортепиано, как называет «Лабиринты» композитор, определяется автором как «синтез всех форм – и драма, и балет, и симфония, своего рода роман – аллегория в звуках...»<sup>164</sup>. Также Сидельников отмечает особую трудность сочинения, как для автора, так и для исполнителя, требующую отдачи всех духовных сил. Таким образом, можно предположить, что для него происходит героизация не только Тесея, не только Автора, но и Исполнителя, который единолично охватывает весь корпус исполнительских и интерпретационных задач. Следовательно, вся эта грандиозная интертекстуальность призвана найти не меньшую грандиозность в пианисте. Поэтому процесс героизации происходит не только для Сидельникова, как Автора «Лабиринтов», но и для Соколова, как их Исполнителя, для которого в связи с особенностями его творческой индивидуальности происходит разрастание этой героизации.

---

<sup>163</sup> *Высоцкая М. С.* К теории интертекстуальности: о принципе цитатности в творчестве Фараджа Караева [Электронный ресурс]. URL: [http://www.karaev.net/t\\_vysotskaya6\\_intertext\\_r.html](http://www.karaev.net/t_vysotskaya6_intertext_r.html) (дата обращения: 14.03.2017).

<sup>164</sup> В схватке с Минотавром... С. 97.

Опять же, парадоксальным оказывается тот факт, что Соколов – музыковед, как изощренный исследователь, углубляющийся в большое количество деталей, ассоциаций, символизаций, сталкивается с Соколовым – пианистом, слышащим звучность в определенном крупном мазке, стремящимся в первую очередь к артикуляции формы. Получается, что многогранность теоретического видения в исполнительском плане дает *обобщенность*. Страница за страницей исполнитель движется к кульминации, не останавливаясь на нюансах и деталях. Возможно это связано с желанием Соколова уподобить сочинение колоссальной звучащей фреске, понятие которой традиционно связывают с росписью церквей, храмов, то есть мест, отражающих единство и цельность взгляда.

Соколов не сомневается в том, что музыка «Лабиринтов» более всего соотносится с балетом<sup>165</sup>. Подобное восприятие может быть отражено пианистом прежде всего в некоей ритмической упругости, в исполнении же Соколова основной акцент делается на масштабную звуковую живописность. Музыкант, отмечая оркестровость звучания и многообразие красочной палитры – «в звуках рояля угадываются тембры арф, античных тарелочек, флейт – инструментов Древней Греции»<sup>166</sup>, в момент игры не стремится к рельефному отображению этих нюансов. Однако переживание им всех этих символических соответствий в контексте общего глобального замысла придает его игре волнующую трепетность, пафосную приподнятость, высокую степень одухотворенности.

В итоге происходит своего рода процесс *«отзеркаливания»* одного художественного явления другим – отражение Сидельникова, слышащего эпоху и богатейший пласт музыкальных композиций, горячо им любимых, преломляется в зеркале Соколова-музыковеда, улавливающего многоуровневую структуру и многосмысловую природу «Лабиринтов», и зеркале Соколова-пианиста, слышащего эту музыку в едином звуковом потоке, трактующего ее как неделимое целое.

---

<sup>165</sup> Соколов И. Г. Заметки... С. 187.

<sup>166</sup> Там же. С. 188.

Подобное разностороннее изучение «Лабиринтов» Н. Н. Сидельникова сильнейшим образом повлияло на композиторское творчество И. Г. Соколова, прежде всего слоем интертекстуальности, заключающемся, согласно музыканту, в полной свободе автора при выборе стиля для своих произведений. По мнению И. Г. Соколова, в современной музыкальной культуре отсутствуют критерии «хорошего» и «плохого», многообразные творческие решения уживаются в одном художественном пространстве, эпатажные сочинения авангардного искусства свободно сосуществуют с огромным пластом традиционных произведений. В подобной ситуации он видит возможность лишь интуитивной оценки, руководствуясь своего рода «компасом внутреннего чувства»<sup>167</sup>. Соколов полагает, что мысли о «безъязыкости» современного музыкального языка, с одной стороны, парализуют способность «говорения», то есть сочинения музыки. С другой – в результате подобных размышлений возникает не музыкальный текст, а литературный, который в этом случае, возможно, равнозначен музыкальному.

---

<sup>167</sup> Дубинец Е. А. Интервью с И. Г. Соколовым «По-прежнему называю себя композитором» ... С. 220.

## ГЛАВА 2.

### ПЕРЕХОДНЫЙ ПЕРИОД (1996 – 2000): ДЕКОНСТРУКЦИЯ СТИЛЯ

#### 2.1. Вокальный цикл «Далекая дорога»: в поисках «чистой» музыки

Рубеж конца 1990-х – начала 2000-х годов стал для творчества И. Г. Соколова переходным и во многом противоречивым этапом. Будучи одним из ведущих концептуалистов, композитор ощутил потребность выйти за пределы сложных, по его мнению, смелых, весьма эпатажных экспериментов, и сосредоточиться на внутренней сущности музыки. В этот переломный период слово А. П. Платонова оказалось созвучным мыслям И. Г. Соколова, побудив композитора стать на время «литературоведом и отражать то, что находится в стихах»<sup>168</sup>, стремиться предельно «сконцентрироваться на стихотворении, чтобы музыка пришла сама»<sup>169</sup>. Опыт «музыкально-зафиксированного чтения»<sup>170</sup> открыл для автора новые горизонты в творчестве, обнаружив возможность «говорить» и «естественно выражаться» на «уже освоенном музыкальном языке»<sup>171</sup>. Это высказывание Соколова требует осмысления – что он вкладывает в подобную характеристику своей композиторской деятельности и каким образом его идеи воплотились в вокальном цикле?

Для создания «Далекой дороги» (1999) композитор обратился к поэтическому сборнику А. П. Платонова<sup>172</sup> – «Голубая глубина»<sup>173</sup> и из более

---

<sup>168</sup> *Дубинец Е. А.* Интервью с И. Г. Соколовым «По-прежнему называю себя композитором» ... С. 218.

<sup>169</sup> Там же.

<sup>170</sup> *Соколов И. Г.* Вокальный цикл на слова Андрея Платонова «Далекая дорога» [Ноты]. – М.: Композитор, 2002. – С. 2.

<sup>171</sup> Из беседы с автором работы.

<sup>172</sup> В 1999 году праздновался столетний юбилей со дня рождения А. П. Платонова, о чем И. Г. Соколов безусловно знал, однако это представляется скорее удачным совпадением, чем формальным желанием откликнуться на знаменательную дату. Первоначально поэтический

семидесяти стихов «музыкально-зафиксировал» двадцать семь<sup>174</sup>. Развернутый вокальный цикл, длящийся около полутора часов, разделен на три тетради по девять номеров: *Первая тетрадь* – 1. «Жизнь – далекая дорога», 2. «Странник», 3. «Дорога утром», 4. «Далью серебряной», 5. «Когда я думаю», 6. «Птицы», 7. «Судьбы», 8. «Мир рожден улыбкой человека», 9. «Тих под пустынею звездною». *Вторая тетрадь* – 10. «В моем сердце песня вечная», 11. «Мы дума мира темного», 12. «При прощании», 13. «Сумрак», 14. «Во сне», 15. «Сердце в эти дни», 16. «В эти дни», 17. «Я сердцем знаю», 18. «Падают звезды». *Третья тетрадь* – 19. «Над голубыми озерами», 20. «Тихий свет сиянья угасанья», 21. «По деревням колокола», 22. «Тою ночью», 23. «Вечерние дороги», 24. «Невысокие лозины», 25. «На реке вечерней, замирающей», 26. «Мы пройдем тебя до края», 27. «Тиха дорога»<sup>175</sup>.

Размышляя о тексте романсов вокального цикла, Соколов отмечает, что для него «каждое слово – это символ»<sup>176</sup>. Невзирая на характеристику константных идеалов Платонова как «принципиально закрытых» и не откликающихся «на любой возможный сегодня эстетический алгоритм»<sup>177</sup>, Соколов по-своему

сборник «Голубая глубина» был воспринят композитором как образец «сермяжно-советского» (И. Г. Соколов) стиля. В период работы над циклом он осознал – «... то, к чему у меня раньше было пренебрежительное отношение (весь этот соцреализм) плохо не само по себе, а в связи с тем, чем этот стиль наполнила эпоха». Таким образом, определил свою цель в отношении стихов А. П. Платонова как отделение от «идеологических вредных примесей» этого, по словам композитора, «чистого стилевого явления в искусстве». (*Дубинец Е. А.* Интервью с И. Г. Соколовым «По–прежнему называю себя композитором» ... С. 218.)

<sup>173</sup> Книга стихов А. П. Платонова «Голубая глубина» состоит из трех разделов. В изданиях также встречается раздел стихотворений, не вошедших в сборник «Голубая глубина». Их соединяют в связи с тем, что эта книга стихов единственный пример поэтического творчества Платонова. Слова для первого романса взяты Соколовым из эпитафии «Голубой глубины», не относящемуся к какому-то из разделов сборника.

<sup>174</sup> Начало работы над циклом относится к первым числам августа 1999 года, окончание – к ноябрю того же года.

<sup>175</sup> Первое исполнение состоялось 20.10.2004 в Москве. А. Мартынов – вокал, И. Г. Соколов – фортепиано.

<sup>176</sup> Из беседы с автором работы.

<sup>177</sup> *Корниенко Н. В.* О некоторых уроках текстологии // Творчество Андрея Платонова. – СПб.: Наука, 1995. – С. 4.

воспринимает стихотворную поэтику, не особенно увлекаясь ее идеями и вычлняя лишь то, что свойственно его мирослышанию и мироописанию<sup>178</sup>.

Согласно им композитор выстраивает своеобразную систему координат, в центре которой фигура *Странника*, направляющегося *вглубь*: в небо – «верхнюю бездну» (№9 «Тих под пустынею звездною», № 16 «В эти дни», и др.), в озеро, реку, океан – «нижнюю бездну» (№ 19 «Над голубыми озерами», и др.), или в музыку – «бездну вечности» (№ 10 «В моем сердце», № 23 «Вечерние дороги», и др.). Драматургический план цикла опирается на связанность образных мотивов с основным тематическим ядром – фигурой *Странника*, которые он воспринимает сквозь призму свойственной ему лирической субъективности, что обуславливает однохарактерность звуковой ткани и неспешное разворачивание авторской концепции, покойной и бесконфликтной.

Для ее реализации средствами музыкального языка Соколов ввел систему лейтмотивов<sup>179</sup>. Все они, по словам автора, условны и не претендуют на закрепление за каждым из них точного и всегда единого смысла. «Голубая глубина» мира открывается *Страннику* через *переживание* грандиозной панорамы вселенской жизни, где «однообразными и постоянными»<sup>180</sup> «точками притяжения» (Л. Л. Гервер) становятся: *изобразительные лейтмотивы*, предвосхищающие или сопровождающие то или иное слово-символ, связанные в основном с *птичьим пением, бездной, природой*; и составляющие основу звуковой ткани *образные константы*, сохраняющие не только Соколову присущие способы изображения того или иного явления.

---

<sup>178</sup> Жанр романса И. Г. Соколов называет своим миром, для которого характерна созерцательность и покой. В более ранних романсах (в период с 1996 по 1999 год) композитор находил воплощение своих переживаний в стихах Г. Н. Айги, И. Ф. Анненского, Е. А. Баратынского, А. Белого, А. А. Блока, И. А. Бунина, Н. А. Заболоцкого, М. Ю. Лермонтова, О. Э. Мандельштама, Н. А. Некрасова, А. С. Пушкина, Ф. И. Тютчева, А. А. Фета, В. Хлебникова не содержащих драматического развития или пламенных чувств, которым свойственны общечеловеческие вопросы, философские размышления, восхищение природными явлениями.

<sup>179</sup> Лейтмотивы композитор выделил в беседе с автором работы.

<sup>180</sup> «Мои идеалы однообразны и постоянны», - признавался Платонов в одном из писем к жене. *Платонов А. П. Живя главной жизнью* (А. П. Платонов в письмах к жене, документах и очерках). – 1975. – №9. – С. 166.

К последним относится *путь* – основная «точка притяжения» этого цикла для Соколова, в решении которой автор обращается к известному музыкальному топосу – равным по длительностям протяженным аккордовым цепям, движущимся в основном в восходящем направлении. С понятием «топоса» соотносятся проблемы стиля в музыке в XVIII веке. Л. В. Кириллина определяет топос как систему «“общих мест” музыкального дискурса, которая связывает определенные области содержания с узнаваемыми выразительными средствами»<sup>181</sup>. Первоначально он появляется в риторике, и, будучи через какое-то время заимствованным теорией композиции, встречается в трактатах И. Д. Хайникена и И. Маттезона, с которыми И. Г. Соколов, вероятно, хорошо знаком. Инструментальная музыка классической эпохи, по мнению Кириллиной, «не только не отказалась от системы “общих мест”, позволявших слушателю уразуметь или хотя бы ощутить основной смысл сочинения, но и довела эту систему до такого блеска, что для понимания музыки словесный текст вообще перестал требоваться»<sup>182</sup>. Согласно композитору, все элементы музыкальной ткани, поднимающиеся в верхний регистр, говорят о своеобразном «пробуждении» или «прозрении», приобщении к истине (рис. 20).

<sup>181</sup> Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. 3. – М.: Композитор, 2010. – С. 3.

<sup>182</sup> Там же. С. 6.

## Рисунок 20 – И. Г. Соколов. Романс № 1 «Жизнь – далекая дорога...»

Фигура *Странника* и его *странствований* отсылает к песням «Зимнего пути» Ф. Шуберта, где образы «пустынной тропы» и «одинокого путника» воплощены средствами экономного и лаконичного музыкального языка. Определенную связь между циклами также можно уловить благодаря частому обращению И. Г. Соколова к мерному движению усталых человеческих шагов (рис. 21 a, b).

a)

ждать. Стран-ни-ку в пол-ночь от-кро-ешь,

*pp*

*ppp*

*Red.*

b)

ис- кать... у-хо-дят ве - ка че-ре-до - ю,

а нам и тра - вы — не по-нять.

*p*

*ppp*

*Red.*



## Рисунок 21 – И. Г. Соколов. Романс № 2 «Странник»

Музыкальный топос многократно повторяющейся гармонии или одного звука является общепризнанным и чрезвычайно объемным. Подобное считывание типичных «общих мест» происходит за счет расшифровывания значений устоявшихся музыкальных формул, включающих в себя темп и тип движения, жанр, тональные и тембральные решения. Это близко размышлению Б. В. Асафьева, согласно которому «преемственность музыки состоит в том, что слух всегда имеет дело с незначительным процентом абсолютно новых звуко сочетаний и с подавляющим числом комбинаций привычных образований. На этом основана “музыкальная семантика”»<sup>183</sup>. Л. В. Кириллина полагает, что топос, уже в рамках музыкального искусства классического периода, представляется «обширнее понятий “знака” и “значения”»<sup>184</sup>, характерных для семантики. И для нас важно трактовать музыкальный мотив *странничества* как потенциально многосмысловой, зависящий от того, каким образом композитор использует его в знаковом отношении и какой семантикой он в этом случае наделяется.

Фигура шага была одной из основных в искусстве барокко. Ее реализовывали с помощью остинатного баса, размеренной поступи, воплощающих линейное движение, определяющее мелодическое дыхание. В. Б. Носина в своем исследовании музыкальной символики в творчестве И. С. Баха приводит суждения Б. Л. Яворского, согласно которым «равномерное движение нижнего голоса, уподоблялось шаганию»<sup>185</sup>. Помимо этого, непрерывная пульсация могла трактоваться как воплощение «неостановимого времени стоических человеческих страданий»<sup>186</sup>, а восходящие звукоряды были «прочно связаны с символикой вознесения, воскресения»<sup>187</sup>. Композиторы последующих эпох расширяли границы этого топоса, с каждым обращением вдыхая новую жизнь в прежнюю схему. Брамс в своих сочинениях нередко обращался к мерным

<sup>183</sup> Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. 2-е изд. – Л.: Музыка, 1971. – С. 24.

<sup>184</sup> Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века... С. 4.

<sup>185</sup> Носина В. Б. Символика музыки Баха. – Тамбов, 1993. – С. 25.

<sup>186</sup> Аркадьев М. Хроноартикуляционные структуры в клавирном творчестве И. С. Баха // Музыкальная Академия. – 2000. – № 2. – С. 7.

<sup>187</sup> Носина В. Б. Символика музыки Баха. – Тамбов, 1993. – С. 6.

остинатным фигурам для воплощения идей, связанных с покоем и утешением после перенесенных страданий («Блаженны страдальцы, ибо они утешатся» 1 часть «Немецкого реквиема», «Песнь судьбы» ор. 54, «Вечерние сумерки» ор. 49 №5). «“Трагические” ораторские унисоны; аккордовость; ритм траурного марша, сарабанды или пассакальи; хроматические ходы (в том числе и в басу); неустойчивые гармонии, органнe пункты»<sup>188</sup> Л. В. Кириллина относит к топосу патетического. Созвучным «Далекой дороге» оказывается то, что при понимании «патетического» как «возвышенного», оно становилось противоположностью «патетического» как «страстно-драматического», и всякая страсть принимала «обличие вдохновенного созерцания, при котором исчезает все земное и внутреннему взору человека открываются высшие истины»<sup>189</sup>.

При этом, исходя из указанной Соколовым символичности каждого слова, именно благодаря поэтическим образам музыкальные «формулы» становятся многозначными и прозрачными, с просвечивающей «смысловой глубиной» (С. С. Аверинцев). Как правило, музыкальные мотивы предвосхищают слова вокальной партии. Так происходит со звуковым воплощением *бездны, вселенной*, в недрах которой сокрыта истина (рис. 22), с образами *природы*<sup>190</sup> (рис. 23).



Рисунок 22 – И. Г. Соколов. Романс № 5 «Когда я думаю»

<sup>188</sup> Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX вв. ... С. 33.

<sup>189</sup> Там же. С. 30.

<sup>190</sup> Образы природы воплощены композитором не только в триольной фактуре. В романсе № 11 «Мир» пианист исполняет восходящие септимы, что, по словам художника, представляет собой мотив травы и цветов. Согласно наблюдениям Соколова, «для Листа растущая септима — это образ цветка, для Чайковского — подснежник», для собственных сочинений композитора символом растений становится интонирование широких интервалов (из беседы с автором работы).

у ры-ба-ков. По-ют ко-лось-я и ник - нут ни - вы

*ppp poco a poco cresc.*

Ped.

Рисунок 23 – И. Г. Соколов. Романс № 3 «Дорога утром»

Обращение Соколова к еще одному узнаваемому мотиву, связанному с использованием тесно переплетающихся интервалов, ламентозных интонаций, напоминающих образ Юродивого, отсылает к творчеству М. П. Мусоргского (рис. 24). Это своеобразное интонационное «ползание» композитор сопоставляет с «ползающими в голове мыслями, двигающимися извилинами», указывая при этом на отсылку к «Последнему сказанию» Пимена или образу скользящего по бумаге пера<sup>191</sup>.

♩ = 48

с-gis

Ког-да я ду-ма-ю я слы - шу му - зы - ку, по-ют да

ле - ко го - ло-са И све - тит солн-це сле-по-му уз-ни - ку,

*pp*

Рисунок 24 – И. Г. Соколов. Романс № 5 «Когда я думаю»

*Звезды* на музыкальном полотне рассыпаны композитором либо в виде отдельных нот в верхнем регистре, либо – скользящих вниз интонаций (лейтмотив

<sup>191</sup> Из беседы с автором работы.

*звезды* или *падающих звезд* появляется в романсе № 16 – «В эти дни» (т. 30). Неоднократно встречается в цикле *пение птиц* – восходящие интонации септимы или триольная фигура шестнадцатых в верхнем регистре (романс № 11 «Мы дума мира темного»), романс № 23 «Вечерние дороги»). Тремоло является либо *птичьим криком* «...и песни вашей над миром крик», как в романсе № 6 «Птицы», либо солнечным *пламенем*, как в романсе № 16 «В эти дни земля горячее солнца...». Лейтмотив *стука сердца* представляет собой два повторяющихся звука или гармонии, начинающихся на сильную долю такта (романс № 7 «Судьба», романс № 17 «Я сердцем знаю»). Арсенал нетрадиционных приемов представлен *glissando* по струнам рояля и разнообразными кластерами. Кластер трактуется Соколовым как символ *бездны*, бесконечной вселенной, а *glissando* имитирует эолову арфу. Все, что касается призвуков, обертонов, щипания струн, является проявлением другого мира – инобытием. Многие из этих лейтмотивов – *птиц, звезд, пламени, бездны* – отсылают к творчеству Мессиаана, перекликаясь с его идеями и образами.

Для выбранных Соколовым стихотворений Платонова характерен сквозной мотив странничества, центральной фигурой которого становится одинокий *Странник*, аккумулирующий в себе узловые философско-эстетические идеи, близкие композитору. Поиски *Странником* истины и смысла существования внутри этого устойчивого комплекса художественных образов становятся основой сюжета вокального цикла.

Эта сумма идей обретает свою потенциальную «смысловую перспективу» (С. С. Аверинцев) за счет средств, используемых Соколовым для их реализации. Как было сказано выше, композитор не раз высказывал суждение о том, что  $mi^1$  и  $fa^1$  – это центр клавиатуры, находящийся между 44 клавишами нижнего регистра и 44 клавишами верхнего. На первый взгляд, это простая математика, однако для композитора эта зона имеет особый смысл. В промежутке между этими клавишами обнаруживается центр симметрии, который автор рассматривает как

центр музыкальной Вселенной, из которого она и возникает<sup>192</sup>. Отталкиваясь от этой идеи, в романсе № 19 «Над голубыми озерами» Соколов использует «прием отражения» (И. Г. Соколов) аккордов нижнего регистра на поверхности верхнего, то есть композитор *отражает* не небесное пространство в зеркале земли, а наоборот, земное – в небесном. Например, октава фа<sub>1</sub>-Фа в басовом ключе превращается в ми<sup>3</sup>-ми<sup>4</sup> в скрипичном. То же происходит и с аккордовой фактурой – ля-минорный секстаккорд при отражении становится фа-мажорным (рис. 25).

The musical score consists of two systems. The first system shows the vocal line and piano accompaniment for the first two phrases. The piano part features mirrored chords between the upper and lower registers. The second system shows the vocal line and piano accompaniment for the next two phrases, continuing the mirrored chord structure.

Рисунок 25 – И. Г. Соколов. Романс № 19 «Над голубыми озерами»

<sup>192</sup> В качестве примера, композитор делится своими наблюдениями: «...я обнаружил, что с этой секунды начинается разработка Третьей сонаты Прокофьева — очень взрывной пассаж, как бы иллюстрирующий теорию “большого взрыва”, в результате которого родилась Вселенная. С этой же секунды начинается Первая соната для фортепиано Шостаковича, которая тоже очень динамична, взрывна по своему характеру, и еще несколько сочинений». Расстояние между ми<sup>1</sup> и фа<sup>1</sup> Соколов характеризует как пустоту, паузу, тишину, присваивая это открытие Кейджу и считая главным в творчестве американского художника именно этот центр – «молчащий звук». См.: Бугрова О. С. Теория глазами практика. Интервью с И. Г. Соколовым // Играем с начала. – 2011. – №7–8 (90). Июль-август. – С. 6.

Художественное пространство вокального цикла цельно и не делится на части, несмотря на его *трехполюсность*: неба, глубины, вечности. Тройственность для Соколова всегда неслучайна – *тройку* композитор определяет для себя как *число Бога* и создает вокальный цикл, состоящий из трех тетрадей, каждая из которых делится на три более мелких субцикла<sup>193</sup>. Однако музыкант отмечает, что солисты вправе самостоятельно выбирать и объединять романсы, тем самым создавая новые циклы. По мнению автора, он дает возможность исполнителям услышать сочинение по-своему – «вдруг интерпретаторы окажутся правее автора и смогут открыть что-то новое»<sup>194</sup>.

Музыка вокального цикла создана в традиционной мажоро-минорной системе. В этот период Соколов солидаризируется со своим учителем по классу композиции в Московской консерватории Н. Н. Сидельниковым, который верил в ее вечность, ибо «до тех пор, пока человек будет способен испытывать радость и печаль, он будет нуждаться в мажоре и миноре»<sup>195</sup>. Выбор тональностей для Соколова также символичен. Основная тональность цикла – ре минор, при этом композитор сам указывает на сходство с «Зимним путем», вплоть до того, что «все три первых романса написаны в ре миноре, также, как и у Шуберта»<sup>196</sup>. Кроме того, семантика ноты *Ре* для Соколова – божественная, композитор апеллирует к созданным в «ре» миноре реквиемам Моцарта, Брамса, Форе, Денисова (в «Ре»). Ладовая диатоника многих номеров «Далекой дороги» ассоциируется с русскими романсами А. А. Алябьева, А. Е. Варламова, А. Л. Гурилева. В то же время, присутствие кластеров в партитуре цикла, отсылает к сочинениям О. Мессиана, таким, как, например, «Я сплю, но сердце мое бодрствует» из фортепианного цикла «Vingt Regards sur l'Enfant Jésus».

Помимо вышеназванных отсылок «Далекая дорога» И. Г. Соколова вступает в диалог с вокальной музыкой последней четверти XX века. Можно

<sup>193</sup> Из беседы с автором работы.

<sup>194</sup> Там же.

<sup>195</sup> Из письма Н. Н. Сидельникова к Г. С. Хаймовскому. 30 сентября 1990 года. Нью-Йорк. 28 // В схватке с Минотавром. Из писем Н. Н. Сидельникова к Г. С. Хаймовскому // Музыкальная Академия. – 2010. – №1. – С. 91–102.

<sup>196</sup> Из беседы с автором работы.

предположить, что Н. Н. Сидельников сыграл определенную роль и в обращении своего ученика к творчеству А. П. Платонова, поскольку одним из его любимых авторов был другой знаковый поэт начала XX века – В. Хлебников, на стихи которого в 1986 году им был создан вокальный цикл «В стране осок и незабудок» для двух сопрано, меццо-сопрано, драматического тенора и фортепиано, не единожды исполнявшийся И. Г. Соколовым. Если выявить ставшие «точками притяжения» для Сидельникова мотивы поэзии Хлебникова, то они будут поразительно близки образам выбранных Соколовым для «Далекой дороги» стихов Платонова. Тема странничества так или иначе просвечивает в вокальном цикле Свиридова «Отчалившая Русь» (1977) на стихи С. Есенина (№ 4 «Серебристая дорога», № 7 «Где ты, где ты, отчий дом», № 8 «Там за млечными холмами»). С «Далекой дорогой» их в некоторой степени роднит присутствие в цикле остигатных стоячих аккордов, на которые нанизана вокальная партия. Свиридов отбирает, в основном, стихотворения молодого поэта, написанные в годы трагического перелома (1917) и крушения всех идеалов и ценностей патриархальной России. В своём сочинении Свиридов открывает почти неизвестного Есенина. То же происходит в случае с Соколовым и Платоновым. Однако цикл «Отчалившая Русь» основан на любви к родной земле, чувстве печального восторга перед ее красотой, наполненной верой и теплом. В цикле «Далекая дорога» также воспеваются совершенство природы, но обращен он скорее к сфере мистических глубинно-личностных раздумий. Если у Свиридова ощущается связь с народным мелосом, то в звуковом облике цикла Соколова слышно особое отношение композитора к интонированию интервалов, что в некоторой степени отсылает к рассмотренным ранее «Сказочным звонам».

Еще одну параллель можно провести с циклом В. В. Сильвестрова «Тихие песни» (1974–1977) на слова поэтов-классиков. С музыкой «Дальней дороги» их роднит жанровая близость цикла к «вокальной медитации»<sup>197</sup>. Соколов, как и

---

<sup>197</sup> См.: Кузнецова М. В. Медитативность как свойство музыкального мышления (Авет Тертерян, Арво Пярт, Валентин Сильвестров). Дис. ... канд. иск. – М.: РАМ имени Гнесиных, 2007.

Сильвестров, стремится выявить не столько эмоциональную наполненность поэтических текстов, сколько философский план, их духовное содержание. С этим связано особое ощущение времени – оно *замедленное* и предпочтение отдается в основном тихой динамике.

В цикле Сильвестрова романсы подталкивают к «встрече» со своими «предшественниками» – «Тихие песни» написаны на стихи поэтов-классиков, но складывается впечатление, что и на музыку композиторов-классиков, то есть уже «освоенным музыкальным языком». В вокальном цикле «Далекая дорога» Соколов обращается к одному из самых парадоксальных и эпических поэтов XX века с тем, чтобы растворить в нем свое «я», призывая на помощь все уже ранее созданное в европейском музыкальном искусстве. «Здесь меньше “меня” – моих композиторских и авторских идей»<sup>198</sup>, частично раскрывает свой художественный замысел Соколов. При этом он следует по пути, намеченному В. В. Сильвестровым, на котором отсутствуют «композиторская нагруженность» и «композиторские жесты», создающие «композиторскую громкость»<sup>199</sup>. Таким образом, Соколов, обращаясь к музыкальному мотиву *странничества*, с одной стороны вкладывает в него свою индивидуальную творческую сущность, с другой – воплощает один из так называемых музыкальных первообразов (Urbilder), апеллируя к слышанию того «что в каждом из нас есть “общечеловеческого”»<sup>200</sup>. Сам образ Странника отсылает к композиторскому *самоотречению*, своего рода отшельничеству. То, что сам музыкант считает себя больше исследователем явлений культуры, чем практиком, указывает на своего рода биографичность избранных стихов, оправдывая предположение о близости автора к центральной фигуре цикла и риторический вопрос – не видит ли композитор здесь сам себя, уподобляясь Страннику на просторах художественной вселенной? Размышляя о собственном композиторском пути, Соколов отмечает его переходность от

<sup>198</sup> Из беседы с автором работы.

<sup>199</sup> ΣΥΜΠΟΣΙΟΝ: Встречи с Валентином Сильвестровым / Сост. А. Вайсбанд, К. Сигов. – Киев: ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. – С. 68.

<sup>200</sup> *Акопян Л. О.* Музыка как отражение человеческой целостности / Ред.-сост. М. Г. Арановский. Изд. 2-е. – М.: Либроком, 2009. – С. 78.



ученических консерваторских опытов в «обтекаемом», «гармонически и мелодически» (И. Г. Соколов) выверенном стиле Н. Н. Сидельникова, через поиски нового в концептуализме и минимализме, к «естественной» (И. Г. Соколов) музыке и пониманию того, «что язык на самом деле не так важен, а важно то, что за ним»<sup>201</sup>. Постепенно разрабатывая и оттачивая найденный стиль, композитор в дальнейшем продолжает движение к простоте.

## **2.2. Сценическая композиция «Чудо любит пятки греть»: территория столкновения смыслов**

Рубеж 1999 – 2000 годов стал кульминацией переломного этапа в творчестве И. Г. Соколова. Композитор охарактеризовал его как переход «от концептуализма к так называемой чистой музыке»<sup>202</sup>, который шел через камерно-вокальные сочинения<sup>203</sup>. В период с 1996 по 2000 год Соколовым было создано более 150 романсов. По мнению автора, именно в это время им был найден музыкальный «ключ к стихам»<sup>204</sup>, благодаря которому друг за другом, с постепенным укрупнением формы, появлялись – отдельные романсы на стихи Г. Н. Айги, И. Ф. Анненского, Е. А. Баратынского, А. Белого, А. А. Блока, И. А.

---

<sup>201</sup> Дубинец Е. А. Интервью с И. Г. Соколовым «По-прежнему называю себя композитором» ... С. 216.

<sup>202</sup> Там же. С. 217.

<sup>203</sup> Обращение к понятию «чистая» музыка по отношению к собственному творчеству принадлежит самому композитору. Как правило, под «чистой» подразумевается инструментальная музыка, лишенная внесмузыкальной подосновы. Е. А. Дубинец определяет «чистую музыку» композитора, как «“устаревшую” романтическую» (Дубинец Е. А. Интервью с И. Г. Соколовым «По-прежнему называю себя композитором» ... С. 209). Однако, для Соколова смысл, вкладываемый в это определение оказывается значительно шире. «Чистую» музыку композитора можно трактовать как *очищенную* от концепционности. При этом, «чистой» для него может быть не только музыка, но и, как отмечает композитор, инспирирующая его хорошая поэзия. Откликом автора на избранный им поэтический текст становится рождение музыкальных фигур, которые ложатся в основу произведения.

<sup>204</sup> Из беседы с автором работы.

Бунина, Н. А. Заболоцкого, М. Ю. Лермонтова, О. Э. Мандельштама, А. С. Пушкина, Ф. И. Тютчева, А. А. Фета, В. Хлебникова; развернутый вокальный цикл «Далекая дорога» на слова А. П. Платонова; масштабная композиция с элементами театрального действия «Чудо любит пятки греть» по произведениям А. И. Введенского.

В начале ноября 1999 года, заканчивая работу над «Далекой дорогой», Соколов приступил к написанию сочинения по просьбе М. И. Пекарского. Созданная в результате композиция на стихи А. И. Введенского для голоса, ансамбля ударных инструментов и фортепиано «Чудо любит пятки греть»<sup>205</sup> прозвучала 27 февраля 2000 года в Доме Ученых в рамках концертного абонемента под названием «Музыканты смеются». Масштабное сочинение, длящееся около двух часов, состоит из двух частей и включает в себя избранные стихотворения Введенского, используемые полностью или фрагментарно.

Вследствие того, что переход к «чистой музыке» Соколов осуществляет, обращаясь к стихам, к которым, по его мнению, он находит ключ, возникает вопрос – почему те или иные стихи оказываются созвучны композитору, и какой ключ в связи с ними он обнаруживает. Для ответа на поставленный вопрос, необходимо попытаться понять и интерпретировать устройство и смыслы выбранных Соколовым стихов Введенского, стараясь проследить каким образом эти идеи реализуются в музыкальной ткани сочинения.

Поэтому логика работы будет вести нас от раскрытия особенностей стихов Введенского к приемам композиторской техники, которыми на тот момент владеет автор. Изучая «столкновения словесных смыслов» (Н. А. Заболоцкий) в стихах Введенского, кажется невозможным в полной мере нащупать «последний смысл слов и предметов» (А. И. Введенский). Однако, не претендуя на глубинный филологический анализ текстов поэта, мы хотели бы уловить момент превращения первоначального «широкого непонимания» (А. И. Введенский) его

---

<sup>205</sup> Строка, послужившая названием композиции, взята из стихотворения А. И. Введенского «Гость на коне» (1931–1934).

стихов лишь в «видимость бессмыслицы» (Н. А. Заболоцкий) и попытаться истолковать их в контексте основных идей, волнующих композитора.

Анализу поэтических текстов Введенского посвящено значительное количество исследований<sup>206</sup>. В разных трудах его языковые единицы называют иероглифом<sup>207</sup>, архетипом, топосом, мотивом, мифопоэтическим образом. Соединение этих языковых единиц трактуется как бессмыслица, заумь, алогичность, парадокс, лепет. Все эти определения отсылают лишь к многозначной трактовке текста поэта, настроенного на «высвобождение подсознательных ассоциаций»<sup>208</sup>.

Поэтика «бессмыслицы» Введенского помимо словотворчества апеллирует к сфере смысловотворчества. В начале 1930-х годов на страницах «Серой тетради», размышляя «о времени, смерти, последнем смысле слов и предметов»<sup>209</sup>, Введенский пишет: «Я посягнул на понятия, на исходные обобщения, что до меня никто не делал. Этим я провел как бы поэтическую критику разума – более

---

<sup>206</sup> Например, Шамарин А. В. Знаковая природа абсурда в творчестве А. И. Введенского. Дис. ... канд. филол. наук. – М.: Моск. пед. гос. ун-т, 2009; Павлов С. Г. Поэтический мир А. И. Введенского: Лингвостилистический аспект. Дис. ... канд. филол. наук. – М.: Ин-т рус. яз. им. В. В. Виноградова РАН, 2003; Рымарь А. Н. Иероглифический тип символизации в художественном тексте (На материале поэтики Александра Введенского). Дис. ... канд. филол. наук. – Самара: Самарский государственный университет, 2004; Фещенко В. В. Языковой эксперимент в русской и английской поэтике 1910-1930-х гг. Дис. ... канд. филол. наук. – М.: Институт языкознания РАН, 2004.

<sup>207</sup> Термин «иероглиф» довольно часто применяют в изучении творчества Введенского. Его ввел один из близких друзей поэта – Л. Липавский для обозначения того, чего «нельзя услышать ушами, увидеть глазами, понять умом» (См.: Герасимова А. Г. Об Александре Введенском. Все // А. Введенский. – М.: ОГИ, 2010. – С. 20). Иероглиф, по мнению исследователя, двусложен и обладает собственным и несобственным значением. По мнению Я. С. Друскина, природа иероглифа позволяет понимать творчество Введенского как «непрямую или косвенную речь нематериального, то есть духовного или сверхчувственного, через материальное или чувственное» (Друскин Я. С. Звезда бессмыслицы. Цит. по: Герасимова А. Г. Об Александре Введенском... С. 19). А. Г. Герасимова отмечает, что «иероглифическая надпись представляется непосвященному набором картинок» (Герасимова А. Г. Бедный всадник, или Пушкин без головы. Реконструкция одного сна. Все // А. Введенский. С. 662), при этом именно «иероглиф» представляет собой элемент «личного языка» Введенского, который и требует разъяснения, так как «собственно бессмыслицы в его стихах нет», более того, все «детали в высокой степени обусловлены» (Герасимова А. Г. Там же. С. 662). Для нас понимание языковой единицы в виде иероглифа представляется недостаточно полным в связи с тем, что «картинка» не имеет фонетических характеристик.

<sup>208</sup> Герасимова А. Г. Об Александре Введенском. Все // А. Введенский. – М.: ОГИ, 2010. – С. 20.

<sup>209</sup> Там же. С. 14.

основательную, чем та, отвлеченная. Я усумнился, что, например, дом, дача и башня связываются и объединяются понятием “здание”. Может быть, плечо надо связывать с четыре. Я делал это на практике, в поэзии, и тем доказывал. И я убедился в ложности прежних связей, но не могу сказать, какие должны быть новые. Я даже не знаю, должна ли быть одна система связей или их много. И у меня основное ощущение бессвязности мира и раздробленности времени. А так как это противоречит разуму, то, значит, разум не понимает мира»<sup>210</sup>.

В юности поэт определил свои главные темы как «Время, Смерть, Бог» и в том, как он их решает, непременно присутствует элемент игры. Стихи Введенского представляют собой один из вариантов зауми столь популярной в 1920-е годы, когда одним из любимых развлечений поэтов был эксперимент. Объектом семантического эксперимента в смыслотворчестве Введенского становятся не только «свойства языка как гносеологического инструмента»<sup>211</sup>, но и «форма языкового высказывания как таковая»<sup>212</sup>.

У Введенского слово выполняет функцию своего рода *пустого* или *чистого* знака, которое «не собирает в пучок семантические признаки мира»<sup>213</sup>, а словно «вырезает» эти признаки из мира, оставляя на их месте зияющую прореху, чистую потенцию»<sup>214</sup>. Таким образом, лингвопоэтическим принципом для Введенского является разложение или разобщение значений, то есть *диссоциация* (В. В. Фещенко) или «незнакомство слов друг с другом»<sup>215</sup>. Например, никак не могут быть семантически соотнесены следующие слова: «кости чувств», «стол мгновенно удаляется», «стул бежит», «держал орел икону в кулаке», «вбегает мертвый господин» («Кругом возможно Бог», см. таблицу<sup>216</sup>). Находясь в своем смысловом ряду, каждое из слов логически не согласуется с другими. В своем

---

<sup>210</sup> Высказывания А. Введенского в «Разговорах» Л. Липавского. Введенский А. И. Полное собрание произведений в 2-х томах. – Т. 2. – М.: Гилея, 1993. – С. 157.

<sup>211</sup> Фещенко В. В. Языковой эксперимент в русской и английской поэтике 1910–30-х гг. Автореф. ... канд. филол. наук. – М.: Институт языкознания РАН, 2004. – С. 19.

<sup>212</sup> Там же.

<sup>213</sup> Там же. С. 21.

<sup>214</sup> Там же.

<sup>215</sup> Там же.

<sup>216</sup> См.: Приложение № 3.

поэтическом эксперименте Введенский совмещает несовместимое, пытаясь с помощью ироничной игры разорвать прежние и нащупать новые логические связи в языке.

Поэт отчасти унаследовал традиции русского футуризма. Некоторое время Введенский посещал фонологическую лабораторию и вместе с Д. Хармсом был участником «Ордена заумников»<sup>217</sup>, который возглавлял автор книги «К зауми» А. В. Туфанов. Одной из особенностей зауми в поэзии является употребление не встречающихся в языке ранее фонемных цепочек, которые в привычном языковом коде способны терять семантическую функцию. В отличие от чистой беспредметности и, как отмечает Ханзен-Леве, отказе от «символической оноματοпеи», звуковая заумь «с самого начала насыщена имитирующими, звукоподражательными, эмоционально мотивированными элементами»<sup>218</sup>. В стихах Введенского можно обнаружить много подобных примеров – «она одна без дна» («Кругом возможно Бог»), «страшен вид страны» («Тучи в небе тлеют...»).

С 1920-х годов Введенский увлекался автоматическим письмом, результатом которого, по мнению А. Г. Герасимовой, может служить отсутствие изысков в размерах и рифмах, так как почти всем стихам поэта свойственны «четырёхстопные хорей и ямбы, иногда раёшник, с перекрёстной или парной несложной рифмовкой»<sup>219</sup>, характерная ненормативная пунктуация и особая простота языка, напоминающая «запыхавшуюся скороговорку ребенка» (А. Г. Герасимова):

«звезды праздные толпятся  
люди скучные дымятся  
мысли бегают отдельно  
все печально и бесцельно  
Боже что за торжество  
прямо смерти рождество  
по заливам ходят куры

<sup>217</sup> См.: Краткая история «чинарей». Дмитриенко А. Л., Сажин В. Н. «...Сборище друзей, оставленных судьбой». А. Введенский, Л. Липавский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников. «Чинари» в текстах, документах и исследованиях в 2-х томах. – Т. 1. – М.: Ладомир, 1998. – С. 36.

<sup>218</sup> Hansen-Löve A. A. Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung. Wien, 1978. – S. 103.

<sup>219</sup> Герасимова А. Г. Об Александре Введенском... С. 18.

в зале прыгают амуры  
а железный паровоз  
созерцает весь навоз».

Вспоминая изречение Тристана Тцара о том, что «мысль рождается во рту», а нередко стихи Введенского действительно напоминают бессвязное детское лепетание, мы можем уловить родство с дадаистской поэтикой. Подобный метод рождает разрозненные ассоциативные образы, наделяя каждое слово собственной жизнью, с замкнутым в себе отдельным миром. Например, вполне в духе сюрреалистической поэзии выдержаны строки –

«Жуки выползают из клеток своих,  
олени стоят как убитые»,  
«Солнце сияет в потемках леса.  
Блоха допускается на затылок беса» («Кругом возможно Бог»)

Игровое начало, по мнению С. Я. Маршака, Введенский вносил и в детскую поэзию, начав с 1928 года публиковаться в периодических журналах «Чиж» и «Еж», предназначенных для детей. Будучи вовлеченным в пространство игры и перманентного эксперимента во имя поиска новых связей «слов и предметов», поэт обращается к логическому диссонансу, оксюмору, абсурду, нелепости, бессмыслице как к поэтическим приемам для достижения поставленной цели – обретения новой «связности мира». Выбранные для композиции стихи Введенского Соколов называет «чистой поэзией»<sup>220</sup>. Что композитор под этим подразумевает? В одном интервью он отметил, что близким для него является воплощение в собственной музыке «чистых вещей» (И. Г. Соколов) таких, как «облака, ветер, дым, запахи моря»<sup>221</sup>. Неслучайно автор обращается к стихотворению Введенского «Элегия», в котором «предельно простые, выполненные как бы в технике примитивистской живописи пейзажи, мелькающие

---

<sup>220</sup> Интервью с И. Г. Соколовым «Воспаряющие локти исполнителя» [Электронный ресурс]. URL: <http://bogemnyipeterburg.narod.ru> (дата обращения: 14.03.2017).

<sup>221</sup> Там же.

перед глазами едущего на телеге лирического героя»<sup>222</sup>, своего рода странника<sup>223</sup>, переплетаются с «изошренными, почти сюрреалистическими ландшафтами»<sup>224</sup>.

*«Так сочинилась мной элегия  
О том, как ехал на телеге я.  
Осматривая гор вершины,  
Их бесконечные аршины,  
Вином налитые кувшины,  
Весь мир, как снег, прекрасный,  
Я видел горные потоки,  
Я видел бури взор жестокий,  
И ветер мирный и высокий,  
И смерти час напрасный».*

Кажущаяся на первый взгляд ясность и прозрачность «Элегии», оборачивается лишь «иллюзией простоты» (О. А. Лекманов). В примитивных рифмах «Элегии», также, как и в других стихах поэта, отражаются «попытки языка во что бы то ни было»<sup>225</sup> соединить все рифмующиеся слова: «элегия» – «телеге я», «вершины» – «аршины» – «кувшины», «навагой» – «отвагой» – «влагой», «ладони» – «погони» – «кони», «просторы» – «уборы» – «шторы», «прячем» – «плачем» – «значим», и другие. Название стихотворения отсылает к сентименталистской поэтике Жуковского, наполненной романтическим содержанием и внутренними переживаниями. Русский лирический романтизм к концу стихотворения смещается в сторону немецкой баллады, отсылающей к «Лесному царю» Гете: «На смерть! На смерть! Держи равнение / поэт и всадник

---

<sup>222</sup> Лекманов О. А. Пушкинский канон в «Элегии» Александра Введенского [Электронный ресурс] // Статьи на случай: сборник к 50-летию Р. Г. Лейбова. – М. 2013. URL: [http://www.ruthenia.ru/leibov\\_50/Lekmanov.pdf](http://www.ruthenia.ru/leibov_50/Lekmanov.pdf) (дата обращения: 14.03.2017).

<sup>223</sup> Я. С. Друскин, близкий друг Введенского, называл его «*homo viator*», что было связано с перемещениями поэта как в собственных мирах, так и «безбытном» (Т. Липавская) существовании и постоянных скитаниях. Интересно заметить, что основным образным мотивом в вокальном цикле И. Г. Соколова «Далекая дорога» была фигура странника.

<sup>224</sup> Лекманов О. А. Пушкинский канон в «Элегии» Александра Введенского [Электронный ресурс] // Статьи на случай: сборник к 50-летию Р. Г. Лейбова. – М. 2013. URL: [http://www.ruthenia.ru/leibov\\_50/Lekmanov.pdf](http://www.ruthenia.ru/leibov_50/Lekmanov.pdf) (дата обращения: 14.03.2017).

<sup>225</sup> Герасимова А. Г. Об Александре Введенском... С. 24.

бедный». Помимо этого, окончание «Элегии», по признанию ряда ученых, является контаминацией Пушкинских «Медного всадника» и «рыцаря бедного»<sup>226</sup>.

Еще одна параллель возникает с «Телегой жизни» А. С. Пушкина. По мнению О. А. Лекманова, он не только обращается к фабуле этого стихотворения, но и в игровой манере дополняет пушкинскую рифму – «бремя» – «время» – «стремя», а финал «Элегии» явно напоминает начало и окончание одного из известных стихотворений Пушкина – «Я помню чудное мгновенье» – «И божество, и вдохновенье», которые у Введенского продолжаются как «вдохновенье» – «мгновенье» – «равненье». В строфах этого стиха Введенского улавливаются аллюзии, восходящие к фрагментам «Сказки о царе Салтане», образы гор соотносятся с основополагающим кавказским топосом в творчестве Пушкина, морской мотив отсылает к «реализации метафоры “житейского моря”» из программной пушкинской «Элегии»<sup>227</sup>.

Таким образом, Введенский обращается к уже созданным произведениям любимых им поэтов, чтобы в свойственной ему игровой манере комбинировать их и находить *новые* причудливые связи, проводя тем самым «поэтическую критику разума» (А. И. Введенский) и формируя основы собственной поэтики.

*Тексты А. И. Введенского в переработке И. Г. Соколова*

В одном из интервью Соколов отметил, что в основу драматургии этого сочинения легла биография Введенского<sup>228</sup>. Прослеживается ли в композиции эта линия? «Чудо любит пятки греть» открывает *Пролог*, содержащий в себе этимологическое исследование глаголов «предсказывать», «прорицать»:

«И воскликнул отец: Пролог,  
А в прологе главное Бог... <...>  
Усните сыны,

---

<sup>226</sup> Мейлах М. Б. Примечания // Введенский А. И. Полное собрание произведений в 2-х томах. – Т. 2. / Вступ. ст. и примеч. М. Мейлаха, сост. и подгот. текста М. Мейлаха и В. Эрля. – М.: Гилея, 1993. – С. 200.

<sup>227</sup> Подробнее см.: Лекманов О. А. Пушкинский канон в «Элегии» Александра Введенского [Электронный ресурс] // Статьи на случай: сборник к 50-летию Р. Г. Лейбова. – М. 2013. URL: [http://www.ruthenia.ru/leibov\\_50/Lekmanov.pdf](http://www.ruthenia.ru/leibov_50/Lekmanov.pdf) (дата обращения: 14.03.2017).

<sup>228</sup> Интервью с И. Г. Соколовым «Воспаряющие локти исполнителя» [Электронный ресурс]. URL: <http://bogemnyipeterburg.narod.ru> (дата обращения: 14.03.2017).



Посмотрите сны»<sup>229</sup>.

В третьей части стихотворения «Потец», из которого Соколов заимствовал эти строки, также присутствуют *двери рая* и *обедня*. Если вспомнить, что в средневековой мистерии Пролог выполнял функцию молитвы или проповеди<sup>230</sup>, то становится понятным, почему именно эти несколько строк открывают произведение Соколова, для которого «Трагично то, что мы оторваны от Бога. Трагично то, что мы не понимаем, мы забыли, что это такое»<sup>231</sup>.

Второй номер – «Человек веселый Франц» – представляет собой пример так называемого автоматического письма со свойственным этому «стрекотанию ритма» (А. В. Скидан) усиленным столкновением случайных словесных смыслов:

«Человек веселый Франц  
охранял протуберанц  
от начала до конца  
не спускался он с крыльца  
мерял звезды звал цветы  
думал он что я есть ты ...».

В третьем номере, «Беседе часов», помимо основной отсылки к одной из главных тем в творчестве поэта – *времени*, присутствует идея «превращения», которое происходит с живыми существами или предметами. В беседе часов каждый час рассказывает следующему часу о своем *превращении*:

«Первый час говорит второму:  
я пустынный<sup>232</sup>.  
Второй час говорит третьему:  
я пучина...».

Текст четвертого номера композиции «Тучи в небе тлеют» состоит из нескольких разрозненных фрагментов, некоторые из которых отдаленно напоминают «Зимний вечер» Пушкина. Все поэтические куски осмысляют божественную природу мироздания, что представляет собой одну из основных

<sup>229</sup> Соколов И. Г. Чудо любит пятки греть [Ноты]. Рукопись. Пролог.

<sup>230</sup> Мейлах М. Б. Примечания // Введенский А. И. Полное собрание произведений в 2-х томах. – Т. 1. – М.: Гилея, 1993. – С. 269.

<sup>231</sup> Интервью с И. Г. Соколовым «Воспаряющие локти исполнителя» [Электронный ресурс]. URL: <http://bogemnyipeterburg.narod.ru> (дата обращения: 14.03.2017).

<sup>232</sup> Вспоминая о главных темах в творчестве Введенского, во многом созвучных Соколову, неслучайным становится то, что первый час является пустынным, то есть монахом-отшельником. Возможна также отсылка к стихотворению Пушкина – «Отцы пустынники...».

тем, волнующих Соколова. Сопоставляя фрагменты стихотворений, композитор выбирает разнохарактерные отрывки, связанные как с огненной природой Бога, ибо «Бог – это огонь» цитирует он Св. Серафима Саровского<sup>233</sup>, так и со светлым его восхвалением:

«Господи, как мир волшебен,  
как все в мире хорошо. / <...> /  
Боже мой, все в мире пышно,  
благославно и умно» (Воробей, *клюющий зерна радости*).

В этот номер также включен отрывок о распаде мира в момент пограничного состояния сна – «Дормир Носов, дормир» (*dormir* – в пер. с франц. означает сон, спать)<sup>234</sup>. *Сон* – представляет собой «главное событие для Введенского и его, с позволения сказать, персонажей»<sup>235</sup>. Композитора и поэта объединяют мысли о том, что, согласно Соколову, «самое ценное и интересное возникает на грани, когда этой связи даже не видишь»<sup>236</sup>, а «все настоящие достижения в жизни рождаются как бы между сознательным и бессознательным, просачиваясь сквозь сознание человека»<sup>237</sup>, при этом, по мнению Введенского, «зыбкое состояние предсонного бреда, грани, перехода из одного мира в другой»<sup>238</sup> являет собой «предмет бесконечного любопытства, неиссякаемый источник вдохновения»<sup>239</sup>.

В «Очевидце и крысе» исследователи отмечают, что «*Очевидец* – это *Он*, наблюдающий происходящие перед ним события, рассказывающий, иногда размышляющий о них»<sup>240</sup>. Обращаясь к заключительным строкам произведения

<sup>233</sup> Соколов И. Г. Традиция и новаторство. Текст эссе представлен в Приложении № 4.

<sup>234</sup> В момент сна у Введенского происходит трансформация и эстетизация мира: «Ночь превращается в вазу. / В иную, нездешнюю, фазу / вступает живущий мир». Далее с миром у поэта происходит следующее: «в первой строфе он переходит в нездешнюю фазу, во второй – проваливается, в третьей – рассыпается» (*Кружков Г.* Не просто совпадение, возможно. Йейтс и Введенский. Две колыбельные. [Электронный ресурс]. URL: <http://kruzhkov.net/essays/yeats/ne-prosto-sovpadenie-vozmozhno/> (дата обращения: 14.03.2017)

<sup>235</sup> Герасимова А. Г. Бедный всадник, или Пушкин без головы. Реконструкция одного сна // Об Александре Введенском. Все. – М.: ОГИ, 2010. – С. 672.

<sup>236</sup> Хитрук А. Ф. Одиннадцать взглядов на фортепианное искусство. – М.: Классика – XXI, 2007. – С. 127.

<sup>237</sup> Там же. С. 127.

<sup>238</sup> Герасимова А. Г. Бедный всадник, или Пушкин без головы ... С. 672.

<sup>239</sup> Там же.

<sup>240</sup> Мейлах М. Б. Примечания // Введенский А. И. ... С. 260.

«Где, Когда» – «Все эти шестерки, пятерки. Всю ту – суету...», можно предположить, что для очевидца, наблюдающего жизнь, «вся эта суета – крысиная возня»<sup>241</sup>, что, в свою очередь, напоминает Пушкина:

«... Жизни мышья беготня...  
 Что тревожишь ты меня?  
 Что ты значишь, скучный шепот? <...>  
 Я понять тебя хочу,  
 Смысла я в тебе ищу»  
 («Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы»).

В заключительном номере первого акта – «Быть может только Бог» – Соколов использовал последние строки произведения «Кругом возможно Бог». Предположим, что главным здесь может быть смысловое ударение на первое слово *Быть*. Согласно Введенскому, смерть побеждает время, и только Бог безвременен. Вероятно, в связи с этим, в заключении:

«... вбегает мертвый господин  
 и молча удаляет время».

Первые номера второго акта «Приглашение меня подумать» и «Мне жалко, что я не зверь» Мейлах называет «апогеем лиризма»<sup>242</sup>, где пересекаются пространственные и временные категории, ищутся новые связи между словами и предметами.

Девятый номер «Я видел пожалуйста розу» – фрагмент стихотворения «Потец», лучшего, по мнению Липавского, произведения Введенского, в котором царят «логичная нелогичность» и «полная неосмысляемая бессмыслица»<sup>243</sup>. Несмотря на это, композитором выбран эпизод, проникнутый лирическим настроением.

Лирический романтизм «Элегии» соответствует основному настроению второго акта.

---

<sup>241</sup> Там же.

<sup>242</sup> Мейлах М. Б. Что такое Потец? // Введенский А. И. Полное собрание произведений в 2-х томах. – Т. 2. / Вступ. ст. и примеч. М. Мейлаха, сост. и подгот. текста М. Мейлаха и В. Эрля. – М.: Гилея, 1993. – С. 33.

<sup>243</sup> Друскин Я. С. Материалы к поэтике Введенского // Введенский А. И. Полное собрание произведений в 2-х томах. – Т. 2. / Вступ. ст. и примеч. М. Мейлаха, сост. и подгот. текста М. Мейлаха и В. Эрля. – М.: Гилея, 1993. – С. 171.

Воспоминание о Пушкине, прощание «со всеми» и прощание «всех с одним» на *пути* к смерти, придают последнему произведению Введенского «Где. Когда» и заключительному номеру композиции особую пронзительность. Мотив *пути* у Введенского связан с движением между материальным и нематериальным<sup>244</sup>. Вероятно, в связи с тем, что отъезд воспринимался Введенским как передвижение в иной мир, в последнем стихотворении поэта, встречаются слова: «Он должно быть вздумал куда-нибудь, когда-нибудь уезжать», в которых действительно улавливаются биографические элементы.

В остальном, какая-либо объединяющая смысловая линия едва уловима. Вероятно, стихи формируются в двухактную структуру исходя из того, какое настроение в них слышит Соколов и на какие волнующие его идеи они откликаются.

*Тексты А. И. Введенского в музыке И. Г. Соколова*

Каким образом эта неоднозначная многоголосная поэтическая палитра воплощается в музыке композиции И. Г. Соколова? Композитор полагает, что «Чудо любит пятки греть» продолжает линию «Далекой дороги», в которой музыка рождается вокруг слова, и на первый план выступают «выразительность, форма и подача»<sup>245</sup> стиха. В этом сочинении автор обращается к своей системе условных лейтмотивов, намеченной им в «Далекой дороге», которые, как правило, откликаются на то или иное слово.

Если перечислить основные образные мотивы избранных для этого сочинения Соколовым стихов – *музыка, сон, наводнение, огонь, птицы, смерть, время, Бог, путь*, – то становится очевидным их сходство с основными смысловыми *мотивами* вокального цикла «Далекая дорога». Например, слово

---

<sup>244</sup> В собственной жизни поэт не чувствовал «условной прочности своего существования», отмечая, что «своя комната, свой дом – это быт: условно прочное существование; номер в гостинице – случайное место, где я, “странник в долине плача”, временно нахожусь» (А. И. Введенский) (*Друскин Я. С. Звезда бессмыслицы. «...Сборище друзей, оставленных судьбой» // «Чинари»* в текстах, документах и исследованиях в 2-х томах. – Т. 1. – М.: Ладомир, 1998. – С. 565.

<sup>245</sup> *Дубинец Е. А.* Интервью с И. Г. Соколовым «По-прежнему называю себя композитором» ... С. 217.

«Бог» (№ 1, т. 102) представляет собой светлое начало для Соколова, реализующееся красками До мажора (рис. 26).

Отец

И вос-клик-нул о - тец: Про-лог,

Отец на Т-tam'e

Бараб.

Отец на Т-tam'e

а в Про - ло - ге глав - но - е

Отец на Бог.

Хул.

Мар.

С-lli

С-не

Рисунок 26 – И. Г. Соколов. «Чудо любит пятки греть». Пролог

Подобная своеобразная символика берет начало в авангардном периоде творчества композитора, когда он высказывает мысль о том, что условно в его музыкальной системе добро – Бог – светлое начало – это сфера До мажора, а зло – тьма – это сфера ля минора.

В фактуре сочинения слышна вполне уловимая полистилистика. Рахманинов, Рубинштейн, Чайковский, Римский-Корсаков, Мусоргский соседствуют друг с другом на страницах одной партитуры. По мнению Соколова,

«в искусстве есть как бы разные страны – то есть стили»<sup>246</sup>. Таким образом, композитор полагает, что сегодня «стили не обязательно изобретать»<sup>247</sup>. Музыкальное искусство, согласно его рассуждениям, «тысячу лет отходило от традиции, от канона, и это было нужно, чтобы освоить, обожествить все возможные формальные способы создания искусства»<sup>248</sup>. В настоящее время, согласно размышлениям музыканта, «оно постепенно будет все более и более пронизывать божественным те формы, которые оно открыло, осваивать их, жить в них, творить в них, как живет и творит человек выросший, взрослый, свободный, могущий поехать и на Северный полюс, и на Эверест, и в любую другую более пригодную для жизни точку земного шара искусства»<sup>249</sup>.

В произведении Соколова эти мысли вновь находят выражение в его обращении к музыкальному *топосу*. С понятием «топоса» мы уже сталкивались ранее в разборе «Далекой дороги» на стихи А. П. Платонова. Так же, как и в вокальном цикле, здесь снова создается впечатление, что Соколов мыслит общими формами, не индивидуально. Он, как художник, обращается к широкому мазку, в котором заключены не интонационные отсылки, а стиль того или иного композитора (например, использование рахманиновской фактуры в № 1 т. 146–208) (рис. 27).

---

<sup>246</sup> «Совершенный капельмейстер». Композитор и пианист И. Г. Соколов // Интервью с И. Г. Соколовым в рамках программы «Музыка и музыканты». Всемирная служба на английском языке. Радио «Голос России». Эфир: 17.06.2012.

<sup>247</sup> Там же.

<sup>248</sup> Соколов И. Г. Традиция и новаторство. См. Приложение № 4.

<sup>249</sup> Там же.

$\text{♩} = 60$

Важ - не - е всех ис - кусств

Рисунок 27 – И. Г. Соколов. «Чудо любит пятки греть». Пролог

Музыка возникает из резонанса на отдельные слова. Не вычленив смысла из поэтического текста, Соколов реагирует на отдельные слова, которые могут встретиться в романсах Чайковского или Рахманинова и быть реализованы с помощью романтических топосов. Вероятно, под «чистой» музыкой композитор воспринимает то, что он слышит в этой «чистой», по его мнению, поэзии. Не то, что в этих стихах потенциально заложено, а то, что рождает непосредственный музыкальный отклик.

Соколова также привлекает бесконечное пространство своеобразной игры со словом. Он реализует это в музыкальной партитуре, помимо того, что уже есть у Введенского. Например, в «Беседе часов» партия рояля предвосхищает какой час начнет говорить – после единственной ноты до<sup>1</sup> в первом такте звучит Голос – «Первый час говорит второму: я пустынный»<sup>250</sup>, и так далее вплоть до «двенадцатого часа» и двенадцатизвучного аккорда (рис. 28).

<sup>250</sup> Соколов И. Г. Чудо любит пятки греть [Ноты]. Рукопись. № 3 Беседа часов.

С-не *ppp*

Хор всё время шепотом *ppp*  
я пус-тын-ник

Голос *ppp*  
Пер-вый час го-во-рит вто-ро му:

Ф-но *ppp*  
Ped.

С-не Vibr. *ppp*  
Vibr. *ppp*  
C-ne *ppp*

Хор я пу-чи-на

Голос *ppp*  
Вто-рой час го-во-рит тре-тье-му:

Ф-но *ppp*  
Ped. \*

Рисунок 28 – И. Г. Соколов. «Чудо любит пятки греть». «Беседа часов»

В «Приглашении меня подумать» композитор вводит Эхо, которое повторяет последний слог или складывает буквы наоборот (рис. 29). Этого приема нет у Введенского. Таким образом, композитор вступает в игровое пространство поэта, внося новые элементы, воплощающие игру не столько со смыслом, сколько с самим словом.



190

Vibr.

Хор

Голос

Рояль

...о - хо...

Про - хо-жий по-ду-мал: он спя - тил,

6

Vibr.

Хор

Голос

Рояль

...о - го... ...о - по...о - до...

он бо-го-по - до-бен сы - ну Про-хо-жий

Xyl.

*fff* *fff* *fff* *fff* *fff*

*p* *pp* *ppp*

*p*

Рисунок 29 – И. Г. Соколов. «Чудо любит пятки греть».  
«Приглашение меня подумать»

В некоторой степени, мы можем заключить, что, реагируя на слово, Соколов возвращается к концептуальным элементам в творчестве, а именно к языковой игре.

Возможно, Соколова в творчестве Введенского привлек его уход в такой вид поэзии, где слово пребывает в своей пустой не наполненной смыслом оболочке. Если вспомнить, что композиция, согласно ее автору, есть апогей романсового творчества, написана на рубеже веков, что периоду так называемой «чистой» музыки предшествовал продолжительный авангардный и во многом экспериментальный, то игра смыслами, болтание, лепетание, становятся вполне объяснимыми. Вероятно, Соколов, также, как и Введенский, пытался следовать закону как бы случайной последовательности действий, стихов, смыслов, понимать которые, цепляясь за тот или иной мотив, можно как угодно. При этом

закодированный текст поэта, интригуя и провоцируя на попытки интерпретации, ничем не рискует, оставаясь не менее закрытым и парадоксальным.

Также можно предположить, что Соколов идет не только за стихом, но и за тем, как этот стих был сделан, исследуя сам способ сочинения, осваивая и в некоторой степени реализуя его в своем творчестве.

Это сочинение может быть названо кульминацией переходного периода в связи с тем, что аккумулирует в себе все ранее накопленные композитором средства его музыкального языка. Сочетание музыки и слова выводит автора на новый этап. Материал, накопленный в романсах, вокальном цикле и в этой масштабной сценической композиции «настолько сформировался, что может существовать отдельно от текста»<sup>251</sup>. Не нуждаясь более в опоре на слово, композитор обращается к естественному, по его мнению, «чисто музыкальному стилю» (И. Г. Соколов) без текста.

### 2.3. «Естественная» музыка дуэтных сонат

Триаду дуэтных сонат – для виолончели (2002), скрипки (2005) и альты (2006) в сопровождении фортепиано – Соколов называет «естественной» музыкой. В связи с этим, возникает вопрос, что композитор вкладывает в это понятие и каким образом это проявляется в сонатах. Попытаемся очертить и осмыслить круг идей, сложившийся в творчестве И. Г. Соколова к началу XXI века.

---

<sup>251</sup> Дубинец Е. А. Интервью с И. Г. Соколовым «По-прежнему называю себя композитором» ... С. 218.

Композитор отмечал, что в момент работы над виолончельным опусом «подсознательно думал о Шостаковиче»<sup>252</sup>. По словам самого автора, эти размышления были вызваны попыткой «вернуться новым путем в музыкальный мир, где прошли его детство и юность – мир Шостаковича, Прокофьева, Рахманинова и Малера»<sup>253</sup>. Создавая скрипичную и альтовую сонаты, композитор продолжал «думать» о русской музыке, особенно отмечая «Карельскую легенду» А. К. Глазунова (ор. 99, 1916), пасторальную лирику В. С. Калининкова<sup>254</sup>. Все три сонатных цикла композитор рассматривает как триаду, объединенную тематическим единством, общностью замысла.

Вряд ли можно удивиться желанию музыканта войти в диалог с «любимыми предтечами» (Б. Л. Пастернак). Подобные диалоги можно уловить в творчестве, вероятно, любого композитора. Нередко музыкант одного поколения дает другому своего рода импульс, который, будучи услышанным, находит свое отражение в том или ином сочинении. Но модус диалога здесь совершенно поразителен: отправной точкой работы над произведениями для Соколова стала «затертость» и «штампованность»<sup>255</sup> музыкальных фраз, «обтекаемая опора на какие-то традиционные мелодические обороты, которые оттачивались веками в совокупном композиторском мозгу»<sup>256</sup>.

Обратимся к виолончельной сонате. Опора на традицию подчеркнута проявляется в очередности частей, их форме, написанной точно по классическому канону – «сонатное *allegro*, медленная вторая часть, скерцо и гипотетический

---

<sup>252</sup> Там же. С. 219.

Премьера сочинения состоялась в год ее написания на фестивале, посвященном музыке Д. Д. Шостаковича в Сиэтле. Подробнее см: Фестиваль музыки Д. Д. Шостаковича [Электронный ресурс] URL: [http://www.russianseattle.com/MusicDubinets/news\\_2003\\_01\\_Shostakovich.htm](http://www.russianseattle.com/MusicDubinets/news_2003_01_Shostakovich.htm) (дата обращения: 14.03.2017)

<sup>253</sup> Соколов И. Г. Из аннотации к диску. *Russian and Czech duos and trios by Ivan Sokolov*, Viktor Kalabis & Jan Vicar. Ariel Ventures, Alabama. 2010.

<sup>254</sup> Там же.

<sup>255</sup> Дубинец Е. А. Интервью с И. Г. Соколовым «По-прежнему называю себя композитором» ... С. 220.

<sup>256</sup> Там же.

финал»<sup>257</sup>. Начало сонаты указывает одновременно на Шуберта и Шостаковича, так как, по мнению музыканта, начальная мелодия в партии виолончели напоминает Первый экспромт Шуберта и, вместе с тем, соло альта из Первого квартета Шостаковича (рис. 30, 31, 32).

**Moderato** ♩ = 100

Cello *pp*

Piano

6 10 11

Рисунок 30 – И. Г. Соколов. Соната для виолончели и фортепиано, I часть

**Allegro molto moderato**

*ff* *pp* *stacc.*

11 12 13 14 15

Рисунок 31 – Ф. Шуберт. Экспромт № 1 ор. 90

<sup>257</sup> Соколов И. Г. Из аннотации к диску. Russian and Czech duos and trios by Ivan Sokolov, Viktor Kalabis & Jan Vicar. Ariel Ventures, Alabama. 2010.

**Moderato** ♩ = 80

Violin I

Violin II

Viola

Cello

6

*cresc.*

*f*

*p*

*pizz.*

*p*

Рисунок 32 – Д. Д. Шостакович, Квартет № 1 ор. 49, II часть

Мы видим, что «связи» с сочинениями обозначенных композиторов следует воспринимать очень условно. Начало сонаты, на наш взгляд, можно соотнести с теми произведениями Д. Д. Шостаковича, которые открывает философский монолог виолончели (рис. 33, 34).

**Largo** ♩ = 60  
con sord. III

*pp espress.*

*pp*

9

*pp*

8<sup>vb</sup>

Рисунок 33 – Д. Д. Шостакович. Соната для виолончели и фортепиано, III часть

**Largo** ♩ - 100

*p espr.*

6 1 *p legato*

*8<sup>vb</sup>* -----

Рисунок 34 – Д. Д. Шостакович. Концерт № 2 для виолончели с оркестром,  
III часть

Создается впечатление, что композитор сознательно избегает определенных цитат и мелодических ходов, которые могли бы быть узнаны. Все они содержат сходные элементы, существуя лишь на грани идентификации. По мнению Соколова, в своем сочинении он обращается сразу к нескольким эпохам и стилям – «в побочной партии – Пуленк, в разработке – Мясковский и Бетховен; Шостакович – в репризе и в коде. Во второй части – Прокофьев, Сидельников и даже Чайковский. В связующей партии второй части и в третьей части – Малер, Равель, в финале – Малер, потом, как ни странно, Шуман и Мендельсон, и Рахманинов»<sup>258</sup>. И снова апеллирование к вышеназванным авторам крайне условно и подобно лишь тонким намекам (рис. 35, 36).

<sup>258</sup> Дубинец Е. А. Интервью с И. Г. Соколовым «По-прежнему называю себя композитором» ... С. 220.

**1** Adagio (♩ = 60)

*ppp cresc.*

*sub. ppp*  
**Andante** (♩ = 80)  
*p*

5

*p*

Ped.

Рисунок 35 – И. Г. Соколов. Соната для виолончели и фортепиано, II часть

**13**

*p* *dim.* *pp*

*sf dim. p*

*pp sempre*

Die er - de at - met voll von Ruh und

*sf > p* *sf > p* *tr* *espress.* *cresc.*

6

Рисунок 36 – Г. Малер. «Песнь о земле» № 6. «Прощание»

Аллюзии и псевдоаллюзии мелькают в калейдоскопическом смешении, заставляя слушателя угадывать и сомневаться, предполагать, но так и не улавливать принадлежность гибких и ускользящих музыкальных мотивов (рис. 37, 38, 39, 40).

1 ♩ = 120 con sord. sempre

Cello

Piano

5 (arco) staccato

pp

pp

Рисунок 37 – И. Г. Соколов. Соната для виолончели и фортепиано, III часть

Andantino

pp staccato

6

cresc.

10

mf p

Рисунок 38 – П. И. Чайковский. «Спящая красавица». 3-е действие. Синяя птица и принцесса Флорина





Рисунок 39 – П. И. Чайковский. «Детский альбом».  
«Марш оловянных солдатиков»

**Tempo di marcia**

Рисунок 40 – С. С. Прокофьев. Детская музыка. Марш. Ор. 65 (10)

Звучание финала, за счет в основном тихой динамики, несмотря на присутствие *f*, *ff* и даже *fff*, носит будто «отдаленный» и стереофонический эффект (рис. 41). Обращаясь к основной повторяющейся интонации *a–d* (рис. 41), Соколов продолжает поиски ответа на давно волнующий его вопрос, связанный с Альтовой сонатой Шостаковича – «какой смысл сокрыт в такой, казалось бы, простой квартовой интонации ля-ре?»<sup>259</sup>. «Иногда мне кажется, – отмечает композитор, – это ад (*a* и *d*)»<sup>260</sup>. Также Соколова волнует появление этой интонации во многих сочинениях Шостаковича – Альтовой сонате, Пятой симфонии, прелюдии № 19 из цикла «24 прелюдии и фуги».

<sup>259</sup> Соколов И. Г. По направлению к альтовой сонате // Музыкальная Академия. – 2006. – № 3. – С. 48.

<sup>260</sup> Соколов И. Г. Там же.

**1** Allegro moderato ♩ = 90

(con sord)  
*p*

*ppp*  
*pp*

*con Ped.*

**6**

**9**

Рисунок 41 – И. Г. Соколов. Соната для виолончели и фортепиано, IV часть

В использовании аллюзии Соколов главным образом стремился «не заикливаться на ней, а постараться забыть, что это на что-то похоже, и развивать материал дальше в естественном русле его собственного существования; не идти дальше за Рахманиновым, а проходить его “по касательной”»<sup>261</sup>. Это отсылает к нескольким художественным явлениям, таким, как пастиш, эклектика, бриколаж<sup>262</sup>. В понимании Соколова эклектика и бриколаж кажутся малоразличимыми: в эклектике Соколов видит смесь стилей, характеризующуюся

<sup>261</sup> Дубинец Е. А. Интервью с И. Г. Соколовым «По-прежнему называю себя композитором» ... С. 220.

<sup>262</sup> Пастиш (от итал. – паштет), обозначающий в XVIII веке имитацию художественного стиля, в XIX веке – ироничное «передразнивание» художественного образца, в XX приобретает современное значение сознательно деформированной копии, акцентирующей те или иные черты оригинала, созданной с целью развлечения. Эклектика (от греч. – выбираю, отбираю, избираю) характеризуется художественным соединением разнородных идей, концепций, стилей, которые могут быть внутренне не связаны и не совместимы. Бриколаж (от фр. bricolage – халтура) является несистемным смешением стилей, суть которого заключается в обращении художника к подручным средствам. Если эклектику можно отнести к способу мышления, свойству природы, то бриколаж представляет собой художественный прием.

как «несамостоятельность без какого-то стержня»<sup>263</sup>, бриколаж осмысливает как нанизывание «отдельных стилевых моментов без определенной связи между ними»<sup>264</sup>. Другой российский композитор В. И. Мартынов бриколажем называет технику манипуляции интонационными или мелодико–ритмическими формулами–блоками<sup>265</sup>. Это соотнобразуется с тем, как понимал бриколаж К. Леви-Стросс, подразумевая любое спонтанное действие с готовым материалом подручных средств<sup>266</sup>, в рамках которого «интенция мысли определяется рекомбинацией, на манер калейдоскопа, образов-символов, сформировавшихся в результате прошлой деятельности»<sup>267</sup>.

Анализируя виолончельную сонату Соколова, мы видим, что композитор действительно мыслит разнообразными музыкальными «формулами-блоками», но не контрастными, а сходными. В своем сочинении Соколов обращается к тому, что мы бы назвали *реди-мейд объектами*, которым сознательно *размывает* очертания. Таким образом, всю музыкальную материю произведения Соколов переводит в плоскость «общих форм». Он обращается к узнаваемым элементам стилей композиторов предшествующих эпох, комбинируя их особым образом. Этот принцип комбинирования основан на соединении схожих и близких по настроению музыкальных элементов. В сумме они вновь представляют собой в некотором роде набор *топосов* – все тех же общих мест, характерных для музыкального искусства XIX и первой половины XX века. В результате, под «естественной» музыкой Соколов понимает нечто привычное и узнаваемое, подтверждая это своим комментарием – «мы эту музыку где-то уже слышали,

---

<sup>263</sup> Дубинец Е. А. Интервью с И. Г. Соколовым «По–прежнему называю себя композитором» ... С. 219.

<sup>264</sup> Там же.

<sup>265</sup> Мартынов В. И. Конец времени композиторов» [Электронный ресурс] / Послесл. Т. В. Чередниченко. – М.: Русский путь, 2002. URL: [www.rp-net.ru](http://www.rp-net.ru) (дата обращения: 14.03.2017).

<sup>266</sup> Изначально «бриколажным» К. Леви-Стросс называл «дикое» и «неприрученное» мышление первобытного человека. *Леви-Стросс К. Первобытное мышление.* – М.: Терра – Книжный клуб; Республика, 1999. – С. 126. Термин был введен в научный оборот и стал широко применяться во второй половине XX столетия.

<sup>267</sup> *Островский А. Б. Этнологический структурализм Клода Леви-Стросса. Предисловие к «Первобытному мышлению»* [Электронный ресурс]. – М.: Терра – Книжный клуб; Республика, 1999. URL: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/Lev-Str/intro.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Lev-Str/intro.php) (дата обращения: 17.03.2017).

хотя цитат как таковых в ней нет»<sup>268</sup>. В условиях выбранного модуса высказывания музыкант соединяет узнаваемые «формулы-блоки», считая, что музыка нередко сама «сочиняет композитора»<sup>269</sup>. Определив правила и границы собственной «игры случая», он высвобождает «глубинные механизмы фантазии, родственные бессознательной игре природы»<sup>270</sup>. Случайность в этой ситуации не выходит за рамки подобия и апеллирует к тому опыту, который остался у Соколова после соприкосновения с определенным музыкальным материалом других композиторов.

Выявление подобных пересечений снова приводит к мысли о том, что проработка идеи сочинения сопряжена у Соколова с *исследовательским началом*. И это в некоторой степени противоречит «игре случая» и возвращает к «концептуальному пласту». Н. Сеим отмечает, что «стилевым принципом концептуального произведения является его квазиидеологизированная форма или схема, начиненная ничего незначащими словами»<sup>271</sup>. Это высказывание может быть соотнесено и с музыкой, при этом под «ничего незначащими словами» можно понимать «заштампованные» музыкальные элементы, о которых упоминал сам композитор. При этом, вторичное использование «любых “затертых до дыр” и омертвевших высказываний-клише <...>, которые превратились в расхожие цитаты»<sup>272</sup> представляет собой неотъемлемую часть концептуализма.

Мы полагаем, что в своей композиции Соколов снова следует по пути, найденном им в аналитических интерпретациях музыки, в частности, Альтовой сонаты Д. Д. Шостаковича. В этой статье, посвященной «исследованию хода авторской мысли»<sup>273</sup> Шостаковича, Соколов пишет об его особенной любви к

---

<sup>268</sup> Дубинец Е. А. Интервью с И. Г. Соколовым «По-прежнему называю себя композитором» ... С. 220.

<sup>269</sup> Там же. С. 212.

<sup>270</sup> Бобринская Е. А. Русский авангард: границы искусства. – М.: Новое литературное обозрение, 2006. – С. 181.

<sup>271</sup> Seim N. Владимир Сорокин – ум, честь и совесть эпохи постмодерна. – Lund, Sweden, 2007. – С. 39.

<sup>272</sup> Шром Н. Литература современной России. 1987–2003. – М.: Абражив, Retorika-A, 2005. – С. 55.

<sup>273</sup> Соколов И. Г. По направлению к альтовой сонате // Музыкальная Академия. – 2006. – № 3. – С. 48.

цитированию. Композитор отзывается именно на «концептуальный пласт» Альтовой сонаты, отмечая, что Шостакович обращается к особой системе цитирования, которая становится его творческим методом, включающим в себя как обращение к мировой музыкальной культуре, так и авто-цитаты. В сонатном цикле Соколов находит все ведущие интонации симфоний Шостаковича, которые слышны «как бы сквозь туман вечности, сглажено: без ритма, иногда без точного повторения звуковысотности, в измененных тональностях»<sup>274</sup>. Аналитическая работа Соколова оставляет неизгладимое впечатление, но концептуальная красота идеи, в рамках которой в музыке альтовой сонаты воспроизводятся все пятнадцать симфоний Шостаковича, оказывается не всегда убедительной. Это связано с тем, что иногда Соколов обозначает как цитаты настолько мелкие фрагменты музыкального текста, что грань узнаваемости этих цитат ставится совершенно неочевидной.

В музыке виолончельной сонаты большое количество «тихих» мест, и несмотря на то, что в партитуре встречаются обозначение *f* и *ff*, звучание не приобретает четких очертаний, не становится конкретным и целенаправленным. Кульминации не производят впечатление по-настоящему переживаемых, не переступая «тумана вечности», поскольку «все это ненастоящее, немножко искусственное, игрушечное»<sup>275</sup>. Создается ощущение, что, обращаясь к «затертым» и «штампованным» музыкальным оборотам, Соколов словно «растущевывает» их контуры, разглядывает их издалека, намеренно отстраняясь и соблюдая дистанцию.

Отсутствие напряжения, конфликтов, сглаженный ритм, повествовательная манера изложения музыкального материала, длинные ровные «поля» длительностей, тематические повторы – все это отбрасывает своего рода «минималистскую тень». Может сложиться впечатление, что при внешнем «игрушечном» обращении к стилю вышеназванных композиторов, внутренне

---

<sup>274</sup> Там же. С. 43.

<sup>275</sup> Дубинец Е. А. Интервью с И. Г. Соколовым «По-прежнему называю себя композитором» ... С. 220.

музыка близка к *минимализму*, где важными являются лишь музыкально-философские основы, согласно которым в произведении не существует иерархии, взаимоподчинения, кульминации, развития, контрастов.

В некоторой степени это созвучно с творчеством и идеями М. Фелдмана, в произведениях которого «нет традиционной драматургии, чаще всего есть погружение в одно «состояние», без контрастов, а лишь с едва уловимым колебанием музыкальных оттенков»<sup>276</sup>. Статичность Фелдман считал одним из самых значительных качеств, позаимствованных у живописи абстрактного экспрессионизма. Находя абсолютную идею статики в творчестве Матисса, американский композитор называл ее замерзшей, но в то же время вибрирующей<sup>277</sup>. Парадоксальным образом время в музыке сонаты Соколова чувствуется по-особому – оно статично. Складывается ощущение, что время никуда не идет, пребывая в непрерывном «длении» (*durée*)<sup>278</sup>.

Вследствие своей «интимной» природы виолончельная соната вводит в состояние иной коммуникации в триаде «композитор-исполнитель-слушатель». Неслучайно композитор обращается к понятию «музицирование». Это отсылает к временам XVIII–XIX веков, когда существовало два основных типа исполнения музыкальных сочинений – с концертной эстрады и «для себя». В случае с камерным сочинением Соколова получается, что вышеназванная триада реализуется в одном лице. При том, что музыка сонаты как бы направлена к слушателю, композитор словно не намерен что-либо ему «поведать». Неслучайными представляются его слова о стремлении «делать что-то внутренне, решать какие-то свои задачи в музыке»<sup>279</sup>. При этом «то, как это будет выглядеть внешне, – продолжает композитор, – меня мало волнует»<sup>280</sup>. Это позволяет ассоциировать его действия с практикой, в некоторой степени характерной для

---

<sup>276</sup> Ляхова А. А. Позднее творчество Мортон Фелдмана: между идеей и реализацией. Дис. ... канд. иск. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2014. – С. 18.

<sup>277</sup> Там же.

<sup>278</sup> См.: Цареградская Т. В. Время и ритм в творчестве Оливье Мессиана. – М.: Классика–XXI, 2002.

<sup>279</sup> Дубинец Е. А. Интервью с И. Г. Соколовым «По-прежнему называю себя композитором» ... С. 211.

<sup>280</sup> Там же.

композиторов XX века, когда музыка создается не столько для исполнения, сколько для *самоисследования*.

Убедимся, что все вышесказанное свойственно и для других сонат дуэтного Триптиха. В скрипичной и альтовой сонатах так же можно найти то, что традиционно характеризует классические сонатные циклы<sup>281</sup>. Как и виолончельный цикл, обе сонаты имеют ясное формообразование. Скрипичная соната включает в себя четыре части – Allegro moderato в сонатной форме, Andante, Scherzo, Allegro vivace в форме рондо. Одночастная альтовая соната, как описывает ее сам композитор, «состоит из четырех разделов, напоминающих строение сонатного или симфонического цикла»<sup>282</sup> – Allegro moderato, Nocturne, Scherzo, Finale. Все сонаты открываются философским высказыванием струнного инструмента (рис. 42, 43).

**Moderato con moto** ♩ = 120

The image shows a musical score for Violino and Piano. The Violino part is in the upper staff, starting with a dynamic marking 'p' and a fermata. The Piano part is in the lower staff, starting with a dynamic marking 'pp' and a fermata. The score includes a Ped. (pedal) marking and a measure number '5'.

<sup>281</sup> Альтовую сонату Соколов предлагает рассматривать как интерлюдия между скрипичным и виолончельным циклами. Композитор объясняет это тем, что альт представляется ему как среднее звено между двумя другими участниками струнного трио. Таким образом, при исполнении Триптиха целиком можно учитывать пожелание композитора и после виолончельной исполнять альтовую, а затем скрипичную сонаты. *Соколов И. Г.* Из аннотации к диску. Amberwood. Duos for Violin, Viola and Piano by Ivan Sokolov, Ole Sax and Jan Vicar. Recorded at Shoal Creek, Alabama, 2007.

<sup>282</sup> *Соколов И. Г.* Из аннотации к диску. ... Amberwood. Duos for Violin, Viola and Piano by Ivan Sokolov, Ole Sax and Jan Vicar.

## Рисунок 42 – И. Г. Соколов. Соната для скрипки и фортепиано, I часть

**Allegro moderato**  $\text{♩} = 80$ 

## Рисунок 43 – И. Г. Соколов. Соната для альты и фортепиано, I часть

Вместе со схожим для всех трех сонат интонационным строем мелодического материала – в основном протяжной кантиленой, изложенной на равномерно колышущемся аккомпанементе, музыка скрипичной и альтовой сонат вызывает еще более определенные ассоциации с романтической тенденцией русской художественной практики первой четверти XX века. Неслучайно, размышляя о создании скрипичной сонаты, Соколов вспоминает о «Карельской легенде» ор. 99 А. К. Глазунова, созданной в 1916 году (рис. 44).

Вероятно, Соколова привлекла характерная для мелодического стиля карельских эпических напевов устойчивость ладовой основы и музыкального ритма. Ритмический строй этих напевов определился в координации с традиционным для карельского эпоса восьмисложным стихом, так называемым «калевальским восьмисложником».



**Moderato**

Piano I. *p*  
*a capriccio*

Piano II. *a capriccio* *mf* *p*

*con Ped.* \*

7

*p* *mp* *mf*

1 2

*mf cresc.*

Рисунок 44 – А. К. Глазунов. Карельская легенда.  
Переложение для 2-х роялей

Сам рунический напев является обобщением «широкого по жанровым истокам интонационно-ритмического содержания на основе типической мелодико-ритмической композиции, сложившейся в процессе интонирования ритмического стиха, и делает его носителем особой функции – он выступает как

мелодическая форма эпического повествования, идеальная форма интонирования пространных поэтических текстов»<sup>283</sup> (рис. 45, 46).

The image displays a musical score for two pianos, Piano I and Piano II, arranged in two systems. The first system covers measures 1 through 7. Piano I (top) starts with a treble clef and a 6/8 time signature. It features a melodic line with a *mp* dynamic and a *p* dynamic later. Piano II (bottom) starts with a bass clef and a 6/8 time signature, featuring a *p* dynamic and a *mp una corda* dynamic. The second system covers measures 8 through 14. Piano I (top) features a melodic line with trills (*tr*) and a *mp* dynamic. Piano II (bottom) features a bass line with a *pp* dynamic and a *pp p dolce* dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Рисунок 45 – А. К. Глазунов. Карельская легенда. Переложение для 2-х роялей

<sup>283</sup> Краснопольская Т. В. Напевы эпических песен в жанровой системе музыкального фольклора карел // «Калевала» – памятник мировой культуры: материалы науч. конференции, посвященной 150-летию первого изд. карело-финского эпоса, 30–31 января 1985 г. – Петрозаводск, 1986. – С. 189.

Рисунок 46 – И. Г. Соколов. Соната для скрипки и фортепиано, I часть

В связи с этим, вспоминается интерес Соколова к исследованию «хода авторской мысли» не только в композиторском творчестве, но и поэтическом. Достаточно вспомнить предшествующую созданию Триптиха работу музыканта над сценической композицией «Чудо любит пятки греть» на слова А. И. Введенского, в которой Соколов «шел не только за стихом», но и за тем, как этот стих был сделан, исследуя сам способ его сочинения. Вероятно, сочинения композиторов первой четверти XX века привлекли Соколова своей лирической ориентацией, повествовательно-эпическим и вполне позитивным видением мира. В результате, композитор растворяется в выбранном для своего исследования музыкальном стиле. Это касается и музыкального языка, и сферы его воображения. Последняя является важной частью как процесса создания музыки, так и ее исследования, что отсылает к «Заметкам о «Лабиринтах» Н. Н.

Сидельникова». Вспоминая о создании второй части скрипичной сонаты, композитор отмечает присущее ей «пасторальное, созерцательное настроение – что роднит ее с симфонической музыкой Василия Калинникова, вызывающей воспоминания об отдыхе на свежем воздухе»<sup>284</sup> (рис. 47, 48).

**Andantino** ♩ = 80

The musical score is written for violin and piano. It begins with a tempo marking of **Andantino** and a quarter note equal to 80 beats (♩ = 80). The time signature is 2/4. The first system consists of six measures. The piano part starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, which then changes to piano (*p*). The violin part has rests in the first four measures. The second system starts at measure 7. The piano part continues with a piano (*p*) dynamic. The violin part is marked *mp dolce semplice*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Рисунок 47 – И. Г. Соколов. Соната для скрипки и фортепиано, II часть

<sup>284</sup> Соколов. И. Г. Из аннотации к диску.

The image displays a page of a musical score, page 117, for the second part of the first movement of the Symphony No. 1 by V. S. Kalinnikov. The score is written for a full orchestra and includes parts for Flutes I and II, Oboes I and II, Clarinets I and II, Bassoons I and II, Horns I and II, and a string section. The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 4/4. The score shows a dynamic of piano (*p*) and a tempo marking of *dolce*. The woodwinds and strings play sustained notes, while the strings have a rhythmic pattern in the lower staves.

Рисунок 48 – В. С. Калинников. Симфония № 1, соль минор, II часть

Вновь мы слышим, что композитор продолжает обращаться к близким по настроению «знакомым» и нередко «заштампованным» музыкальным элементам с

размытыми очертаниями. Погружаясь в стиль выбранных композиторов, он начинает, вероятно, не только сочинять, но и *мыслить*, как они. Скорее всего, факт того, что Шостаковичем созданы три сонаты для струнных инструментов в сопровождении фортепиано в том же порядке, как и у Соколова, не случаен. Так же, как и то, что Мясковский на титульном листе своей Виолончельной сонаты D dur op. 12 написал «соната на забытые темы», обращаясь, по мнению Е. Б. Долинской, к ассоциациям светлых ноктюрнов Шопена, драматическим монологам и созерцательным образам романсовой лирики Чайковского, русским ориентальным страницам<sup>285</sup>. Открывается соната так же напевным монологом виолончели (рис. 49).

**Adagio**

Violoncello

*p* *espressivo*

**Adagio**

Piano

6

Рисунок 49 – Н. Я. Мясковский. Соната для виолончели и ф-но op. 12,  
I часть

<sup>285</sup> Подробнее см. Долинская Е. Б. Яркая область исканий. О виолончельном творчестве Н. Я. Мясковского. [Электронный ресурс]. URL: [http://www.opentextnn.ru/music/personalia/mjaskovski/?id=4173#\\_ednref1](http://www.opentextnn.ru/music/personalia/mjaskovski/?id=4173#_ednref1) (дата обращения: 14.03.2017).

Любопытно высказывание Соколова о музыке Н. А. Рославца, которую он называет «очень старомодной». По мнению композитора, «она очень консервативна, даже скучна, когда она не касается текста авангардного... Она академична»<sup>286</sup>. При этом, создается впечатление, что музыка дуэтных сонат создана Соколовым сознательно именно в консервативной и академичной манере. Рославец называл себя классиком, прошедшим искусство всего нашего времени, воспринимающим все, что создано человечеством<sup>287</sup>. Это тоже в некоторой степени роднит композиторов. Как отмечает Ю. Н. Холопов, Рославец в своем творчестве «пришел к утверждению “нового академизма” и даже называл себя в некоторых случаях “неоклассиком”»<sup>288</sup>.

Сегодняшнюю ситуацию в музыке Соколов видит схожей с «временами Бетховена – Шуберта», а затем «временами Шостаковича», когда «произведения безумной сложности, супертехнологические вещи сосуществуют с огромным пластом, направленным к простоте»<sup>289</sup>. Созданная намеренно в «простом» стиле, триада сонат противопоставляется авангардному «сложному» периоду в творчестве Соколова. Композитор обращается к «готовым формам», используя их в качестве строительного материала для своих сочинений, ибо «цитирование, симуляция, ре-апроприация – все это не просто термины современного искусства, но его сущность»<sup>290</sup>. «Простота» становится результатом «естественности».

Игра стилями в сонатных циклах Соколова приобретает особые черты. Он не обращается к прямым цитатам и аллюзиям, хотя частично и указывает в своих комментариях на первоисточник. В случае с сонатным Триптихом Соколова,

---

<sup>286</sup> Соколов И. Г. О музыке и музыкантах. Очерк составлен Н. С. Гуляницкой // Слово композитора и о композиторе: сборник статей и материалов / Ред. и сост. Н. С. Гуляницкая, Ю. Н. Пантелеева. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2016. – С. 103.

<sup>287</sup> Цит. по: Холопов Ю. Н. Николай Рославец: волнующая страница русской музыки. [Электронный ресурс]. URL: [http://newmuz.narod.ru/st/Rosl\\_Holop01.html](http://newmuz.narod.ru/st/Rosl_Holop01.html) (дата обращения: 14.03.2017).

<sup>288</sup> Холопов Ю. Н. Николай Рославец: волнующая страница русской музыки. ...

<sup>289</sup> Дубинец Е. А. Интервью с И. Г. Соколовым «По-прежнему называю себя композитором» ... С. 220.

<sup>290</sup> Бодрияр Ж. Эстетика иллюзий и эстетика утраты иллюзий. [Электронный ресурс]. Пер. с фр. А. Г. Дугин. URL: <http://my.arcto.ru/public/9bodrial.htm> (дата обращения: 14.03.2017).

оригинал будто остается в дымке, не обретая точных контуров и находясь на грани подобию другим таким же произведениям.

Диалогический способ письма не нов, и каждый раз он имеет отличия. Особенно ярко этот диалог начинает звучать в конце XIX – начале XX столетий, когда композиторы начинают обращаться к стилю музыкальных сочинений XVII–XVIII веков<sup>291</sup>. В период авангарда у авторов возникает желание избежать этого диалога, что представляется почти невозможным. С возникновением полистилистики принцип свободного оперирования композитором чужими стилями становится художественным приемом. Хорошо известно, что в музыковедение этот термин был введен А. Г. Шнитке<sup>292</sup>. Это послужило открытием дальнейших перспектив развития исследований «сходных явлений в музыке других композиторов»<sup>293</sup>. Стилевой плюрализм, объединяющий в себе голоса самых разных музыкальных эпох, приводит к диалогу всех со всеми. На рубеже XX–XXI веков диалогичность становится одной из основ современной мозаичной культуры. Возникнув в виде композиторской техники, полистилистика постепенно обретает более емкое значение, характеризуя собой художественное мышление второй половины ушедшего столетия и современности. Ее понимание становится более широким, разноплановым и многозначным. Желание Соколова вступить в диалог с композиторами его детства и юности *новым способом* предполагает *новое* видение композитором полистилистики. В цикле дуэтных сонат мы видим, что Соколов не идет путем Стравинского или Шнитке. Он стремится к свободному «музицированию». Эта стихия представляет для композитора новую творческую платформу.

Все это соотносится с таким современным явлением как *дауншифтинг*, сродни которому понятие «simple living». Дауншифтинг в нашем случае можно

---

<sup>291</sup> Например, «Интермеццо в классическом стиле» М. П. Мусоргского (1862), «Старинный менуэт» М. Равеля (1895), «Классическая симфония» С. С. Прокофьева (1917), «Бюрократическая сонатина» Э. Сати (1917).

<sup>292</sup> См.: Шнитке А. Г. Полистилистические тенденции современной музыки // Музыка в СССР. – 1988. – Апрель-июнь. – С. 22–24.

<sup>293</sup> Дзюн Т. Симфоническое творчество Альфреда Шнитке: опыт интертекстуального анализа. Дис. ... канд. иск. – М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2003. – С. 4.



трактовать как замедление или ослабление какого-либо процесса, попытку отчуждения или бегства от навязываемых внешним миром целей и способов достичь успеха, во имя собственных желаний и ценностей, жизненной гармонии и душевного комфорта. Можно сказать, что Соколов, уходя в мир аллюзий, собственных иллюзий и фантазий, покидает олимп успеха ради *непубличного* «музицирования». В некоторой степени это также пересекается с идеями В. В. Сильвестрова. Их суть заключается в его стремлении к несуетному ритму жизни, любованию каждым ее моментом, лирическому настроению. Это находит отражение в созданных композитором произведениях из кажущихся как бы банальными музыкальных интонаций. Сильвестров отмечает, что «соприкоснувшись с новым для себя звуковым миром»<sup>294</sup>, он «вывел идею мелодии, которая делается незаметным, словно инерционным способом»<sup>295</sup>. Высказывание Сильвестрова оказывается созвучным мыслям Соколова, который осуществляет бегство в юность, выдавая тем самым свое нежелание расставаться с ней. Отсюда важность «штампованности» элементов музыкальной ткани сочинения. И то, что еще недавно воспринималось как резкая критика и негативная оценка, сегодня делается им будто нарочно, становясь не просто опорой на традицию, а своеобразным вызовом ей.

Интертекстуальность в музыке сонаты находится на уровне бесконечного процесса, воспроизводящего совокупность уже существующих «чужих» Текстов, настроенных на определенную Соколовым эмоциональную частоту, в которой преобладают наивность и лиризм. Питаясь «другими стилями, другими эпохами и другими мыслями» (И. Г. Соколов), композитор, как ему кажется, уходит из «русла идей», входя в «естественную стихию музицирования». Сознательно или нет, в своем творчестве Соколов применяет те «ходы мысли», которые были найдены им в произведениях других композиторов. Авторская индивидуальность выходит в периферийную сферу, проявляясь в единовременном бытовании

---

<sup>294</sup> Сильвестров В. В. Музыка – это пение мира о самом себе... Сокровенные разговоры и взгляды со стороны: Беседы, статьи, письма / автор статей, составитель, собеседница М. И. Нестьева. – К., 2004. – С. 114.

<sup>295</sup> Там же.

интертекстуальных слоев, классических форм, минималистской трактовке времени и пространства, «ослабленной» энергетической интенсивности, тем самым перемещая концептуальную составляющую в иную плоскость.

### ГЛАВА 3.

## ПОСТКОНЦЕПТУАЛЬНОЕ КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО (2006 – 2012): УГЛУБЛЕНИЕ В «ПРОСТОТУ»

### 3.1. «Музыкальный стиль» и его понимание к концу XX века

Размышления Соколова о поиске и эволюции собственного стиля приводят к необходимости коснуться существующей на сегодняшний день рефлексии понятия «стиль».

В истории искусства суждение о «стиле» прошло длительную эволюцию, показывающую многозначность в осмыслении термина. Внимание исследователей к феномену стиля, как одному из самых важных в искусствознании, то усиливалось, то ослабевало. Сегодня очевидно, что пик интереса к музыкальному стилю приходится на конец XIX – первую половину и середину XX веков. Этот период характерен тем, что в рамках мировой художественной культуры категория «стиля» трактуется как в широком смысле слова, охватывающем важнейшие этапы развития мирового искусства, так и в узком, подразумевающим индивидуальные особенности творца<sup>296</sup>.

---

<sup>296</sup> В 1924 году под редакцией Г. Адлера издается «Руководство по истории музыки» (*Adler G. Handbuch der Musikgeschichte. Frankfurt. 1924*), где впервые вся история западноевропейского музыкального искусства исследуется как эволюция музыкального стиля и делится на так называемые «стилевые» периоды. Историографическая схема Адлера дала импульс к формированию исторического музыковедения в разных странах и во многом определила его основные тенденции и пути развития. Подробнее об этом см. *Насонов Р. А. Категория стиля в западной музыкальной историографии XX века. – М.: ГИИ, 2006. – С. 171–185.*

В рамках отечественного музыковедения понятие стиля рассматривалось в значительном количестве трудов, как с точки зрения *общего*, так и *индивидуального*. Укажем на некоторые: *Яворский Б. Л. Стиль в музыке. 1933; Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. 1973; Михайлов М. К. Стиль в музыке. Л., 1981; Михайлов М. К. Этюды о стиле в музыке. Л., 1990; Савенко С. И. Проблемы индивидуального стиля в музыке поставангарда // Кризис буржуазной культуры и музыка. Л., 1983. – С. 96–112; Григорьева Г. В. Стилевые*

Суждения о музыкальном стиле так или иначе сводятся к попытке найти единство в рамках какой-либо системы. При этом речь идет либо об упорядочивании элементов музыкального языка в контексте индивидуального композиторского творчества, либо о системе, объединяющей целую эпоху. Можно заключить, что одной из основных характеристик стиля является связь составляющих его элементов, соединенных закономерным образом. Исследования музыкального стиля тем или иным образом отражают связь общего и особенного, стремясь выделить в общем то, что *объединяет* многих, в особенном – что *отличает* индивидуальность.

Сквозь призму эволюции художественных стилей во многом осмысляются культурные процессы XX столетия, так как «именно стиль как эстетическая категория (идея) и система языковых норм (материал) отражает специфику мировидения и художественного мышления творца»<sup>297</sup>. С индивидуализацией композиторских техник как фактором индивидуализации стилей нередко связывают формирование основных направлений в музыке XX века. Перед поколением композиторов второй четверти и середины XX века стояла проблема творческого выбора – продолжать или ниспровергать традиции. Первый путь провоцировал музыкальные направления с приставками нео- и пост-, второй – стремление к экспериментальной новизне.

Появление тотального сериализма и полистилистики серьезно деформирует суждения о возможностях стиля. С одной стороны, возникают суровые ограничения музыкальной техники, которые индивидуальный голос автора строго

---

проблемы русской советской музыки второй половины XX века. 50–80-е годы. М., 1985; Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. М., 1990; Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков: Самосознание эпохи и музыкальная практика. М., 1996; Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX вв. Ч. II. Музыкальный язык как принцип композиции, Ч. III. Поэтика и стилистика. М., 2007; Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке. М., 2003. Подробнее о понимании стиля российскими музыковедами см. Гасич Е. Ю. Феномен стиля в отечественном музыкознании: исторические трансформации научных концепций. Дис. ... канд. иск. Ростов-на-Дону, 2012.

<sup>297</sup>Высоцкая М. С., Григорьева Г. В. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну. – 2-е изд. – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2014. – С. 9.

организуют и приводят в некоторой степени к одному знаменателю<sup>298</sup>, с другой – возникает стилевой плюрализм, обозначенный А. Г. Шнитке, как полистилистика. Определившаяся к 1960-м гг. полистилистика оказалась характерной для творчества многих композиторов второй половины XX столетия. Ее возникновение противопоставляется стилистическому индивидуализму авангардного периода, представляя собой обращение к «общеизвестному» материалу, полному культурно-исторических ассоциаций. Единство стиля и полистилистика образуют необычную пару. Представление об индивидуальном композиторском языке начинает расшатываться.

Стилевое многообразие последней четверти XX столетия привело к эстетическим принципам постмодернизма<sup>299</sup>, согласно которым происходит

---

<sup>298</sup> В качестве примера приведем определение авторской техники А. Пярта, как «алгоритмического метода композиции», высказанное Е. А. Токун: «В широком смысле техника *tintinnabuli* выступает как *система композиции*, направленная на *глобальную редукцию* музыкальных средств и их строжайшую организацию. <...>. Простая и прозрачная в слуховом ощущении музыка *tintinnabuli* обладает *сильным ядром*: в ее основе *число*... <...>. В более узком практическом значении *tintinnabuli* – это *звукорысотная техника*, связанная с комплексом строгих правил контрапункта. Токун Е. А. *Tintinnabuli* – источник новизны. Техника и стиль Арво Пярта // Арво Пярт: беседы, исследования, размышления. – Киев: ДУХ І ЛІТЕРА, 2014. – С. 208.

<sup>299</sup> Термин постмодернизм указывает на широкий круг явлений в различных областях культуры и искусства, относящихся в основном ко второй половине XX века, что создает дискуссионность в понимании термина, трудности в его интерпретации. Для нас важно условно общепринятое соотнесение этого термина с культурой и искусством современного общества. Впервые в качестве философского понятия «постмодернизм» появляется в книге Ж. Ф. Лиотара «Состояние постмодерн» (1979). Термин сопоставляется с выражением «дух времени». Под постмодерном Лиотар понимает «... состояние культуры после трансформаций, которым подверглись правила игры в науке, литературе и искусстве, в конце XIX века» (Лиотар Ж.Ф. Состояние постмодерна. – М., 1988. – С. 9). Существуют мнения, что постмодернизм не нужно связывать с какой-либо конкретной эпохой, так как постмодернистские взгляды можно выявить задолго до появления самого термина. Например, Умберто Эко высказал предположение, что «постмодернизм не фиксированное хронологически явление, а некое духовное состояние... В этом смысле, правомерна фраза, что у любой эпохи есть собственный постмодернизм» (Эко У. Заметки на полях «Имени розы» // Имя розы. – М., 1997. – С. 635). В высказывании американского философа Фредрика Джеймисона современное и постмодернистское искусство представляет собой одно и то же: «...в мире, где стилистические инновации более невозможны, единственное, что остается, это имитировать мертвые стили, говорить через маску голосом этих стилей из воображаемого музея. Но это означает, что современное или постмодернистское искусство устремляется к искусству как таковому по новому пути. Более того, это означает, что одним из его главных меседжей будет падение искусства и эстетики, падение нового, заточение в узах прошлого» (Цит. по: Paddison M. Postmodernism and survival of the avant-garde // Contemporary music: theoretical and philosophical perspectives / Edited by Max Paddison and Irene Deliege. UK, 2010. – P. 209).

уничтожение границ для творческого самовыражения. Симптоматичной оказывается работа С. И. Савенко, где исследователь задается вопросом о существовании индивидуального стиля в музыке поставангарда<sup>300</sup>. Сущностью музыкального искусства становятся реминисценция, цитирование, симуляция, коллажность, «мышление стилями»<sup>301</sup>. Таким образом, для этого времени характерно возвращение возможности безбоязненного апеллирования художником к так называемому «общему», не отвергающей при этом важность «индивидуального». Индивидуальный стиль в условиях *стилевого синтеза* перестает быть тем, что *отличает*, при том, что автор отказывается от концепции изобретения материала<sup>302</sup>. При этом, авторская индивидуальность может проявиться в комбинировании уже существующего.

Это ставит перед исследователем чрезвычайно трудную задачу, заключающуюся в атрибуции и интерпретации индивидуального стиля в начале XXI столетия. Возможен ли индивидуальный композиторский стиль сегодня, когда его возникновение зачастую уже не представляет собой «найденное, открытое и изобретенное» (К. Штокхаузен), а является лишь высказыванием на «чужом» языке, и как это *индивидуальное*, которое уже не всегда способно быть *отличительным*, может быть определено?

Музыковеды констатируют факт изменений в понимании феномена музыкального стиля в течение последних трех десятилетий. Проблема индивидуального стиля сегодня по-прежнему остается актуальной. Об *индивидуальном* в современном музыкальном искусстве охотно размышляют современные композиторы. Несмотря на возможную субъективность, со своей стороны они не только определяют, но и пытаются осмыслить тенденции развития музыки. В связи с этим представляется необходимой попытка понять и интерпретировать их суждения.

---

<sup>300</sup> Савенко С. И. Проблемы индивидуального стиля в музыке поставангарда // Кризис буржуазной культуры и музыка. – Л.: Музыка, 1983. – С. 100.

<sup>301</sup> Там же.

<sup>302</sup> Там же.

Для этого мы обратились к материалу современного исследователя Андраша Балинта Варги<sup>303</sup>. Венгерский музыковед провел многочисленные очные и заочные интервью с современными композиторами<sup>304</sup>, задавая им три одинаковых вопроса. Один из вопросов звучит следующим образом: «Насколько можно рассуждать об индивидуальном стиле и в какой момент начинается самоповторение? (self-repetition)»<sup>305</sup>. Сосредоточимся на вопросе об индивидуальном стиле.

Исходя из полученных ответов, мы группируем мнения композиторов в три уровня оппозиций, которые объединены схожим пониманием проблемы: существует ли сегодня индивидуальный стиль или нет? Обновляется ли он? Состоит ли индивидуальный стиль из исключительно «своего» материала или в нем приемлемо присутствие «чужого»?

Высказывания композиторов можно условно разделить на три группы. Первой группе свойственно традиционное представление об индивидуальном

---

<sup>303</sup> *Varga, Andras Balint. Three questions for sixty-five composers. – University Rochester Press, 2011.*

<sup>304</sup> К примерным аналогам подобных трудов среди отечественных работ можно отнести книгу Д. Бавильского «До востребования: Беседы с современными композиторами», в которой автор находится в диалоге с почти двадцатью композиторами, среди которых А. Батагов, В. Горлинский, П. Карманов, Д. Курляндский, С. Невский, В. Раннев, и другие. Музыканты рассуждают о предшественниках, формулируют свои творческие кредо, говорят о собственном творчестве, однако непосредственно вопроса о стиле не касаются. По мнению автора, книга представляет собой попытку раскрытия современного миропонимания в сфере актуального сочинительства, являясь своего рода «антропологическим исследованием» (Д. В. Бавильский). См.: *Бавильский Д. В. До востребования: Беседы с современными композиторами. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2014.*

Существует значительное количество работ, посвященных беседам с кем-либо из композиторов, где помимо прочих так или иначе затрагивается вопрос и об индивидуальном стиле. Среди них, на русском языке за последние два десятилетия в хронологическом порядке издавались беседы с Альфредом Шнитке Д. И. Шульгина (*Шульгин Д. И. Годы неизвестности Альфреда Шнитке (беседы с композитором). М., 1993.*) и А. В. Ивашкина (*Ивашкин А. В. Беседы с Альфредом Шнитке / Сост. Ивашкин А. В. М., 1994.*), беседа О. С. Бугровой с Софией Губайдулиной («В знак дружбы» Беседа О. С. Бугровой с Софией Губайдулиной. Музыкальная академия. 1994. № 3. С. 1–7.), книга бесед Е. А. Дубинец и И. Г. Соколова с Андреем Волконским (*Дубинец Е. А. Князь Андрей Волконский. Партитура жизни. М.: Рипол-классик, 2010*), беседа Энцо Рестаньо с Арво Пяртом (Арво Пярт: беседы, исследования, размышления / Энцо Рестаньо «В диалоге с Арво Пяртом». – Киев: ДУХ І ЛІТЕРА, 2014.), беседы с В. В. Сильвестровым (Валентин Сильвестров. Дождаться музыки. Лекции-беседы. По материалам встреч, организованных Сергеем Пилутиковым. – Киев: ДУХ І ЛІТЕРА, 2012).

<sup>305</sup> «How far can one speak of a personal style and where does self-repetition begin?» [*Varga, Andras Balint. Three questions for sixty-five composers. University Rochester Press. 2011, xi*].

композиторском стиле, второй – присущи суждения, которые в той или иной степени это представление трансформирует, для третьей характерно *иное* осмысление проблемы.

#### *Традиционное представление*

Эта группа немногочисленна. Небольшое количество композиторов продолжает считать, что индивидуальный стиль существует и представляет собой то, что *отличает* одного от другого. Эдисон Денисов (1929–1996), Ладислав Купкович (1936), Кшиштоф Пендерецкий (1933) находят важным поиск «своего стиля», который ведет к «свободе выражения»<sup>306</sup>.

По мнению Денисова, необходимо «охранять индивидуальность и игнорировать ценностные изменения на музыкальном рынке», потому как «большинство художников, нашедших свой собственный стиль, не меняли радикально свой способ выражения»<sup>307</sup>.

Пендерецкий предлагает посмотреть на историю живописи XX столетия, в качестве аналогии с историей музыки, для того, чтобы увидеть, как в первые декады столетия стилистические периоды следуют один за другим, быстро сменяя друг друга. По мнению композитора, художники, создающее все время нечто новое имели решающее значение для искусства. При этом, согласно польскому музыканту, это не означает, «что они непрерывно отправлялись на неизведанную территорию, их идеи могли быть прекрасно сосредоточены на прошлом время от времени»<sup>308</sup>. Пендерецкий высказывает мнение о двух типах художников и композиторов. Исходя из этого суждения, Шагал, придя к зрелому стилю, во всех своих картинах обращался к ограниченному числу мотивов. Пока Шагал рисовал *те же* картины, Пикассо изобретал что-то новое каждый год. Пендерецкий отмечает, что несмотря на то, что некоторые композиторы остаются в рамках одного стиля, во второй половине века сложно найти композитора, который бы

---

<sup>306</sup> Ibid. Edison Denisov. – P. 62.

<sup>307</sup> Ibid.

<sup>308</sup> «This does not mean, of course, that they ceaselessly set out on uncharted territory, their ideas may very well have focused on the past every now and again». [Ibid. Krzysztof Penderecki. – P. 194–195].



оставался в рамках одного направления<sup>309</sup>. Таким образом, Пендерецкий говорит об *отличиях* этапа в творчестве.

Высказывание Купковича наиболее ярко отражает эту позицию, так как, по его словам, стиль представляет собой богатое и сложное единство, а «композитор владеет индивидуальным стилем, если его работы могут быть узнаны...»<sup>310</sup>.

#### *Трансформация традиционного представления*

Композиторы этой группы считают, что индивидуальный стиль существует, однако, не требует постоянного обновления. Все они отмечают, что индивидуальный стиль развивается постепенно и продолжительно, представляя собой своего рода «трансформацию музыкального мышления»<sup>311</sup>.

Аттила Бозаи (1939–1999), Шандор Балаша (1935), Джордж Крам (1939), Анри Дютийе (1916–2013), Георг Катцер (1935) с одной стороны – придерживаются традиционного понимания «индивидуального стиля», с другой – отказываются от поисков нового языка, стремясь, как полагает Шандор Балаша, «говорить на языке, который уже существует, чтобы сообщение достигло адресатов»<sup>312</sup>. Возникает парадоксальная ситуация: если отказаться от поисков нового языка, то появляется необходимость говорить на старом. Это делает проблематичным проявление индивидуальности. Поиск индивидуальности перестает быть сознательным действием, так как «никто не может перепрыгнуть через собственную тень»<sup>313</sup>, ибо «творчество художника – едино»<sup>314</sup>.

Непременный поиск нового перестает быть целью. Например, Джордж Крам считает, что композиторы имеют определенное количество основных типов выражения, которые существуют в их головах с самого детства, и число этих типов, по его мнению, не сильно увеличивается со временем. За

---

<sup>309</sup> «Some remain within the bounds of a single style - but in the second half of the century it would be difficult to find a genuinely important composer who would have stuck to one direction». [Ibid. Krzysztof Penderecki. – P. 194–195].

<sup>310</sup> Ibid. Ladislav Kupkovic. – P. 134–135.

<sup>311</sup> Ibid. Gyorgy Ligeti. – P. 157–158.

<sup>312</sup> Ibid. Sandor Balassa. – P. 10–11.

<sup>313</sup> Ibid.

<sup>314</sup> Ibid.

согласованностью стиля композитора проглядывают его определенные стилистические черты, которые Крам называет «отпечатками пальцев».

Французский композитор Анри Дютийе полагал, что каждый художник выражает определенное количество идей, которые принадлежат только ему и которые он повторяет неустанно, но разными способами. Дютийе считал, что в условиях борьбы за обновление определенные черты остаются постоянными, что и является определяющим признаком индивидуальности. В своем творчестве он может узнать их, идентифицировать, указать в каком аспекте они были найдены, несмотря на то, что по мнению композитора, для него и для всех остальных авторов они являются бессознательными.

Возникает своего рода дифференциация внутри одного стиля. Композитор может говорить разными языками, но апеллировать к одним и тем же идеям. Таким образом, акцент на единство остается, но переносится в другую сферу.

Ряд композиторов делает упор не на индивидуальности автора, а на отличающих свойствах произведения. Как правило, они находятся вне различения так называемого «своего» – «чужого» в собственном творчестве и не озабочены сравнением себя с кем-либо. Жильбер Ами (1936), Милтон Бэббитт (1916–2011), Гоффредо Петрасси (1904–2003), Эллиотт Картер (1908–2012), Фридрих Церха (1926) придерживаются мнения, что каждая из композиций, говоря словами Жильбера Ами, «имеет свой собственный, уникальный материал, эмоциональный и энергетический заряд, который отличается от предыдущих или последующих произведений»<sup>315</sup>.

Эрл Браун (1926-2002), Георг Фридрих Хаас (1953), Петер Этвёш (1944), Дьердь Куртаг (1926), Мортон Фелдман (1926-1987) полагают, что авторский индивидуальный стиль, равно как и стиль произведения, не обязательно должен содержать *отличие*. Эти композиторы не испытывают какого-либо беспокойства по поводу возвращения к материалу уже написанных сочинений. Они руководствуются собственной интуицией. Петер Этвёш считает, что в течение одного периода времени все авторы пишут одинаковую музыку, более того –

---

<sup>315</sup> Ibid. Gilbert Amy. – P. 3.

каждый композитор пишет одну и ту же вещь всю жизнь. Так, видя во всем повторение, Петер Этвёш не расценивает этот путь как неверный<sup>316</sup>. Эта позиция созвучна дефиниции индивидуального стиля, которую дает Эрл Браун, определяя его, как «следование собственным инстинктам и поэтике, а также создание того, что должно быть сделано, независимо от того, что кто-либо еще делает или кто-либо думает, что вы должны сделать»<sup>317</sup>.

Размышляя об индивидуальном стиле, Харрисон Бёртуистл (1934) цитирует англо-американского поэта Уистена Хью Одена – «художник проводит десять лет, имитируя других людей, и остаток жизни, имитируя себя»<sup>318</sup>. Английский композитор видит свою музыку состоящей из множества нитей или своего рода «уровней». При этом не воспринимает процесс собственного творчества, как рождение оригинальных идей. Возможность самоповторения Бёртуистл считает характерной для своего творчества чертой.

«Интуитивное обращение к коллективному бессознательному»<sup>319</sup> представляется ключевым для этой группы композиторов. Анри Пуссер (1929–2009) убежден, что индивидуальный стиль сегодня питает множество коллективных токов. Для бельгийского музыканта авторский стиль представляет собой точку пересечения разноплановых тенденций, сталкивающихся волн. Работу композитора Пуссер сравнивает с зеркалом, отражающим большое количество разного рода *откликов*. В связи с тем, что для Пуссера каждый

---

<sup>316</sup> При этом, говоря о художниках, которые без каких-либо сложностей изменяют свое творческое направление, например, таких, как Пикассо, Этвеш соотносит их со временем. По мнению композитора, жизнь Пикассо имела более быструю пульсацию, чем исторические периоды, тем самым покрывала определенные фазы в течение более короткого времени. Ibid. Peter Eotvos. – P. 74–75.

<sup>317</sup> Ibid. Earle Brown. P. 35-37. «An individual style is to follow one's own instincts and poetry and do exactly what one must do regardless of what anyone else is doing or what anyone thinks of what you are doing». – P. 35.

<sup>318</sup> Ibid. Sir Harrison Birtwistle. – P. 19–20.

<sup>319</sup> Ibid. – P. 206. Henri Pousseur: «I feel that a personal style is fed by a multitude of collective currents; we are the focus, the crossing point of intersecting trends, of colliding waves. Our own work, then, is a mirror of a great deal that hails from somewhere else» («Я чувствую, что индивидуальный стиль питает множество коллективных токов; мы находимся в центре, точке пересечения перекрещивающихся тенденций, сталкивающихся волн. Наша собственная работа представляет собой зеркало большого количества всего того, что родом откуда-либо еще»).

обладает индивидуальностью, он заключает – *индивидуальность* оставляет свою отметку на всем, что бы человек ни создавал<sup>320</sup>.

Суммирует мнение этой группы композиторов французский композитор Франсуа Бернар Маш (1935), который отмечает, что тенденция поиска новизны в каждой новой пьесе характеризует эпоху, которой правил историзм как своего рода идея фикс. Сегодня *повторение* представляет собой один из фундаментальных архетипов в музыке.

В результате композиторы признают существование индивидуального стиля, но отказываются от его поисков. Таким образом, высказывания, приведенные выше, позволяют говорить об ином соотношении *индивидуального* и *всеобщего* в современную эпоху. Из категории того, что *отличает*, стиль уходит в то, что *повторяет*.

#### *Иное представление*

Третья группа выходит за рамки традиционных суждений, приближая нас к уловлению этих *отличительных* элементов композиторского стиля сегодня. В нее входят размышления Софии Губайдулиной (1931), Эрнста Кшенека (1900–1991), Пьера Булеза (1925–2016), Карлхайнца Штокхаузена (1928–2007).

София Губайдулина усматривает в феномене повторения знак индивидуального стиля, который, по мнению композитора, может быть наилучшим образом описан через образ средневекового книжника, пишущего литургический текст. Некоторые черты его почерка – своеобразный уклон букв, способ, которым он нажимает на перо на бумаге и украшает буквы, и который зависит от остроты его пера (стилуса) – могут быть сложены в систему повторения выразительных качеств<sup>321</sup>. Этот же образ представляет себе Эрнст

---

<sup>320</sup> Ibid. – P. 206. Henri Pousseur: «In any case, everyone has a personality and it leaves its mark on whatever one produces in one's workshop» (пер. «В любом случае, у каждого есть индивидуальность и это накладывает свой отпечаток на все, что производит в рамках своей работы»).

<sup>321</sup> Ibid. – P. 99. Sofia Gubaidulina: «The phenomenon of repetition as a mark of individual style could be best described through the example of a medieval scribe writing a liturgical text. Some features of his handwriting – the idiosyncratic slant of his letters, the way he presses his quill on to the paper and adorns the letters, depending on the sharpness of his quill (*stilus*) – are bound to add up to a system of repetitions of expressive qualities» (пер. «Феномен повторения как знак

Кшенек (1900–1991), который сравнивает процесс написания музыки с процессом письма от руки, способным показать устойчивые элементы характера человека на протяжении всей его жизни.

«Некоторые черты почерка», о которых пишут Губайдулина и Кшенек, сводятся к тому, что Пьер Булез называет «индивидуальным жестом»<sup>322</sup>. «Жест» для Булеза представляет собой отметку творческой личности. По его мнению, «композитор имеет свои индивидуальные жесты, которые остаются с ним от начала до конца»<sup>323</sup>. Именно эти «индивидуальные жесты» придают композиторскому стилю характерные черты. Приводя в пример «драматические жесты» Бетховена, он отмечает, что к концу творчества композитора они не только не изменились, но стали более значительными. Булез связывает это с эволюцией личности композитора<sup>324</sup>. Музыкант рассуждает о «зондировании» композитором собственной личности и открытии тех вещей, которые были неизвестны ранее. При этом *открытое*, по его мнению, не будет новым, так как всегда существовало.

---

индивидуального стиля может быть лучше всего охарактеризован на примере средневекового книжника, пишущего литургический текст. Некоторые черты его почерка – своеобразный наклон букв, способ прижима пера к бумаге и украшения букв, зависящий от остроты его пера (стилуса) – неизбежно складываются в систему повторений выразительных качеств»).

<sup>322</sup> Впервые концепцию музыкального жеста Булез раскрывает в книге «Уроки музыки (Ориентиры III)» (*Boulez P. Leçons de musique (Points de repère, III)*. Paris: Christian Bourgois, 2005). В «Leçons de musique», согласно Голдману, жест не может быть редуцирован к первоначальной искре музыкальной композиции. Исследователь полагает, что это «одновременно и физический жест инструменталиста, играющего на своем инструменте, и жест композитора, “рисующего” музыкальную идею на бумаге». (*Goldman J. The Musical Language of Pierre Boulez: Writings and Compositions*. Cambridge University Press, 2011. – P. 57). Т. В. Цареградская отмечает, что «понимание этого термина коренится как в опыте исполнительской (дирижерской) деятельности, так и в “самодвижении” мысли композитора, получившей более чувственно-телесную ориентацию. Жест мыслится двояко: и как статический феномен, сопоставимый с композиционными элементами – такими, как мотив, тема, фигура, – и как динамический, устанавливающий в процессе своего развертывания некие рамки (“от и до”). Ему присущи свойства гештальта, он по сути своей целостен и привязан к восприятию. Наконец, жест индивидуален». Подробнее см.: *Цареградская Т. В. Пьер Булез. Жест композитора // Искусство музыки: теория и история*. – 2014. – №9, – С. 62–84.

<sup>323</sup> «Just as you cannot change the color of your eyes, a composer has his gestures which remain with him from beginning to end» [*Ibid.* Pierre Boulez. – P. 24–25].

<sup>324</sup> «The dramatic gestures of Beethoven are the same in his earliest works as they are in his last compositions, but his personality underwent such an important evolution that those gestures became more significant. And they had more impact at the end than at the beginning» [*Ibid.* Pierre Boulez. – P. 24–25].

Карлхайнц Штокхаузен аналогично считал, что вся музыка – как всякое человеческое высказывание – состоит из жестов. По мнению композитора, можно переписать музыкальную историю в виде «стилевых жестов». Штокхаузен отмечал, что вместо того, чтобы просто описывать формирование ритмов, мелодических и гармонических законов, варианты использования инструментов, формальные механизмы повторения, можно представить всю музыкальную историю как историю «жестологии». Штокхаузен считал, что композитора в будущем можно будет распознать через вид жеста, который характеризует его – в диапазоне от совершенно спокойного до экстремально импульсивного.

Штокхаузен апеллировал к собственному понятию «метастилистический композитор», который не так легко может быть идентифицирован, исходя из *внешнего облика (façade)*<sup>325</sup>, как это было в предыдущем поколении с творчеством Дебюсси, Стравинского, Бартока, Хиндемита, Шенберга, а скорее – через интенсивность его жестов, через их временные и пространственные характеристики, являющиеся критериями композиторской уникальности.

В результате, метафоры, к которым прибегают современные композиторы для характеристики индивидуального стиля («отзеркаливание», «отпечатки пальцев», «образ средневекового книжника», «процесс написания от руки», «индивидуальный жест»), предлагают задуматься о том, что предыдущий концепт индивидуального стиля, присутствующий в исследованиях музыковедов XX века, в некоторой степени перестает быть актуальным. Традиционное понимание индивидуального стиля как то, что *отличает*, оказывается не единственным. Появляются новые тенденции, которые обращают на себя внимание особой трактовкой индивидуального стиля.

Значительная часть композиторов вместо того, чтобы видеть картину смены стилей как последовательную линию, воспринимает ее как общий *стилистический океан*, из которого можно черпать материал согласно

---

<sup>325</sup> Под *внешним обликом (façade)* Штокхаузен подразумевает вполне традиционные характеристики музыкальных произведений – ритмические, мелодические, гармонические, тембральные, динамические предпочтения композитора.

собственным потребностям. Из него можно выбирать то, что *ощущается* как нечто *правильное*, исходя из следования иррациональным импульсам и интуиции. Индивидуальность в этом случае проявляется в собственном бессознательном выборе. Автор пишет одну и ту же вещь, которая проявляет то одни свойства, то другие, тем самым создавая свой *Текст*.

Возникшая новая реальность индивидуального стиля отказывается от прогресса, стремится к интуитивному созданию, отвергая какое-либо обновление. В связи с этим произведение складывается как некая независимая от автора вещь, в которой авторская *непохожесть* перестает быть хоть сколько-нибудь актуальной. В этой ситуации *говорит* уже не автор, а язык как таковой. В некоторой степени, автор действительно подобен *переписчику*.

Подобное *самоудаление* композитора отсылает к такому постмодернистскому понятию, как «смерть автора» (Р. Барт). Смерть автора в метафорическом смысле приводит к господству разных типов письма. В условиях стилевой реальности, в которой интертекст составляет языковую основу, авторским и индивидуальным становится выбор того, что является резонирующим для композитора. Французский философ говорит в первую очередь о литературном тексте, который вполне может быть соотнесен с музыкальным. Под смертью автора Барт понимал отказ от авторского воздействия на источник смысла, а, значит, открытую возможность интерпретации текста, ведущую к увеличению его «бездонности» и многозначности.

Эта позиция близка суждениям В. И. Мартынова о «смерти композитора» и вообще «конце времени композиторов», предлагающим уловить в этом явлении «начало высвобождения возможностей, изначально таящихся в музыке, но подавляемых композиторством во время господства композиторов над музыкой»<sup>326</sup>. В этот момент музыкальное произведение способно достигнуть автономии, какой никогда не имело прежде, отвергая «вторжение чисто личного произвола»<sup>327</sup>. При этом музыкальный текст обретает «анонимность» и

<sup>326</sup> Мартынов В. И. Конец времени композиторов. – М.: Русский путь, 2002. – С. 5.

<sup>327</sup> Булез П. Ориентиры. – М.: Логос-Альтера, ЕссеНото, 2004. – С. 150.

возможность говорить «без голоса автора», наделяя композитора «безымянностью»<sup>328</sup>.

В этой связи ключевым становится образ книжника, приведенный в пример С. А. Губайдулиной. Книжник *переписывает* «чужой» текст, при том, что признаком его индивидуального стиля *переписывания* становится не сам текст, а *периферийные* детали – наклон и величина букв, сила нажатия пера на бумагу, индивидуальные особенности очертаний, пространственное расположение, характер линий. Получается, что даже если художник *переписывает*, он остается индивидуален в том, *как* он это делает. В связи с этим, можно предположить, что в музыкальном искусстве этими периферийными элементами, определяющими индивидуальность, являются уже не гармония, фактура, ритм, а *иные* признаки композиторского языка. Интертекстуальность не рассматривается как подражание или заимствования, речь идет о, как правило, «бессознательных и трудно опознаваемых следах»<sup>329</sup>. Имея дело с интертекстом, композиторы говорят не столько на «чужом» языке, сколько обращаются к словарю, образующему совокупность всех уже существующих «чужих» Текстов.

В результате, в начале XXI столетия авторскую индивидуальность характеризуют *периферийные* элементы стиля. Выскажем гипотезу, что к таким периферийным элементам с точки зрения классического знания стилей можно отнести: динамику, плотность, интенсивность (энергетику), штрихи и артикуляцию, выбор сонорности и элементов интертекста. В связи с этим, понимание индивидуальности авторского стиля смещается с компонентов музыкального языка на компоненты его *оформления*.

Представляется, что именно в этих областях мы можем сегодня искать следы индивидуального присутствия, авторского письма. Р. Барт разделяет понятия – стиль, язык и письмо, отмечая, что «стиль – это форма без назначения; его толкает некая сила снизу, а не влечет к себе известный замысел свыше; стиль – это человеческая мысль в ее вертикальном и обособленном измерении. Он

---

<sup>328</sup> Там же.

<sup>329</sup> Там же.



отсылает к биологическому началу в человеке или к его прошлому, а не к Истории: он – природная «материя» писателя, его богатство и его тюрьма, стиль – это его одиночество»<sup>330</sup>, язык – «это не столько запас материала, сколько горизонт, т. е. одновременно территория и ее границы, одним словом, пространство языковой вотчины, где можно чувствовать себя уверенно»<sup>331</sup>, а письмо находится между стилем и языком, так как «язык и стиль – слепые силы; письмо – это акт исторической солидарности»<sup>332</sup>. По мнению Барта, «язык и стиль – объекты; письмо – функция: оно есть способ связи между творением и обществом»<sup>333</sup>. Функция письма, согласно французскому философу заключается не только в том, «чтобы сообщить или выразить нечто, но и в том, чтобы утвердить сверхъязыковую реальность – Историю и наше участие в ней»<sup>334</sup>. Размышляя о современном состоянии письма, Барт пишет, что «письмо пережило все этапы постепенного отвердевания; сделавшись сначала объектом разглядывания, затем производства и, наконец, убийства, ныне оно пришло к конечной точке своей метаморфозы – к исчезновению: в тех нейтральных типах письма, которые мы назовем здесь “нулевой степенью письма”, нетрудно различить, с одной стороны, порыв к отрицанию, а с другой – бессилие осуществить его на практике»<sup>335</sup>. Таким образом, именно благодаря письму автор обретает свою отчетливую индивидуальность. Следовательно, способ письма становится одним из ключевых в определении индивидуальности стиля современного композитора.

Если попытаться охарактеризовать способ письма Соколова, то сам композитор в рамках самоосмысления собственного творчества предлагает несколько вариантов – «чистый», «естественный», «простой». Мы предпочитаем обратиться к определению «простой», как наиболее многозначному, вступающему в диалог с пестрой стилиевой картиной XX века.

---

<sup>330</sup> Барт Р. Нулевая степень письма. – М.: Академический проект, 2008. – С. 56.

<sup>331</sup> Там же. С. 55.

<sup>332</sup> Там же. С. 59.

<sup>333</sup> Там же.

<sup>334</sup> Там же. С. 51.

<sup>335</sup> Там же. С. 54.

### 3.2. «Новая простота» в музыкальном искусстве на рубеже столетий

Возникновение эстетики «новой простоты» в музыкальном искусстве принято относить к последней четверти прошлого столетия – времени «переоценки достижений авангарда, “усталости” от его агрессивного радикализма, кризиса коммуникативной функции музыки»<sup>336</sup>. Ее появление становится закономерной реакцией на характерные для всего XX века стремления композиторов к усложнению музыкального языка. Начиная с 1970-х годов, приверженцы «сложности» в аспектах техники композиции продолжили эту линию в рамках направления «new complexity» («новой сложности») <sup>337</sup>. С другой стороны, течение «new simplicity» («новая простота») <sup>338</sup>, условно аккумулирующее в себе такие явления, как «новая искренность» <sup>339</sup>, «неоромантизм» <sup>340</sup>, «метамузыка» <sup>341</sup>, «новая консонантная музыка» <sup>342</sup>, «новый

---

<sup>336</sup> *Высоцкая М. С. Григорьева Г. В.* Музыка XX века: от авангарда к постмодерну. – 2-е изд. – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2014. – С. 375.

<sup>337</sup> См.: *Griffiths P.* Modern music and after. – 3rd ed. Oxford University Press. NY. – P. 298–311.

<sup>338</sup> См.: *Griffiths P.* Modern music and after ... P. 285–297. Также см.: *Высоцкая М. С., Григорьева Г. В.* Музыка XX века: от авангарда к постмодерну ... С. 375–389.

*Катунян М. И.* Минимализм и репетитивная техника. «Новая простота» // Теория современной композиции. – М.: Музыка, 2005. – С. 465–488.

<sup>339</sup> Понятие «новая искренность» встречается в «Словаре терминов московской концептуальной школы». – М.: Ad Marginem, 1999. Словарь приводит определение, сформулированное Д. А. Приговым в «Предуведомлении к текстам “Новая искренность”» (1984): «В пределах утвердившейся современной тотальной конвенциональности языков искусство обращения преимущественно к традиционно сложившемуся лирико-исповедальному дискурсу и может быть названо “новой искренностью”» (цит. по: Словарь терминов московской концептуальной школы. – М., 1999). В музыке понятие «новая искренность», в частности, упоминается в статье М. И. Катунян «Новое сакральное пространство Владимира Мартынова» [Электронный ресурс]. URL: <http://www.irms.ru/martynov02.html> (дата обращения: 14.03.2017).

<sup>340</sup> Неоромантизм нередко соотносят с творчеством В. В. Сильвестрова. См.: *Сильвестров В. В.* Дождаться музыки. Лекции-беседы. По материалам встреч, организованных С. Пилютиковым. – Киев: ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. – С. 43, 304, 323.

<sup>341</sup> В. В. Сильвестров называет свою музыку таким образом. Например, см. *Сильвестров В. В.* Дождаться музыки. ... С. 38.

<sup>342</sup> С «новой консонантной музыкой» соотносят, например, творчество А. Пярта. См.: Митрополит Иларион (Алфеев). Арво Пярт. Церковный вестник N 15-16 (316317)

канон»<sup>343</sup> или «неоканоническая стилистика»<sup>344</sup>, «естественная»<sup>345</sup> или «чистая музыка»<sup>346</sup>, – обусловило уход от устремлений начала и середины прошлого столетия в пользу нового синтеза, основывающегося на обращении к материалу музыкального искусства «прошлого». Таким образом, понятие «новой простоты» оказывается достаточно широким и неоднозначным. Для нас представляется важным осмыслить как понятие в исторической перспективе, так и причины появления «простоты» в творчестве композиторов XX – начала XXI веков.

В течение всего XX столетия «простота» в музыке рассматривалась с разных точек зрения. Как правило, суть «простоты» зависела от того, что становилось ее основой и служило ориентиром для композитора. Условно мы выделили четыре типа.

#### *«Простота» как «упрощение»*

Достаточно распространено мнение о том, что понятие «новая простота» в музыкальный обиход в 1930-е гг. ввел С. С. Прокофьев<sup>347</sup>. Возвращаясь в 1936 году в СССР, Прокофьев, по мнению Л. О. Акопяна, находился в состоянии усталости «от своей репутации бескомпромиссного “модерниста” и нуждался в аудитории, с которой мог бы общаться, пользуясь ясным и простым языком»<sup>348</sup>. При этом, согласно музыковеду, «упрощение музыкального языка ни в коей мере

[Электронный ресурс]. URL: [http://www.sinergia-lib.ru/index.php?page=arvo\\_part&view=print](http://www.sinergia-lib.ru/index.php?page=arvo_part&view=print) (дата обращения: 14.03.2017).

<sup>343</sup> См.: М. И. Катунян «Новое сакральное пространство Владимира Мартынова» [Электронный ресурс]. URL: <http://www.irms.ru/martynov02.html> (дата обращения: 14.03.2017).

<sup>344</sup> Высоцкая М. С., Григорьева Г. В. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну ... С. 375.

<sup>345</sup> В частности, И. Г. Соколов определяет свою музыку периода 2000-х годов, как «естественную», а также «чистую» и «простую». См. Дубинец Е. А. Интервью с И. Г. Соколовым «По-прежнему называю себя композитором» ... – С. 209–221.

<sup>346</sup> См.: Интервью с И. Г. Соколовым «Воспаряющие локти исполнителя» [Электронный ресурс]. URL: <http://bogemnyipeterburg.narod.ru> (дата обращения: 14.03.2017).

<sup>347</sup> См.: Акопян Л. О. Рукопись. Глава о музыке 1932–1953 годов в готовящемся ГИИ издании «Истории русского искусства» в 22 томах.

Грачев В. Н. «Новая простота» и минимализм – стилевые тенденции в современном искусстве (на примере творчества А. Пярта и В. Мартынова) [Электронный ресурс]. URL: [http://www.musigi-dunya.az/new/read\\_magazine.asp?id=1604&page=1](http://www.musigi-dunya.az/new/read_magazine.asp?id=1604&page=1) (дата обращения: 14.03.2017).

<sup>348</sup> Акопян Л. О. Рукопись. Глава о музыке 1932–1953 годов в готовящемся ГИИ издании «Истории русского искусства» в 22 томах.

не было навязано Прокофьеву советской идеологией. Напротив, расширение возможностей для более “демократичного” высказывания, судя по всему, воспринималось Прокофьевым как безусловное благо»<sup>349</sup>. Сочинения, написанные композитором в течение первой половины 1930-х годов для западной и советской публики, значительно различаются. В 1934 году одной из своих основных творческих задач Прокофьев провозгласил возврат к «простоте»<sup>350</sup>, заключающейся в ясности музыкального изложения. Это не означало, что его сочинения стали более консонантными. Композитор по-прежнему использовал средства новой хроматической тональности, но значительно упростил свой язык в отношении формы, гармонии, мелодики, делая его более доступным.

В музыке А. Г. Шнитке 1970-х годов проявление «новой простоты» усматривает В. Н. Холопова, называя ее «тихой линией» и относя к «тихому периоду» в творчестве композитора<sup>351</sup>. Главным произведением в духе «новой простоты» у Шнитке исследователь называет Реквием (1975). «Новая простота» в этом произведении заключалась в том, что композитор использовал «длинные, напевные, запоминающиеся мелодии, куплетные формы, давно не слышанные в “серьезной музыке”»<sup>352</sup>. В качестве «совсем нового вида простоты», вошедшего внутрь полистилистического сочинения, В. Н. Холопова приводит в пример еще один опус Шнитке с «гладким академическим названием»<sup>353</sup> – Concerto grosso № 1 для двух скрипок, клавесина, подготовленного фортепиано и струнных (1977). Танго, звучащее в Concerto grosso (V часть – Rondo), по мнению музыковеда, представляло собой вызов для интеллигентной аудитории академического

---

<sup>349</sup> Там же.

<sup>350</sup> В качестве основы для этого утверждения Л. О. Акопян указывает на статью Прокофьева, опубликованную в газете «Известия» от 16 ноября 1934 года (цитируется в: *Нестьев И. В. Жизнь Сергея Прокофьева. Издание 2-е. – М., 1973. – С. 359; Прокофьев о Прокофьеве. Статьи и интервью. – М., 1991. – С. 128*). Исследователь также отмечает, что «лозунг “простоты” фигурировал в его публичных высказываниях уже в 1930 году», опубликованных в рамках его интервью американским газетам (см. интервью американским газетам, процитированное в: *Прокофьев о Прокофьеве. Статьи и интервью. ... С. 89 – 91*).

<sup>351</sup> Подробнее см. *Холопова В. Н. Композитор Альфред Шнитке. – М.: Изд-во «Аркаим», 2003. – С. 111, 122, 127.*

<sup>352</sup> Там же. С. 128

<sup>353</sup> Там же. С. 129.

концерта. Однако впоследствии «публика всегда ожидала этого момента»<sup>354</sup>. В результате, доступная и понятная «несерьезная» музыка становится неотъемлемой частью «серьезной».

Среди зарубежных композиторов, апеллировавших к вопросу об упрощении письма, обратимся П. Хиндемиту и В. Риму. Поиск «простоты» приводит Хиндемита не только к старым мастерам, григорианскому хоралу, эпохе барокко и средневековья, но и к такому музыкальному материалу, как фокстрот и немецкая народная песня. В 1923 году в Германии композитор принимает активное участие в новом художественном движении «*Neue Sachlichkeit*» («новая вещественность»), возникшем как оппозиция к позднему романтизму, экспрессионизму, импрессионизму, абстракционизму. В связи с тем, что одним из эстетических принципов движения была понятность произведений широкой публике, композитор вводит в свои сочинения популярный музыкальный материал. Теорию атональности Хиндемит считал заблуждением, активно используя в своих сочинениях принцип тематического цитирования, с поразительной жанровой и исторической широтой музыкальных источников<sup>355</sup>.

В конце 1980-х – начале 1990-х годов в Дармштадте и Донауэшингене, признанных центрах поиска нового в музыке, развернулось противоборство между композиторами старшего и младшего поколений, к которому принадлежал В. Рим (р. 1952). Творческую позицию нового поколения характеризовали слова программного директора Донауэшингенского фестиваля, согласно которым произошла «смена интеллектуального и структурного принципа, определяющих суть композиции, на эмоциональный»<sup>356</sup>. В рамках зарождающейся новой эстетической парадигмы происходит отказ от «канона запрещенного» (Адорно) во имя достижения «индивидуальности композиторской свободы»<sup>357</sup>.

---

<sup>354</sup> Там же. С. 129.

<sup>355</sup> Подробнее см.: *Гнатив Н. В.* Тематическое цитирование как композиторский метод в инструментальных произведениях Пауля Хиндемита [Электронный ресурс]. URL: [http://www.21israel-music.net/Hindemith\\_tsitata.htm](http://www.21israel-music.net/Hindemith_tsitata.htm) (дата обращения: 14.03.2017).

<sup>356</sup> *Гайкович М. А.* Вольфганг Рим. Портрет композитора. Дис. ... канд. иск. – М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2009. – С. 11.

<sup>357</sup> Там же. С. 12.

По мнению М. А. Гайкович, вследствие отсутствия новой терминологии для формирующейся эстетики, вокруг наиболее укоренившегося понятия «новая простота» развернулась напряженная полемика. Немецкий композитор провозглашает отказ от методов сериальной композиции. Он смело апеллирует к музыке прошлого, включая в свои сочинения элементы, которые поколение 1950-1960-х признавало устаревшими и «мертвыми». Освобождаясь от «зависимости экспонировать новые элементы»<sup>358</sup>, композитор обозначает «разрыв с предшествующим в целом и с авангардной музыкой в частности»<sup>359</sup>. Обращаясь к традициям немецко-австрийской школы, Рим стремится к возвращению музыке силы эмоционального воздействия на аудиторию.

Объединяющим этих композиторов элементом является то, что все они оставались в рамках академической музыкальной традиции. Укажем на различия. Прокофьев не заимствовал музыкальный материал и не обращался к популярной или фольклорной музыке, для него «простота» заключалась в упрощении собственного музыкального языка. При этом композитор опирался исключительно на свое творчество. «Простота» Хиндемита основывалась на обращении к популярным жанрам, их ясности и доступности для аудитории. Рим воспринимал «простоту» как антитезу «сложности» авангарда. «Простота» Шнитке может быть соотнесена с ее проявлением и у Хиндемита, и у Рима. Последний имел в виду, что его музыкальный язык окажется «проще», чем, например, у Штокхаузена. При этом, он вовсе не «простой», но в контексте сравнения он действительно «проще».

#### *«Простота» как воплощение философии минимализма*

Если «новая простота» апеллировала по большей части к европейской традиции, то концепция музыкального минимализма предполагала обращение к музыкально-философским основам, обретенным под воздействием Востока и учения дзэн<sup>360</sup>. В рамках концепции минимализма отдельный элемент может быть

---

<sup>358</sup> Там же. С. 10.

<sup>359</sup> Там же. С. 11.

<sup>360</sup> У истоков музыкального минимализма, появившегося в рамках «экспериментальной музыки» на рубеже 1950-х-1960-х годов в Америке, стоял Джон Кейдж. Идеалом минимализма

равнозначен любому другому, так как между ними не существует какой-либо иерархии, ибо минимализм исключает такие понятия, как драматургия, развитие, кульминация, контраст. В связи с этим, любой фрагмент, будучи самодостаточным, может быть не только синтаксической единицей, но и целым. Это ведет к своего рода отсутствию системы, когда возникает «не-произведение» (П. Г. Поспелов), состоящее из элементов, не подчиненных связям<sup>361</sup>. Возникшая в творчестве американских композиторов элементарная техника получила название репетитивной. Если репетитивность, обусловленная прямым и как бы неизменным воспроизведением паттерна, является техникой композиции, то минимализм прежде всего представляет собой философскую и творческую концепцию, которую простой не назовешь. «Простота», появившаяся на основе минималистского мышления, связана с особым восприятием и обращением композиторов с тишиной, шумами и звуками, их разнообразными акустическими сочетаниями, с использованием простейших звуковысотных и ритмических ячеек, с опорой на диатонику.

В отличие от американского минимализма, творчество российских минималистов *исторично* и нередко апеллирует к стилям и практикам разных эпох: от барокко и романтизма до стилистики советских пионерских песен или популярных, джазовых и рок-композиций. К отечественным минималистам относят А. А. Батагова, С. А. Загния, П. В. Карманова, Н. С. Корндорфа, В. И. Мартынова. Последний не ограничивает репетитивность рамками минимализма, называя ее ключевой «для обозначения мотивов возникновения музыкального материала в 70-80-х годах»<sup>362</sup>, включающей в себя «как повторяемость формул-паттернов в минимализме, так и повторение стилей или композиторских почерков

---

он называл «Ничто». В середине 1960-х годов минимализм стал вновь популярен благодаря появлению новых американских композиторов – Терри Райли, Стива Райха, Филипа Гласса, создавших репетитивную технику, каждый в своем варианте. Подробнее см.: *Поспелов П. Г. Минимализм и репетитивная техника. 1992. [Электронный ресурс]. URL: <http://fundamental.net/2011/09/минимализм-и-репетитивная-техника/> (дата обращения: 20.01.2017).*

<sup>361</sup> См.: *Поспелов П. Г. Минимализм и репетитивная техника ...*

<sup>362</sup> *Мартынов В. И. Конец времени композиторов* / Послесл. Т. В. Чередниченко. – М.: Русский путь, 2002. – С. 255–256.

в новой простоте»<sup>363</sup>. Размышляя о «новой простоте» В. Мартынов, говорит об исчерпанности категорий субъективного выражения и авторской интонации, так как к концу 1960-х годов ему «стало абсолютно ясно, что личное высказывание не может являться ни предметом, ни основанием искусства, ибо факт личного высказывания утратил конструктивный, формообразующий смысл»<sup>364</sup>. В связи с этим, происходит обращение к такому художественному приему, как бриколаж.

*«Простота» как «аскетизм». Бегство в добровольную бедность*

«Простота» как «аскетизм» находит отражение в творчестве так называемых «сакральных минималистов», к которым можно отнести А. Пярта, Г. Гурецкого, Д. Тавенера.

Экспериментируя в рамках различных стилевых моделей, свойственных для эстетики музыкального авангарда XX века, с середины 1970-х годов А. Пярт приходит к особому стилю, который метафорически определяет, как *tintinnabuli* (букв. «колокольчики») <sup>365</sup>. *Tintinnabuli* как систему композиции Е. А. Токун характеризует как «новое единство контрапункта, гармонии и формы на рубеже XX–XXI веков, в котором простота слышимых звуковых параметров, чистота и строгость звучания сочетаются с числовым программированием строения музыкальной материи»<sup>366</sup>.

Во время «периода молчания» в начале 1970-х годов и композиций, основанных на додекафонном методе, Пярт отмечал, что «с удовольствием прикоснулся бы к чему-то живому, простому, неразрушительному. <...> Все, что мне было нужно, – это простая музыкальная линия, которая живет и дышит в глубине души, как та, что существовала в песнопениях далеких эпох или существует еще и сейчас в народной музыке: абсолютная монодия, чистый голос,

---

<sup>363</sup> Там же.

<sup>364</sup> Мартынов В. И. Зона opus posth или рождение новой реальности. – М.: Классика–XXI, 2005. – С. 129.

<sup>365</sup> См.: Токун Е. А. Арво Пярт. *Tintinnabuli*: техника и стиль. Дис. ... канд. иск. – М.: МГК имени П. И. Чайковского, 2010.

<sup>366</sup> Токун Е. А. *Tintinnabuli* – источник новизны / Арво Пярт: беседы, исследования, размышления. – Киев: ДУХ І ЛІТЕРА, 2014. – С. 214.



из которого рождается все»<sup>367</sup>. Изучая григорианские песнопения, эстонский композитор находился в поисках собственного стиля. Стремление услышать внутренний голос Пярт называет естественным способом прийти к более простой, прямой и чистой музыке. С момента обретения этого стиля сочинения эстонского композитора относят к направлению «новой простоты», характеризуя их как «готический минимализм»<sup>368</sup>, растворяющий «грань между музыкой и аскетическим служением»<sup>369</sup>.

Зрелый период творчества Гурецкого, приходящийся на конец 1960-х годов, нередко характеризуют как пример «святого» или «мистического» минимализма. Будучи до этого радикальным авангардистом, композитор обращается к максимальному *упрощению*, схожему с музыкой Пярта, и отказу от модернистских установок XX века.

Фактически все творчество английского композитора Д. Тавенера посвящено религиозной проблематике и связано с традицией византийского духовного песнопения. Также, как и Пярт, композитор считает себя не столько создателем музыки, сколько «ретранслятором высших сфер»<sup>370</sup>. Сам Тавенер в момент сочинения сравнивал себя с «сосудом, сквозь который проходит музыка»<sup>371</sup>. Размышляя о методе собственной композиции, он соотносил его «с методом иконописца, пишущего икону. «Когда я пишу музыку, – отмечал Тавенер, – передо мной всегда стоит икона Спасителя. С появлением музыки я чувствую, как что-то проходит сквозь меня. Трудно сказать, что это такое и

---

<sup>367</sup> *Рестаньо Э.* В диалоге с Арво Пяртом / Арво Пярт: беседы, исследования, размышления. – Киев: ДУХ І ЛІТЕРА, 2014. – С. 49–50.

<sup>368</sup> *Катунян М. И.* «Новое сакральное пространство» Владимира Мартынова [Электронный ресурс]. URL: <http://www.irms.ru/martynov02.html> (дата обращения: 20.01.2017).

<sup>369</sup> Там же.

<sup>370</sup> «Я испытал огромное влияние древнерусского духовного пения». Интервью Д. Тавенера радио Свобода [Электронный ресурс]. URL: <http://www.svoboda.org/a/270536.html> (дата обращения: 20.01.2017).

<sup>371</sup> Там же.

откуда это исходит»<sup>372</sup>. В своем творчестве английский композитор стремился к «всеpravославному» охвату и поиску «Sophia perennis» («вечной мудрости»)»<sup>373</sup>.

«Простота» как «аскетизм» оказывается связанной с особо тщательным отбором музыкальных элементов в рамках присущего каждому из композиторов религиозного видения.

#### *«Простота» как отказ от нового*

В одной из бесед В. В. Сильвестров отметил существование расхожего мнения, что «все, что надо было сказать, уже сказано»<sup>374</sup>. Тем не менее, композитор ощущает потребность «кое-что дописать в качестве постскриптума»<sup>375</sup>, так как «в развитой культуре, которая уже все как бы испробовала, для проявления творческой энергии достаточно подключения к накопленному прошлому, намека»<sup>376</sup>. С этой целью к «прошлому» помимо Сильвестрова, на наш взгляд, «подключаются» П. Васкс, Г. Пелецис, И. Г. Соколов. Латвийский композитор Петерис Васкс в начале творческого пути находился под сильным влиянием сочинений Лютославского, Пендерецкого, Гурецкого. Изучая их партитуры, технические приемы, к началу 1980-х Васкс приходит к тому, что в музыке «самое важное – создать какую-то духовную атмосферу»<sup>377</sup>. Композитор отмечает, что после периода «яростного авангарда», когда он стремился сказать что-то новое в музыке, для него «стало важнее, что ты хочешь сказать»<sup>378</sup>. «Звуки, – рассуждает композитор, – это только рабочий

---

<sup>372</sup> Там же.

<sup>373</sup> «Сэр Джон Тавенер – православный британский композитор» - интервью М. Строгановой с Иоанном Муди, британским композитором и дирижером, лично знакомым и работавшим с Джоном Тавенером, протоиереем Константинопольского Патриархата, в рамках международного фестиваля и научной конференции «От Тавенера к Тавенеру. Пять столетий английской духовной музыки», посвященных памяти британского композитора сэра Джона Тавенера (1944–2013) [Электронный ресурс]. URL: <http://www.pravmir.ru/moya-muzyika-vdohnovlennaya-pravoslaviem-ili-ser-dzhon-tavener-v-rossii/> (дата обращения: 20.01.2017).

<sup>374</sup> Сильвестров В. В. Музыка – это пение мира о самом себе... С. 133.

<sup>375</sup> Там же.

<sup>376</sup> Там же.

<sup>377</sup> Композитор Петерис Васкс. Интервью Н. Лебедевой с П. Васксом [Электронный ресурс]. URL: <https://pribalt.info/abc.php?month=9&news=68> (дата обращения: 20.01.2017).

<sup>378</sup> Интервью Н. Хасановой с композитором Петерисом Васксом (Латвия) [Электронный ресурс]. UR: [http://www.musigi-dunya.az/new/read\\_magazine.asp?id=856](http://www.musigi-dunya.az/new/read_magazine.asp?id=856) (дата обращения: 20.01.2017).

материал, из которого ты должен что-то построить»<sup>379</sup>. «В конце концов, – полагает Васкс, – каждая композиция, книга, картина, если они честно и искренне сотворены, – концентрат духовности»<sup>380</sup>. В своем творчестве Васкс стремится к «добрым словам» и «добрым звукам, которые погладили бы слушателя, ободрили, помогли ему выстоять, как будто говоря: “Держись, ведь в жизни так много прекрасного!”»<sup>381</sup>.

Творчество еще одного латвийского композитора Георгса Пелециса также относят к «новой простоте» или «новому консонантизму». В отличие от многих своих коллег Пелецис сразу начал сочинять в рамках «простого» стиля. В период учебы по классу композиции у А. И. Хачатуряна в Московской консерватории (1969–1971), Пелецис близко общался с Владимиром Мартыновым. Результатом этого общения стала «Переписка для двух фортепиано» (2002), которая оказалась следствием обмена письмами с нотами новых частей произведения между его авторами, живущими после распада СССР в разных странах.

Г. Пелецис в некоторой степени солидарен с В. И. Мартыновым в апеллировании к вполне клишированным музыкальным элементам. Переход от композиции к бриколажу латвийский музыкант называет «последним этапом перед тем, когда «композитора будет уместнее назвать программистом компьютера»<sup>382</sup>. Это не снимает с композитора творческой инициативы, однако переводит ее в другое качество – «это работа с “нулевым числом”, которое может предоставить материал любого стиля, любую композиторскую манеру, при желании даже любую исполнительскую»<sup>383</sup>. С другой стороны, Пелецис усматривает «возврат к ситуации, известной еще со времен средневекового органума, – когда заимствованная мелодия сопровождалась дополнительным

---

<sup>379</sup> Там же.

<sup>380</sup> Композитор Петерис Васкс. Интервью Н. Лебедевой с П. Васксом [Электронный ресурс]. URL: <https://pribalt.info/abc.php?month=9&news=68> (дата обращения: 20.01.2017).

<sup>381</sup> Там же.

<sup>382</sup> *Бирюкова Е. Ю., Катунян М. И.* Письмо-счастье. Музыкальный фестиваль «Альтернатива» закончился «Перепиской» композиторов Георгия Пелециса и Владимира Мартынова. Время МН (Московские новости). – 1998. – 14 октября.

<sup>383</sup> Там же.

комментирующим голосом, сочиненным композитором»<sup>384</sup>. Сейчас, по мнению музыканта, «это происходит на другом уровне: этой заимствованной мелодией (*vox principals*) может быть вся музыкальная культура»<sup>385</sup>.

Об уходе от «методоцентризма»<sup>386</sup> XX века к «более бережному»<sup>387</sup> отношению к музыке размышляет украинский композитор Валентин Сильвестров (1937), которого Пярт называет «самым интересным композитором современности»<sup>388</sup>, а Соколов – «основной фигурой»<sup>389</sup> современной музыки.

В. В. Сильвестров, опираясь на романтические аллюзии и эстетику городского романса в своей «Китч-музыке» (1977), называет свой стиль «слабым», живущим «не столько своей собственной материей, сколько метафорой, иносказанием, намеком»<sup>390</sup>. «Слабый стиль», по мнению Сильвестрова, «возвращает к тональности, мелодии, как к утерянной “природе музыки”. Сами же авангардные жесты отходят на второй план – в подтекст»<sup>391</sup>. При этом «слабый стиль» – это не только «знакомый» материал, как бы несущий на себе печать авторского самоотречения. Это отказ от «активизма» на уровне становления формы, «отказ от дублирования “драмы жизни”, следствием чего становится некое пребывание в *зоне коды*»<sup>392</sup>. В результате, простота в творчестве Сильвестрова в рамках выработанной композитором техники «отказа от

---

<sup>384</sup> Там же.

<sup>385</sup> Там же.

<sup>386</sup> Сильвестров В. В. Дождаться музыки. Лекции-беседы. По материалам встреч, организованных С. Пилютиковым. – Киев: ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. – С. 3.

<sup>387</sup> Там же.

<sup>388</sup> Сильвестров В. В. Музыка – это пение мира о самом себе... Сокровенные разговоры и взгляды со стороны: Беседы, статьи, письма / Автор статей, составитель, собеседница М. И. Нестьева. – Киев, 2004. – С. 4.

<sup>389</sup> Северина И. М. Интервью с И. Г. Соколовым: «Я – человек эмоций» [Электронный ресурс] // Играем с начала. – 2017. – № 8 (156), февраль. URL: <http://gazetaigraem.ru/a13201410> (дата обращения: 14.03.2017).

<sup>390</sup> Цит. по: Булошников М. Л. Валентин Сильвестров вчера и сегодня: к проблеме «слабого стиля» / Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – Нижний Новгород: Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, 2010. – № 1. – С. 7.

<sup>391</sup> Там же.

<sup>392</sup> Там же. С. 8.

техники»<sup>393</sup>, связана с «наивностью» раннего романтизма, неакцентированным смирением, лирическим послесловием<sup>394</sup>.

В ранний период своего творчества Сильвестров был в рядах группы «Киевский авангард». После «Драмы» для скрипки, виолончели и фортепиано (1970–1971) композитор постепенно отказывается от авангардных техник. Автор приходит к осознанию того, что многие композиторы XX столетия получили известность благодаря изобретенным методам, то есть «способам манипуляции со звуком, а не потому, что их произведения кто-то любит и слушает много раз»<sup>395</sup>. Для себя Сильвестров определяет наличие другой формы новизны – «та новизна, которая была навязана искусству XX веком, в каком-то смысле дошла до предела: музыка перешла в инсталляции, в звуковое искусство и осталась не у дел. Из музыки исчезла наивность – а ведь музыка – это, по сути, детское занятие»<sup>396</sup>.

Подобный отказ от новизны и обращение к уже «знакомому» материалу относится и к творчеству И. Г. Соколова конца 1990-х – начала 2000-х годов. Согласно Соколову, музыка представляет собой набор элементов, характерных для той или иной эпохи, к которым можно обратиться и «по касательной» использовать в собственных сочинениях. Эта мысль подтверждается его высказыванием о том, что «Рахманинов, Чайковский, Шостакович – не полновластные хозяева на этой территории, и можно еще раз идти по ней же»<sup>397</sup>. Таким образом, у композитора возникает потребность высказаться на *чужом* языке, будто *досказать* то, что, как ему кажется, было недосказанным.

---

<sup>393</sup> Чередниченко Т. В. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – С. 346.

<sup>394</sup> Обобщает это понимание простоты П. Гриффитс, который в явлении «новой простоты» видит доминирующую в музыкальном искусстве в 1970–1980-е годы ретроспективу, целью которой является не столько поворот времени вспять к Средневековью или девятнадцатому веку, сколько поиск новой простоты взамен старой. «Retrospection, so much a dominant aspect of music in the 1970s and 1980s, could be a matter not of turning back the clock to the Middle Ages or the nineteenth century but of finding a new simplicity to re-place the old, in whatever way». Griffiths P. *Modern music and after*. – 3rd ed. Oxford University Press. NY. 2010. – P. 285.

<sup>395</sup> Сильвестров В. В. Дождаться музыки... С. 3.

<sup>396</sup> Там же.

<sup>397</sup> Там же.

Сегодня эстетика «новой простоты» предстает как «знак комментирующего мышления, для которого оказались равно актуальными все исторические языки и диалекты»<sup>398</sup>. Нередко сочинения композиторов, обратившихся к «простоте», напоминают своего рода *импровизацию на стиль*. Для них становится характерной «особая безликость нотных тетрадок со студенческими упражнениями в классической гармонии, что известна каждому консерваторскому выпускнику»<sup>399</sup>. В результате, авторская интонация становится слабо различимой. Допустимо предположить, что, отказываясь от «новизны» в пользу «знакомого», композиторы в некоторой степени освобождаются от давления необходимости изобретения нового материала. Таким образом, в рамках «новой простоты» предметом музыкального высказывания становятся отголоски сказанного другими, которые входят в обозначенную В. И. Мартыновым зону *opus posth* и декларируют не столько индивидуальность, сколько отрешение от нее.

### 3.3. «Простой» стиль в творчестве И. Г. Соколова начала XXI века

Современную ситуацию в музыкальном искусстве И. Г. Соколов рассматривает как сосуществование «авангардного» и «традиционного», «со всеми промежуточными ступенями и со всеми вариантами “смесей” двух направлений»<sup>400</sup>. Сильвестрова, Пендерещкого, Шнитке, Лигети музыкант относит к тем композиторам, которые вернулись к традиционному стилю и

<sup>398</sup> Теория современной композиции / Отв. ред. В. С. Ценова. – М.: ГИИ, 2005. – С. 487.

<sup>399</sup> Бирюкова Е. Ю., Катунян М. И. Письмо-счастье. Музыкальный фестиваль «Альтернатива» закончился «Перепиской» композиторов Георгия Пелециса и Владимира Мартынова. Время МН (Московские новости). – 1998. – 14 октября.

<sup>400</sup> Соколов И. Г. Традиция и новаторство. См.: Приложение № 4.

ориентировались на «ностальгический “возврат” к “старым” звучаниям»<sup>401</sup>. Среди осуществляющих в своем творчестве радикальный разрыв с традицией Соколов условно называет Булеза, Денисова, Лахенмана, Ксенакиса. Избрав в начале XXI века путь «простоты», в следующих за дуэтными сонатами сочинениях Соколов продолжает оттачивать и углубляться в стиль, который бы «сам по себе не привлекал внимания»<sup>402</sup>. Для того, чтобы осмыслить творческое движение композитора в течение последних лет, обратимся к фортепианному квартету (2010) и фортепианному циклу «Евангельские картины» – 31 прелюдия, речитатив и эпилог (2012).

В квартете для скрипки, альты, виолончели и фортепиано наряду с другими опусами, относящимися к этому периоду, такими, как Трио для скрипки, виолончели и фортепиано (2000), дуэтных сонатах (2002, 2005, 2006), Трио для скрипки, альты и виолончели (2009), мы находим то, что, как правило, может быть обнаружено в традиционной классической музыке – мелодию, гармонию, ритм, вполне логичный тональный план, ясное формообразование. Этим произведениям Соколова вполне подходит сформулированная Е. Б. Долинской характеристика камерного творчества Н. Я. Мясковского первой четверти XX века, звучание которого, по определению музыковеда, наполнено «лирико-поэтическим колоритом, прозрачностью фактуры, приближающейся к типу музыкальной акварели, мелодической щедростью и эмоциональной открытостью запечатленных в ней чувств»<sup>403</sup>.

Множество связующих нитей объединяет музыку трехчастного квартета с дуэтными сонатами И. Г. Соколова<sup>404</sup>. Родственность художественных партитур сочинений обнаруживается на разных уровнях музыкального текста. Она

---

<sup>401</sup> Там же.

<sup>402</sup> Там же.

<sup>403</sup> *Долинская Е. Б.* Яркая область исканий. О виолончельном творчестве Мясковского [Электронный ресурс]. URL: [http://www.opentextnn.ru/music/personalia/mjaskovski/?id=4173#\\_ednref1](http://www.opentextnn.ru/music/personalia/mjaskovski/?id=4173#_ednref1) (дата обращения: 14.05.2017)

<sup>404</sup> Композитор условно рассматривает цикл как двухчастный, мысленно объединяя вторую и третью части. Это может быть обусловлено тем, что первая часть по времени звучания длится почти девятнадцать минут и равна сумме второй и третьей, протяженность которых около восьми и одиннадцати минут.

проявляется в напевном выразительном тематизме, широте фортепианной фактуры, имитационной полифонии, плотном звучании инструментов, упорядоченном ритме, соединении дуольных и триольных структур, в доминантной роли светлого лирического начала. Еще сильнее чем в сонатах музыка квартета становится близка сочинениям русских композиторов XIX – начала XX веков: А. С. Аренского, А. К. Глазунова, М. М. Ипполитова-Иванова, А. К. Лядова, С. М. Ляпунова, Н. Я. Мясковского, С. И. Танеева, П. И. Чайковского.

Первая часть, по мнению автора, представляет собой саму жизнь, во всех ее многообразных проявлениях. Вторую часть композитор воспринимает «подобной молитве за мир, который был отображен в первой части»<sup>405</sup>. Задуманное Соколов реализует, обращаясь к моноритмической фактуре многоголосного хора, прерываемого всплесками рояля. Пассажи, устремленные к верхнему регистру на фоне звучащих у струнной группы *glissando ad libitum* и тремоло, олицетворяют «устрашающее завывание ветра, плач»<sup>406</sup>. В финале композитор обращается к интонациям первой части, в которых более не слышны напряжение и конфликтность. Музыка финала Соколов ассоциирует с «выходом на волю в жизнь простых эмоций»<sup>407</sup>. Схожее эмоциональное восприятие цикл рождает у Карен Бенгли Поллик, современной американской скрипачки и альтистки, исполнительницы многих камерных сочинений композитора. По мнению музыканта, первая часть сонаты «формирует ядро всего квартета, выражая радугу эмоций с экспансивным гармоническим и тематическим развитием и отзвуками птичьего пения»<sup>408</sup>, более темная вторая часть апеллирует к образам «бормочущих

---

<sup>405</sup> «I see this movement as a prayer for the world that had been expressed in the first movement», – из аннотации к диску. Russian soulscapes. Chamber music by Ivan Sokolov. String Trio and Piano Quartet. Ariel Ventures. 2014.

<sup>406</sup> Из беседы с автором.

<sup>407</sup> Из беседы с автором.

<sup>408</sup> “The first movement forms the core of the entire quartet, expressing a rainbow of emotions with expansive harmonic and thematic development and interjections of birdsong», – из аннотации к диску. Russian soulscapes. Chamber music by Ivan Sokolov. String Trio and Piano Quartet. Ariel Ventures. 2014.



монахов, находящихся в подвале монастыря, среди турбулентных всплесков»<sup>409</sup>, финал полон молодой неудержимости и весенней энергии (рис. 50, 51, 52).

**Molto moderato** ♩ = 76

Violino

Viola

Violoncello

Piano

V-no

Vla.

V-c.

P-no

Рисунок 50 – И. Г. Соколов. Квартет. 1 часть

<sup>409</sup> «Sokolov's image of “murmuring monks in the basement of a monastery amidst outbursts of turbulence” is depicted in the darker second movement», – из аннотации к диску. Russian soulscapes. Chamber music by Ivan Sokolov. ...

**Andante** ♩ = 56

*misterioso*

V-no  
V-la  
V-c  
P-no

*p* *misterioso* *ppp*  
*p* *misterioso* *ppp*  
*p* *misterioso* *ppp*  
*p* *misterioso* *mf* *mp*

*8vb* *Ped.* *8vb* *Ped.*

6

V-no  
V-la  
V-c  
Piano

*p* *ppp* *ppp* *p*  
*p* *ppp* *ppp* *p*  
*p* *ppp* *ppp* *p*

*8vb* *8vb*

Рисунок 51 – Соколов И. Г. Квартет. 2 часть

**Allegro moderato** ♩ = 66

V-no  
V-la  
V-c  
P-no

*pp* *pp* *pp*  
*pp* *pp* *pp*  
*pp* *pp* *pp*  
*f* *p* *mf*

*8vb* *Ped.* *8vb* *Ped.*

Рисунок 52 – И. Г. Соколов. Квартет. 3 часть

Под «простотой» музыки квартета, Соколов скорее всего понимает ее эмоциональную ясность. Это отсылает к высказыванию В. Рима, согласно которому – «создание музыки, которую легко воспринимают слушатели, ни в коем случае нельзя обозначить “simple”. Наоборот! Легко понимаемая музыка может быть только результатом сложного – в смысле сложного, но не усложненного! – процесса сочинения (komplex – nicht kompli–ziert!). Здесь действует стремление к простоте связей (прозрачность формы), средств (ясность материала) и эмоций (сложность содержания)»<sup>410</sup>.

Созданное в 2012 году масштабное произведение для фортепиано соло – «Евангельские картины» – 31 прелюдии, речитатива и эпилога – продолжает движение композитора по избранному пути обобщения предшествующего музыкального опыта. Идея «Евангельских картин» заключалась в создании художественно-звукового действия, повествующего о жизни Христа. Музыка цикла поддерживает иллюстративный видеоряд, состоящий из 33-х картин художника Константина Сутягина. Композитор частично раскрывает свой замысел, замечая, что «мне хотелось написать пьесы, связанные с божественностью, с духовностью, хотя я, конечно, специально не думал об этом – эта направленность была заложена в самой идее»<sup>411</sup>. Условно каждая миниатюра посвящена какому-то моменту из жизни Христа, но сам композитор избегает прямых ассоциаций. Он также отмечает, что язык цикла крайне демократичен. Для воплощения многих образов автор использует самые традиционные средства – запоминающиеся кантиленные мелодии, обладающие особой проникновенностью, чистотой и благозвучностью (рис. 53).

---

<sup>410</sup> Цит. по: Гайкович М. А. Вольфганг Рим. Портрет композитора. ... С. 18.

<sup>411</sup> Цит. по: Гуляницкая Н. С. Опыт дискурс-анализа современного музыкального произведения (статья вторая) // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. № 3 (18). – М.: РАМ имени Гнесиных, 2016. – С. 4.

Рисунок 53 – И. Г. Соколов. «Евангельские картины». Прелюдия № 1

Источником вдохновения для композитора послужила полная свобода в трактовке формы прелюдии как короткого музыкального произведения. Безусловно, Соколов обращается ко всему музыкальному наследию, связанному с прелюдией (опусам Шопена, Дебюсси, Кюи, Шостаковича, Пелециса). Композитор отмечает, что в «Хорошо темперированном клавире» И. С. Баха родственные тональности прелюдий и фуг расположены далеко друг от друга. Шопен их сближает, двигаясь по квинтовому кругу с параллельными ладами: *C – a – G – e – D – h* и т. д. Кюи их сводит еще более. Цикл Цезаря Антоновича состоит из 25 прелюдий во всех тональностях<sup>412</sup>, при этом он начинается и заканчивается в До мажоре – таким образом, выстраивается своего рода арка. Кюи использует следующую тональную схему: параллельное движение по квинтовому кругу мажорных и минорных тональностей, расположенных на расстоянии

<sup>412</sup> 25 прелюдий для фортепиано Ц. А. Кюи ор. 64 созданы 1903 году.

терции, что внешне выглядит как терцовая лестница с чередованием мажора и минора:  $C - e - G - h - D - fis$  и т. д. Следовательно, Кюи делает не один шаг вперед, как Шопен, а два. Важно также указать на 30 прелюдий для фортепиано Георгса Пелециса<sup>413</sup>. Латвийский композитор использует в своем опусе все 24 тональности и добавляет к ним 6 энгармонически равных. При этом автор максимально рассредоточивает последние в пределах цикла.

Соколов в основе своей композиции сочетает два принципа: Кюи, с двойным тональным шагом и окончанием цикла в До мажоре, и Пелециса, с использованием всех возможных 30 тональностей. При этом Соколов сталкивает все энгармонические тональности, помещая их в середину цикла, усиливая конфликт. Речитатив и эпилог связаны со сферой «Добра» в творчестве композитора – До мажором. Тональный план цикла «31 прелюдия, речитатив и эпилог» выглядит следующим образом:

$$C - e - G - h - D - fis - A - cis - E -$$

$$gis = as - H = Ces - dis = es - Fis = Ges - ais = b - Cis = Des -$$

$$f - As - c - Es - g - B - d - F - a - C - C - C$$

Партитура «Евангельских картин» соткана из декламационных интонаций, берущих свое начало в многочисленных романсах композитора, а также предшествующих камерных и сольных фортепианных сочинениях. Музыка цикла вновь отсылает к образам русской природы. Не случайно первоначально цикл назывался «Земля родная». Идея духовности преломляется в особом свете именно русской традиции. Музыка трактуется композитором как акт медитации, единения с окружающим пространством и его гармонией, ибо основная творческая позиция композитора неизменна – «кругом, возможно, Бог»<sup>414</sup>.

Н. С. Гуляницкая характеризует это сочинение как «прекрасное»<sup>415</sup>, называя его «показательным для того или иного этапа личностного пути в искусстве»<sup>416</sup>,

<sup>413</sup> 30 прелюдий для фортепиано Г. Пелециса созданы в 1986 году.

<sup>414</sup> Введенский А. И. Всё. – М.: ОГИ, 2010. – С. 131.

<sup>415</sup> Гуляницкая Н. С. Опыт дискурс-анализа современного музыкального произведения (статья вторая) ... С. 11.

<sup>416</sup> Там же. С. 4

аккумулирующим в себе «концептуальные и конструктивные данности с особой художественной энергией»<sup>417</sup>. С помощью интертекстуальных связей *Текст* произведения с одной стороны выступает как «конденсатор культурной памяти», с другой – как «генератор новых смыслов» (Ю. М. Лотман). «Культурная память» претворяется в обращении композитора к музыкальному «прошлому», отсылающему к творчеству как русских музыкантов – Рахманинова, Скрябина, Прокофьева, Шостаковича, так и европейских – Шопена, Листа, Дебюсси, Мессиана. «Новые смыслы» рождаются в результате диалога с традицией, создании новых комбинаций из уже известных элементов, а также сопряжения музыкального пласта предполагаемой композитором концепции «событиям» цикла.

Трансформация отношения к истории представляет собой одну из важнейших черт современной культуры, связанную с «распадом традиционных типов идентичности и формированием новой субъективности»<sup>418</sup>. В отличие от модернизма, которому было свойственно особое отношение к прошлому, постмодернизм характеризуется потерей ощущения истории как памяти, в связи с чем стили и эпохи смешиваются, обращение к «ностальгическому» языку создает возможность для существования «прошлого» в настоящем. Разного рода репрезентации находят отражение в таком явлении как пастиш, которое в своей современной интерпретации характеризуется как «“пустая пародия” без сатирического импульса на стили прошлого»<sup>419</sup>. Опираясь на размышления Д. Джеймисона, согласно которым постмодернизм провоцирует исчезновение субъекта, Е. Н. Шапинская говорит о существовании нейтральной практики стилистической мимикрии, лишенной мотивов пародии, смеха и сатирических импульсов. «Зачарованный прошлым» (Е. Н. Шапинская) Соколов в своем творчестве полностью отвергает мотивы пародии и иронический модус.

---

<sup>417</sup> Там же.

<sup>418</sup> Шапинская Е. Н. Образы истории в культуре постмодернизма [Электронное издание] // Культура культуры. – 2016. – № 1 (9). URL: <http://cult-cult.ru/historical-images-in-postmodern-culture/> (дата обращения: 08.05.2017).

<sup>419</sup> Там же.

Сегодня композитор в своих сочинениях, апеллируя к тем этапам музыкальной культуры, которые, вероятно, кажутся ему как бы «недовыговоренными», сознательно использует «чужие» слова. К таким своего рода «копиям» можно применить понятие *симулякра*<sup>420</sup>. Будучи имитацией несуществующего, симулякр, согласно Бодрийяру – «это вовсе не то, что скрывает собой истину, – это истина, скрывающая, что ее не существует»<sup>421</sup>. При этом, согласно философу, в контексте эры симуляции речь более не идет ни об имитации, ни о дублировании, ни о пародии, «речь идет о замене реального знаками реального»<sup>422</sup>. В связи с этим мы приходим к выводу, что позиция Соколова может быть соотнесена с позицией *скриптора*<sup>423</sup>.

Свою музыку Соколов называет «простой, «естественной», «чистой», видя в этом собственную свободу в выражении и основу для поисков внутри себя, так как, по словам композитора, у него «нет интереса инструментального, а есть внутренний, духовный»<sup>424</sup>. По мнению Соколова, «любое настоящее явление в искусстве <...> происходит абсолютно бессознательно и случайно»<sup>425</sup>, а для композиторов абсолютно неважно «продолжают ли они кого-то или похожи ли они на кого-то»<sup>426</sup>.

---

<sup>420</sup> Слово «симулякр» происходит от латинского «*simulacrum*» и в постмодернистском контексте означает копию, не имеющую оригинала в реальности.

<sup>421</sup> *Бодрийяр Ж.* Симулякры и симуляция / Пер. с фр. А. О. Печенкиной. – Тула. 2013. – С. 16.

<sup>422</sup> Цит. по: *Печенкина А. О.* Эра тотальной симуляции или искусственное воскрешение реальности. Вступ. статья // *Бодрийяр Ж.* Симулякры и симуляция / Пер. с фр. А. О. Печенкиной. – Тула, 2013. – С. 6.

<sup>423</sup> Скриптор в переводе с латинского означает — «переписчик», «писец». Понятие «скриптора» заменило в постмодернистской философии традиционное понятие “автор” в результате широкого распространения концепта «Смерти Автора» (См. *Барт Р.* Смерть автора). «Фигура автора в постмодернизме тотально утрачивает свою психологическую артикуляцию и деперсонифицируется: по оценке Ю. Кристевой, автор становится “кодом, не-личностью, анонимом” и “стадия автора” это в системе отчета текста “стадия нуля, стадия отрицания и изъятия”». Цит. по: *Грицанов А. А.* Новейший философский словарь. Постмодернизм [Электронный ресурс]. URL: [http://www.e-reading.club/chapter.php/1027780/203/Gricanov\\_-\\_Noveyshiy\\_filosofskiy\\_slovar.\\_Postmodernizm.html](http://www.e-reading.club/chapter.php/1027780/203/Gricanov_-_Noveyshiy_filosofskiy_slovar._Postmodernizm.html) (дата обращения: 14.03.2017).

<sup>424</sup> *Дубинец Е. А.* Интервью с И. Г. Соколовым «По-прежнему называю себя композитором» ... С. 211.

<sup>425</sup> *Соколов И. Г.* О музыке и музыкантах. Очерк составлен Н. С. Гуляницкой ... С. 102.

<sup>426</sup> Там же.

Создается впечатление, что путь, по которому идет Соколов, осуществляется в опоре на музыкальную классику с привкусом ностальгии по ученическим временам. В результате мы приходим к тому, что «простота» Соколова – это не минимум элементов, а коммуникативная «простота» для восприятия. Это не простота минималистов, ориентированная на «неподготовленных» слушателей, которую в некоторой степени можно воспринимать буквально. Стиль Соколова вовсе не «простой» – таковым он может показаться лишь профессиональному музыканту, который хорошо знаком с классическим музыкальным искусством и его историей. Подобная характеристика отсылает к понятию «авторитет текста»<sup>427</sup>.

Фигура Соколова органично вписывается в контекст «новой эстетической платформы», обширной и неоднозначной. Так же, как и Васкс, Гурецкий, Мартынов, Пярт, Сильвестров, Тавенер, Соколов в начале своего творческого пути испытывал влияние А. Веберна, К. Штокхаузена, Я. Ксенакиса, О. Мессиана, П. Булеза, после чего совершил поворот в сторону «нового традиционализма»<sup>428</sup>. Так же, как и упомянутые выше композиторы, Соколов продолжил творческие искания в области минимализма и его соединения с «простотой».

Можно заметить, что так или иначе Соколов обращается к идеям, обозначенным нами в предыдущем параграфе, всех четырех концепций «простоты»: «простота», как упрощение; «простота», как воплощению философии минимализма; «простота», как «аскетизм», бегство в добровольную бедность; «простота», как отказ от нового.

---

<sup>427</sup> Будучи одним из ключевых понятий постмодернизма, «авторитет текста» означает «уровень насыщенности данного текста аллюзиями на другие художественные произведения, репрезентирующие определенную культурную традицию. Это уже не прямое отражение его в сложной системе зеркал, коими являются памятники художественной культуры, знание которых ценителями искусства заведомо предполагается. В этом смысле постмодернизм, при всей кажущейся общедоступности языковых средств, ориентирован прежде всего на хорошо подготовленную “университетскую” аудиторию». См.: *Соколов А. С. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества.* – М.: Композитор, 2007. – С. 247–248.

<sup>428</sup> *Высоцкая М. С., Григорьева Г. В. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну ...* С. 381.



Размышления композитора о «простоте», сменившей в его творчестве «сложность», отсылают к отказу от инструментального театра с поддерживающим и комментирующим его «литературным пластом» (И. Г. Соколов) в сторону «естественного музицирования» (И. Г. Соколов), следовательно, к идее *упрощения* музыкального языка относительно его предшествующего творчества. Не обращаясь в своих сочинениях к репетитивной технике, характерной для зародившегося в США в 1970-е годы XX века направления американского *минимализма*, Соколов близок к «стихийному, первозданному минимализму» (В. И. Мартынов), «к которому относятся все “музыки” традиционных культур»<sup>429</sup>. Музыка Соколова не находится под контролем числовых операций и не существует в рамках ограничений, однако погруженность композитора во внутреннее умозрение, стремление к минимуму средств, «чтобы чувство фиксировалось на элементарных звуках»<sup>430</sup>, делает *аскетизм* сознательным выбором. Более всего творчество Соколова периода начала 2000-х годов соотносится с творчеством композиторов, отказавшихся от поисков новизны и особенно творчеством В. В. Сильвестрова. Единственное, что отличает Соколова, равно, как и иных авторов этой группы друг от друга – это выбор музыкальных образцов, к которым они обращаются. Если средства инструментального театра композитор называет непрозрачными и плоскими, то *простоту* «чистой музыки» – прозрачной, объемной и многомерной, ибо «музыка – это вечное искусство и некая материя, которая едина во всем существовании»<sup>431</sup>.

Несмотря на то, что Соколов заявляет: «Я по-прежнему называю себя композитором»<sup>432</sup> и считает, что «индивидуальность неизбежна»<sup>433</sup>, его авторская интонация становится слабо различимой. Однако, понимание композитором

---

<sup>429</sup> Мартынов В. И. О музыкальном смысле, содержании и – немного – о конце времени композиторов // Амрахова А. Современная музыкальная культура. Поиск смысла: избранные интервью и эссе о музыке и музыкантах. – М., 2009. – С. 163.

<sup>430</sup> Дубинец Е. А. Интервью с И. Г. Соколовым «По-прежнему называю себя композитором» ... – С. 217.

<sup>431</sup> См. Дубинец Е. А. Интервью с И. Г. Соколовым «По-прежнему называю себя композитором» ... С. 217.

<sup>432</sup> Там же. С. 221.

<sup>433</sup> Там же.

«простого» стиля как *нового* роднит его с мыслями Сильвестрова: «... воспользовавшись устаревшими фонемами, я произносил их как свои, – отмечает украинский композитор, – потому что, то, что живо до сих пор, может быть произнесено как сегодняшнее, сиюминутное слово. А, значит, может возникнуть новый язык»<sup>434</sup>. Творчеству Соколова оказываются крайне близки размышления Сильвестрова, согласно которым «бывают ситуации, когда на банальном языке говоришь не потому, что ты банальный, а потому, что высокие слова неуместны, они ложны, их стыдно говорить. Да и те интонации, которые мы считаем банальными, – это, по сути, ослабленные высокие структуры. Их можно найти и Моцарта, и у Бетховена, и тем более у Шуберта, которому свойственна обнаженная, буквальная чистота»<sup>435</sup>.

Вполне узнаваемые отзвуки музыки прошлого, которые кажутся привычными и воспринимаются, как «... нечто само собой разумеющееся»<sup>436</sup>, растворяются в квазитрадиционной манере письма Соколова. Слагаемые стиля композитора заключаются апеллировании к семантико-синтаксическим музыкальным структурам романтической эпохи мирового музыкального искусства в опоре на концептуальные идеи «новой простоты». Своеобразное «пребывание в языке» избранного Соколовым периода художественной культуры обеспечивает возможность для так называемой «вторичной первичности» (Н. Б. Маньковская) творчества, оказывающейся во многом доверительной, трогательной и наивной, что безусловно вписывается в современный контекст фундаментальной условности многообразия художественных замыслов.

---

<sup>434</sup> Сильвестров В. В. Сохранять достоинство... / В. Сильвестров // Советская музыка. – 1990. – № 4. – С. 11–17. – С. 13.

<sup>435</sup> Там же.

<sup>436</sup> Сильвестров В. В. Дождаться музыки. Лекции-беседы. По материалам встреч, организованных С. Пилютиковым. – Киев: ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. – С. 184.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проделанное исследование творческой эволюции И. Г. Соколова приводит нас к следующим выводам:

1. Творческий путь композитора в процессе своего развития претерпевает значительную эволюцию. Она проходит в несколько этапов: от концептуальных опусов конца 1980–х – начала 1990–х годов через опыт «музыкально–зафиксированного чтения»<sup>437</sup> поэтических текстов рубежа веков к тому, что он сам называет «естественность» и «простота».

2. Если понимать эволюцию как постепенное усложнение и переход от более простых форм письма к более сложным, то мы приходим к тому, что творческий процесс Соколова представляет собой скорее инволюцию – но без свойственных этому термину отрицательных коннотаций<sup>438</sup>. Это связано с тем, что с каждым новым этапом он стремится освободиться от сложностей, которые были свойственны предыдущему.

Обращаясь к «простому» стилю, который И. Г. Соколов называет «родным языком искусства музыки»<sup>439</sup>, композитор пытается «в очередной раз найти свой новый стиль»<sup>440</sup>. Созданная намеренно *ясной* и *доступной* «простая» музыка композитора противопоставляется авангардному «сложному» периоду в его творчестве. Тем самым Соколов присоединяется к идеям «новой простоты», специфический вариант которых он осуществляет в своей композиции.

<sup>437</sup> Соколов И. Г. Вокальный цикл на слова Андрея Платонова «Далекая дорога» [Ноты]. – М.: Композитор, 2002. – С. 2.

<sup>438</sup> Как правило, термин инволюция (от лат. involutio – свертывание) служит для обозначения процессов обратного развития. Обращаясь к этому понятию в контексте исследования, мы не стремимся вдаваться в ценностную характеристику, а лишь обозначаем, что в процессе творческой эволюции от сложных форм композиционной работы Соколов приходит к простым.

<sup>439</sup> Дубинец Е. А. Интервью с И. Г. Соколовым «По–прежнему называю себя композитором» ... – С. 219.

<sup>440</sup> Там же. С. 215.

3. Постмодернизм для Соколова оказался буквальной альтернативой модернизму как поиску *нового*. Исходя из сформулированных в рамках исследования четырех концепций «простоты» («простота» как упрощение, как воплощение философии минимализма, как «аскетизм» и бегство в добровольную бедность, как отказ от нового) – мы заключаем, что так или иначе композитор апеллирует к каждой из них. Более всего творчество Соколова периода начала 2000–х годов соотносится с творчеством композиторов, отказывающихся от изобретения *нового* – В. В. Сильвестрова, Г. Пелециса, П. Вакса. Главное, что отличает Соколова, равно, как и иных авторов этой группы друг от друга – это выбор музыкальных образцов, к которым они обращаются.

4. «Простой» стиль Соколова реализуется в идее «всеохватности» с опорой на новоевропейскую музыкальную традицию, составляющую последние 150 лет основу классического музыкального образования. Использование уже признанных художественных кодов является для музыканта возможностью прорыва к новым горизонтам в творчестве. Делая особый акцент на лирической составляющей своего авторского «высказывания», Соколов внутренне стремится к наивной трактовке символических конструкций и приведению своей композиторской деятельности к общему знаменателю безграничного «душевного мега–стиля» (И. Г. Соколов).

«Простая» музыка Соколова, на первый взгляд, как будто не нуждается в специальных рассуждениях. Однако сама *понятность* этой музыки, использование так называемых вторичных форм, приводит к вопросу: является ли она истинным художественным продуктом или это одно из явлений современного искусства – маргинальность в виде крайнего или тотального традиционализма, симулякр, ироничная игра? В комментарии к сонате для альты и фортепиано, композитор отметил, что в его замысле «возможно найти легкую иронию или меланхолическую улыбку. Или возможно это абсолютно серьезная музыка. Я не знаю...»<sup>441</sup>. Складывается впечатление, что композитор абсолютно серьезен в

---

<sup>441</sup> Соколов И. Г. Из аннотации к диску. Duos for Violin, Viola and Piano by Ivan Sokolov, Ole Sax and Jan Vicar. Amberwood. Recorded at Shoal Creek, Alabama on March 4, 2007.

своем намерении обратиться к вполне опознаваемому набору стилевых клише. «Простая» музыка Соколова демонстрирует свою «традиционность». При этом иронии, являющейся типичным признаком постмодерна, в ней не слышно. Мы приходим к тому, что музыкальные элементы предшествующих эпох, еще недавно воспринимаемые публикой как вторичные, пафосные и напыщенные, к настоящему времени прошедшие периоды «революционного умерщвления» концептуализма и «карнавальное осмеяние»<sup>442</sup> постмодернизма, Соколов в своем творчестве воспринимает как «очищенные» и «трансцендентно прозрачные».

В духе XXI века он обращается к сентиментальности, задумчивости, тихой медитации, тонкой меланхолии, которые ведут к лирическому освоению уже будто бы «мертвых слоев бытия и сознания»<sup>443</sup>. В итоге Соколов приходит к так называемой «новой искренности», являющейся уже постцитатным творчеством, когда результатом взаимоотношений цитируемого материала и голоса композитора становится «мерцающая» эстетика<sup>444</sup>, существующая на уровне транс-лиризма. Появившаяся в русле постмодернистской эстетики «новая искренность» характеризуется «не искренностью автора и не цитатностью стиля, но именно взаимодействием того и другого, с ускользающей гранью их различия, так что и вполне искреннее высказывание воспринимается как тонкая цитатная подделка, а расхожая цитата звучит как пронзительное лирическое признание»<sup>445</sup>. В результате, «мягкому» периоду пост-концептуализма в творчестве Соколова,

---

<sup>442</sup> Эпштейн М. Н. Постмодерн в России: литература и теория. – М.: ЛИА Р. Элинина, 2000. – С. 276.

<sup>443</sup> Там же. С. 275.

<sup>444</sup> Идея «мерцающей» эстетики, первоначально связанная с литературным творчеством Б. Виана, В. Ерофеева, Д. Пригова, по мнению Н. Б. Маньковской, в настоящее время сопряжена «с происходящим в самом искусстве синтезом лиризма и цитатности (“вторичная первичность”), деконструкции и конструирования». Выделяемые ученым черты русского варианта постмодернизма, среди которых «мерцающая» эстетика, «новая искренность», аутентичность, сочетание интереса к прошлому и открытостью будущему, сослагательность, “мягкие” эстетические ценности, могут быть вполне соотнесены с постконцептуальным творчеством И. Г. Соколова. Подробнее см.: Лексикон неонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века [Электронный ресурс] / Под ред. В. В. Бычкова. URL: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/Buchkov\\_Lexikon/\\_26.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Buchkov_Lexikon/_26.php) (дата обращения: 14.03.2017).

<sup>445</sup> Эпштейн М. Н. Постмодерн в русской литературе. – М.: Высшая школа, 2005. – С. 438.

обнаруживающему наивную и сентиментальную силу используемых стереотипов, свойственен сильный ностальгический элемент.

5. В ходе исследования мы пришли к тому, что авторская индивидуальность при определенном типе творчества в XXI столетии может быть охарактеризована *периферийными* элементами, к которым мы относим динамику, плотность, интенсивность (энергетику), штрихи и артикуляцию, выбор сонорности и элементов интертекста. Таким образом, *индивидуальное* в музыке Соколова мы можем увидеть следующим образом:

- динамика подчинена вполне традиционной драматургической линии;
- плотность единообразная, с достаточно ожидаемым драматургическим развитием;
- интенсивность эстетического переживания и энергетика значительно снижены. Вывод подтверждают слова самого композитора: «это все – как ненастоящая музыкальность, однако сделанная как настоящая»<sup>446</sup>;
- авторские особенности штрихов почти отсутствуют, оставаясь на усмотрение исполнителя и убирая «из кадра» фигуру композитора;
- выбор сонорности и элементов интертекста обусловлен обращением Соколова к определенному количеству музыкальных образцов, выдержанных в одном эмоциональном настроении, как правило, лирическом и наивном.

И тогда приходится констатировать, что композиторская индивидуальность *закрыта*. Композитор избегает малейшей возможности быть опознанным. Таким образом, реализуя в своем творчестве концепцию «смерти Автора», Соколов находится в едином бесконечном пространстве для игры письма. Реализовывая непрерывную линию творческого развития на глубинных внутренних уровнях, музыкант воспринимает композицию в каждой из выбранных стилевых ниш как «новое» измерение, в которое он не боится шагнуть и продолжить свои художественные исследования и поиски.

---

<sup>446</sup> Дубинец Е. А. Интервью с И. Г. Соколовым «По-прежнему называю себя композитором» ... С. 220.

6. Соколов в своих сочинениях обращается к тем этапам музыкальной культуры, которые, вероятно, кажутся ему «недовыговоренными»<sup>447</sup>. Композитор оказывается невероятно искусен в имитации определенного звучания в музыке, которое одновременно похоже на многих авторов, однако никакого реального прототипа в ней признать невозможно. В этом смысле он насыщает свое творчество такими сочинениями, которые нельзя назвать «подделками». В этих произведениях искусства, где отражены черты музыки эпохи романтизма, Серебряного века, французского импрессионизма, советского периода русской музыки, композитор стремится своего рода *довыговорить* то, что могло бы быть сказано. На этом творческом этапе Соколов апеллирует к тому, что ему нравится, обращаясь к типовым формам, темпам, схемам, тем самым минимизируя свой авторский вклад и колорит. Композитор вычленяет соответствующие одному настроению или одной теме элементы из творчества любимых им композиторов в пределах избранной эмоциональной частоты.

Можно предположить, что подобные композиции являются примерами *симулякра*, то есть своеобразных копий, не имеющих оригинала в реальности.

7. С точки зрения существующих сегодня характеристик индивидуального стиля Соколова можно охарактеризовать как *скриптора*, переписывающего музыку прошлого. Он сознательно пребывает в ретро–стилистике, близкой ему по уровню эмоционального напряжения – легкой, наивной, сентиментальной, стремясь к вуалированию своего авторства.

8. В контексте сегодняшних композиторских концепций Соколов отнюдь не одинок. Уход от авторства в сторону общего выражения оказывается не индивидуальным свойством композитора, а одной из характерных черт постмодернистской эпохи. Таким образом, он органично вписывается в ряд тех музыкантов, которые лишились веры в прогресс.

---

<sup>447</sup> Подробнее о феномене *договаривания*, как одном из важнейших векторов художественной культуры столетия, см.: Соколов А. С. Введение в музыкальную композицию XX века. – М.: Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2004.

Соколов уверен в неизбежности авторской индивидуальности и понимает свой «простой» стиль как *новый* в контексте личного творческого движения. Позиция композитора созвучна размышлениям Сильвестрова, усматривающего в своего рода банальных сегодня интонациях ослабленные высокие структуры с присущей им обнаженной чистотой. При этом рождение нового языка возможно из элементов того, что живо до сих пор, ибо и поныне может быть произнесено как сиюминутное слово. В результате, направив свои усилия на углубление в *чужой* материал, Соколов удачно его осваивает.

Творческая эволюция Соколова не закончена и тем самым его искусство представляет собой открытый объект, доступный для дальнейшего изучения и других трактовок. Открытой представляется и концепция индивидуального стиля, которая начала интенсивно меняться под воздействием новых философско–эстетических идей эпохи постмодерна. Эта проблема отражается и в других более локальных вопросах, среди которых соотношение «своего» и «чужого», «своего» и «общего», «простого» и «сложного». Реальность сегодняшнего искусства даже в малой степени не позволяет описывать ее фиксированными и изученными ранее терминами, поэтому такие понятия, как «Смерть автора», «скриптор», «симулякр», «вторичная первичность», «мерцающая эстетика» требуют своего скорейшего глубокого изучения в творчестве композиторов современности.



## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Акопян Л. О.* Музыка как отражение человеческой целостности / Ред.-сост. М. Г. Арановский. Изд. 2-е. – М.: Либроком, 2009. – С. 70–81.
2. *Акопян Л. О.* Музыка XX века. Энциклопедический словарь. – М.: Практика, 2010. – 853 с.
3. *Акопян Л. О.* Глава о музыке 1932–1953 в готовящемся ГИИ издании «Истории русского искусства» в 22-х томах. Рукопись.
4. *Апресян А. Р.* Эстетика московского концептуализма. Дис. ... канд. филос. наук. – М.: МГУ им. М. В. Ломоносова, 2001. – 110 с.
5. *Арановский М. Г.* Музыка как форма интеллектуальной деятельности / Ред.-сост. М. Г. Арановский. Изд. 2-е. – М.: Либроком, 2009. – 240 с.
6. *Бавильский Д. В.* До востребования: Беседы с современными композиторами. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2014. – 792 с.
7. *Барбан Е. С.* Контакты. Собрание интервью. – СПб.: Композитор, 2006. – 472 с.
8. *Барсова И. А.* Контурь столетия. Из истории русской музыки XX века. – СПб.: Композитор, 2007. – 258 с.
9. *Барсова И. А.* Музыкальная драматургия Четвертой симфонии Г. Канчели // Музыкальный современник / Ред. В. В. Задерацкий и др. – 1984. – Вып. 5. – С. 108–134.
10. *Барт Р.* Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. – М.: МГУ, 1987. – С. 387–422.
11. *Барт Р.* Нулевая степень письма // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму / Пер. с франц., сост., вступ. ст. Г. К. Косикова. – М.: Прогресс, 2000. – С. 50–96.

12. *Барт Р.* Смерть автора [Электронный ресурс] // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М., 1994. – С. 384–391. URL: <http://philology.ru/literature1/barthes-94e.htm> (дата обращения: 17.01.2017).
13. *Батагов А. А.* Беседа с Д. В. Бавильским. Функция музыки – устанавливать вертикаль [Электронный ресурс] / Частный корреспондент. Четверг, 13 января 2011 года. URL: [http://www.chaskor.ru/article/anton\\_batagov\\_funktsiya\\_muzyki\\_-\\_ustanavlivat\\_vertikal\\_15956](http://www.chaskor.ru/article/anton_batagov_funktsiya_muzyki_-_ustanavlivat_vertikal_15956) (дата обращения: 17.01.2007).
14. *Бахтин М. М.* Автор и герой: к философским основам гуманитарных наук. – СПб: Азбука, 2000. – 336 с.
15. *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.
16. *Бедерова Ю. А.* Композитор хочет абсолюта. Размышления об авторском концерте Виктора Екимовского [Электронный ресурс] // Коммерсант. – 1997. – 15 мая. URL: <http://www.musiccritics.ru/?readfull=3295> (дата обращения: 17.01.2017).
17. *Бирюкова Е. Ю., Катунян М. И.* Письмо–счастье. Музыкальный фестиваль «Альтернатива» закончился «Перепиской» композиторов Георгия Пелециса и Владимира Мартынова. Время МН (Московские новости). – 1998. – 14 октября.
18. *Бобринская Е. А.* Русский авангард: границы искусства. – М.: Новое литературное обозрение, 2006. – 304 с.
19. *Бодрийяр Ж.* Симулякры и симуляция / Пер. с фр. А. О. Печенкиной. – Тула, 2013. – 202 с.
20. *Бодрийяр Ж.* Эстетика иллюзий и эстетика утраты иллюзий [Электронный ресурс] / Пер. с фр. А. Г. Дугин. URL: <http://my.arcto.ru/public/9bodrial.htm> (дата обращения: 17.01.2017).
21. *Борев Ю. Б.* Эстетика. – М.: Политиздат, 1988. – 496 с.
22. *Бугрова О. В.* «В знак дружбы» – беседа О. С. Бугровой с Софией Губайдулиной // Музыкальная Академия. – 1994. – № 3. – С. 1–7.

23. *Бугрова О. С.* Теория глазами практика. И. Соколов // *Играем с начала.* – 2011. – № 7–8 (90). Июль–август. – С. 6–7.
24. *Булез П.* Ориентиры. – М.: Логос–Альтера, ЕссеНото, 2004. – 200 с.
25. *Булошников М. Л.* Валентин Сильвестров вчера и сегодня: к проблеме «слабого стиля» / Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – Нижний Новгород: Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, 2010, № 1. – С. 6–8.
26. *Бычков В. В.* Эстетика. – М.: Гардарики, 2004. – 556 с.
27. *Бычков В. В., Маньковская Н. Б., Иванов В. В.* Триалог plus. – М.: Прогресс–Традиция, 2013. – 496 с.
28. *Бычков В. В., Маньковская Н. Б., Иванов В. В.* Триалог: Живая эстетика и современная философия искусства. – М.: Прогресс–Традиция, 2012. – 840 с.
29. В схватке с Минотавром. Из писем Н. Н. Сидельникова к Г. С. Хаймовскому // *Музыкальная Академия.* – 2010. – № 1. – С. 91–102.
30. *Валькова В. Б.* Музыкознание в поисках «вечного»: о понятии «музыкальные архетипы» // *Музыковедение к началу века: прошлое и настоящее.* Сб. тр. по материалам конф. 24–26 сент. 2002. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2002. – С. 60–71.
31. *Васильева Н. В.* Творчество Галины Уствольской в аспекте «новой сакральности»: Дис. ... канд. иск. – Нижний Новгород, 2004. – 176 с.
32. *Введенский А. И.* Полное собрание произведений в 2-х томах. Т. 2. Произведения 1938–1941. / Вступ. ст. и примеч. М. Мейлаха, сост. и подгот. текста М. Мейлаха и В. Эрля. – М.: Гилея, 1993. – 271 с.
33. *Вёльфлин Г.* Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. – М.: В. Шевчук, 2009. – 344 с. (Печатается по изданию: Генрих Вельфлин. Основные понятия истории искусств: проблема эволюции стиля в новом искусстве. – М. – Л.: Академия, 1930).
34. *Власова Н. О.* Творчество Арнольда Шенберга. – М.: ЛКИ, 2010. – 528 с.

35. Высказывания Введенского в «Разговорах» Л. Липавского. Введенский А. И. Полное собрание произведений в 2-х томах. Т. 2. – М.: Гилея, 1993. – С. 157–164.
36. *Высоцкая М. С.* К теории интертекстуальности: о принципе цитатности в творчестве Фараджа Караева [Электронный ресурс]. URL: [http://www.karaev.net/t\\_vysotskaya6\\_intertext\\_r.html](http://www.karaev.net/t_vysotskaya6_intertext_r.html) (дата обращения: 14.03.2017)
37. *Высоцкая М. С.* Между логикой и парадоксом: композитор Фарадж Караев. – М., 2012. – 568 с.
38. *Гадамер Х.–Г.* Герменевтика и деконструкция / Под ред. В. Штегмайера, Б. В. Маркова. – СПб., 1999. – С. 202–242.
39. *Гайкович М. А.* Вольфганг Рим. Портрет композитора. Автореф. дис. канд. искусствоведения. – М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2009. – 208 с.
40. *Гарбуз О. В.* Постмодернизм в контексте современной культуры: Материалы международной научной конференции / Ред.–сост. О. В. Гарбуз. – М.: Научно–издательский центр «Московская консерватория», 2009. – 192 с.
41. *Гасич Е. Ю.* Феномен стиля в отечественном музыкознании: исторические трансформации научных концепций. Дис. ... канд. иск. – Ростов–на–Дону: Рост. гос. консерватория им. С.В. Рахманинова, 2012. – 204 с.
42. *Герасимова А. Г.* Бедный всадник, или Пушкин без головы. Реконструкция одного сна / Об Александре Введенском. Все // А. Введенский – М.: ОГИ, 2010. – С. 662–691.
43. *Герасимова А. Г.* Об Александре Введенском. Все // А. Введенский. – М.: ОГИ, 2010. – 376 с.
44. *Гнатив Н. В.* Тематическое цитирование как композиторский метод в инструментальных произведениях Пауля Хиндемита [Электронный ресурс] // Израиль XXI. URL: [http://www.21israel-music.com/Hindemith\\_tsitata.htm#\\_ftnref6](http://www.21israel-music.com/Hindemith_tsitata.htm#_ftnref6) (дата обращения: 30.06.2016).

45. *Гостева А. М.* Русский авангард начала XX века: некоторые музыкально–эстетические тенденции и принципы. Дис. ... канд. иск. – М.: РАМ имени Гнесиных, 2016. – 290 с.
46. *Жалейко Д. Н.* Китч и его трансформация в творчестве Валентина Сильвестрова. Дис. ... канд. иск. – Харьков: Харьковский национальный университет искусств имени И. П. Котляревского, 2016. – 205 с.
47. *Грачев В. Н.* «Новая простота» и минимализм – стилевые тенденции в современном искусстве (на примере творчества А. Пярта и В. Мартынова) [Электронный ресурс] // Мир музыки. – 2013. – 1 (54). – С. 60–82. URL: [http://www.musigi-dunya.az/new/read\\_magazine.asp?id=1604&page=1](http://www.musigi-dunya.az/new/read_magazine.asp?id=1604&page=1) (дата обращения: 17.01.2017).
48. *Григорьева Г. В.* Владимир Рябов: полистилистика или единый стиль? // Советский композитор. – 1989. – № 9. – С. 20–26.
49. *Григорьева Г. В.* Николай Сидельников. Камерно–инструментальные сочинения [Электронный ресурс]. URL: [http://newmuz.narod.ru/st/Sid\\_Grig02.html](http://newmuz.narod.ru/st/Sid_Grig02.html) (дата обращения: 14.03.2017).
50. *Григорьева Г. В.* Николай Сидельников. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Научно–издательский центр «Московская консерватория», 2014. – 176 с.
51. *Григорьева Г. В.* Последнее сочинение Н. Сидельникова / Материалы научной конференции к 150–летию Клода Дебюсси // Научный вестник Московской консерватории. – М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2014. – С. 168–177.
52. *Григорьева Г. В.* Силевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. 50–80–е годы. – М.: Советский композитор, 1989. – 206 с.
53. *Грицанов А. А.* Новейший философский словарь. Постмодернизм. [Электронный ресурс]. URL: [http://www.e-reading.club/chapter.php/1027780/203/Gricanov\\_-\\_Noveyshiy\\_filosofskiy\\_slovar.\\_Postmodernizm.html](http://www.e-reading.club/chapter.php/1027780/203/Gricanov_-_Noveyshiy_filosofskiy_slovar._Postmodernizm.html) (дата обращения: 14.01.2017).

54. *Грицанов А. А., Можейко А. М.* Энциклопедия постмодернизма [Электронный ресурс]. URL: <http://eurasialand.ru/txt/post/menu.htm> (дата обращения: 17.01.2017).
55. *Гройс Б. Е.* Московский романтический концептуализм [Электронный ресурс] / URL: [http://www.mmoma.ru/press/articles/boris\\_grojs\\_moskovskij\\_romanticheskij\\_konceptualizm/](http://www.mmoma.ru/press/articles/boris_grojs_moskovskij_romanticheskij_konceptualizm/) (дата обращения: 17.01.2017).
56. *Гройс Б. Е.* Философ после конца истории / Ускользящий контекст. Русская философия в постсоветских условиях // Материалы конференции (Бремен, 25-27 июня 1998 г.). – М.: Ad Marginem, 2002. – С. 147-160.
57. *Гройс Б. Е.* Капитал. Искусство. Справедливость. [Электронный ресурс]. URL: <http://xz.gif.ru/numbers/60/kapital-iskusstvo-spravedlivost> (дата обращения: 14.03.2017).
58. *Губайдуллина Г. Б.* К проблеме индивидуального стиля в культуре постмодернизма (на примере творчества В. Сильвестрова и В. Тарнопольского) // Музыковедение к началу века: прошлое и настоящее. – М.: – РАМ им. Гнесиных, 2002. – С. 252–265.
59. *Гуляницкая Н. С.* О московском музыкальном постконцептуализме / Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. – М.: Российская академия музыки им. Гнесиных. – 2013. – № 1 (4). – С. 3–13.
60. *Гуляницкая Н. С.* Опыт дискурс–анализа современного музыкального произведения (статья вторая) / Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. – М.: РАМ имени Гнесиных. – 2016. – № 3 (18). – С. 3–11.
61. *Гуляницкая Н. С.* Поэтика музыкальной композиции: Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 435 с.
62. *Делез Ж.* Различие и повторение. – СПб.: Петрополис, 1998. – 384 с.

63. *Делёз Ж., Гваттари Ф.* Что такое философия? / Пер. с фр. и послесл. С. Н. Зенкина. – Москва: Институт экспериментальной социологии, Санкт–Петербург: Алетейя, 1998. – 257 с.
64. *Деррида Ж.* Письмо и различие. – М.: Академический проект, 2000. – 495 с.
65. *Дзюн Т.* Симфоническое творчество Альфреда Шнитке: опыт интертекстуального анализа. Дис. ... канд. иск. – М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2003. – 226 с.
66. *Дильтей В.* Введение в науки о духе. 1883, 1906. Дильтей В. Собрание сочинений в 6 тт. Под ред. А. В. Михайлова и Н. С. Плотникова. – Т. 1: Введение в науки о духе / Пер. с нем. под ред. В. С. Малахова. – М.: Дом интеллектуальной книги, 2000. – С. 270–730.
67. *Долинская Е. Б.* Яркая область исканий. О виолончельном творчестве Н. Я. Мясковского [Электронный ресурс] // Открытый текст. URL: [http://www.opentextnn.ru/music/personalia/mjaskovskiy/?id=4173#\\_ednref1](http://www.opentextnn.ru/music/personalia/mjaskovskiy/?id=4173#_ednref1) (дата обращения: 14.03.2017).
68. *Дродзецкая Н. К.* Джон Кейдж: творческий процесс как экология жизни. – М.: РАМ им. Гнесиных, 1993. – 37 с.
69. *Друскин Я. С.* Видение невидения // Зазеркалье. – 1995. – 177 с.
70. *Друскин Я. С.* Звезда бессмыслицы. «...Сборище друзей, оставленных судьбой» // «Чинари» в текстах, документах и исследованиях в 2-х томах. – Т. 1. – М.: Ладомир, 1998. – С. 549–542.
71. *Друскин Я. С.* Коммуникативность в стихах и прозе Александра Введенского / Все // А. Введенский. – М. ОГИ, 2010. – С. 360–383.
72. *Друскин Я. С.* Материалы к поэтике Введенского // Введенский А. И. Полное собрание произведений в 2–х томах. – Т. 2. / Вступ. ст. и примеч. М. Мейлаха, сост. и подгот. текста М. Мейлаха и В. Эрля. – М.: Гилея, 1993. – С. 164–174.
73. *Дубинец Е. А.* Интервью с И. Г. Соколовым «По–прежнему называю себя композитором» / Моцарт отечества не выбирает. О музыке современного русского зарубежья. Сборник интервью. – М.: Музиздат, 2016. – 312 с.

74. *Дубинец Е. А.* Князь Андрей Волконский. Партитура жизни. – М.: Рипол–классик, 2010. – 384 с.
75. *Екимовский В. А.* Многие выходили, держась за голову. Русская музыка в Швейцарии. Статья о фестивале «Русская музыка 20 века» в Берне. Культура. – 1999. – № 43, 25 ноября – 1 декабря.
76. *Зенкин К. В.* Музыкальный смысл как энергия (ENERGEIA) / Музыка в пространстве культуры: Избранные статьи. // Жабинский К. А., Зенкин К. В. – Ростов–на–Дону. – 2010. – Вып. 4. – С. 3–26.
77. *Зенкин К. В.* О некоторых методологических проблемах современного музыкознания // Музыкальное искусство и наука в современном мире: параллели и взаимодействие. Сборник научных статей по материалам Международной конференции 13–14.11.2012. / Гл. ред. Л. В. Саввина, ред.–сост. В. О. Петров. – Астрахань: ГАОУ АО ДПО «Астраханский институт повышения квалификации и переподготовки», 2012. – С. 5–11.
78. *Зенкин К. В.* Слово в музыкальном мире О. Мессиана как знак «Божественного присутствия» // Музыка в пространстве культуры: Избранные статьи / Жабинский К. А., Зенкин К. В. – Ростов–на–Дону. – 2010. – Вып. 4. – С. 156–180.
79. *Зенкин К. В.* О русских теоретических концепциях истории музыки // Журнал Общества теории музыки. – 2013. – № 1. – С. 39–50.
80. *Зимянина Н. М.* Интервью с И. Г. Соколовым. Иван Соколов: «Когда я пил сок в буфете Дома композиторов, мимо прошел Бетховен» // Газета «ВК». – 1997. – Июнь.
81. *Иванов В. В.* Заумь и театр абсурда у Хлебникова и обэриутов в свете современной лингвистической теории. Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911–1998). – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 263–278.
82. *Иванов В. В.* Избранные труды по семиотике и истории культуры в 7–ми томах. – М.: 1999–2010. Т. 4. Знаковые системы культуры, искусства и науки. – М.: Языки славянской культуры, 2007. – 794 с.



83. *Иванов В. В.* Монтаж как принцип построения в культуре первой половины XX века // Монтаж. Литература, Искусство, Театр, Кино. – М., 1988. – С. 119–149.
84. *Ивашкин А. В.* Беседы с Альфредом Шнитке / Сост. Ивашкин А. В. – М.: РИК Культура, 1994. – 304 с.
85. *Ивашкин А. В.* Кшиштоф Пендерецкий. – М.: Советский Композитор, 1983. – 126 с.
86. *Ивашкин А. В.* Чарльз Айвз и музыка XX века. – М.: Советский композитор, 1991. – 464 с.
87. *Ильин И. П.* Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. – М.: Интрада, 1996. – 256 с.
88. Инструментальный театр Ивана Соколова. Интервью с М. В. Воиновой // Трибуна современной музыки. – 2006. – № 3. – С. 10–12.
89. Интервью Н. Хасановой с композитором Петерисом Ваксом (Латвия) [Электронный ресурс] / Мир музыки. URL: [http://www.musigi-dunya.az/new/read\\_magazine.asp?id=856](http://www.musigi-dunya.az/new/read_magazine.asp?id=856) (дата обращения: 14.03.2017).
90. Интервью с И. Г. Соколовым «Воспаряющие локти исполнителя» [Электронный ресурс] // Богемный Петербург. URL: <http://bogemnyipeterburg.net/vocabulare/alfavit/persons/s/sokolovIvan.htm> (дата обращения: 14.03.2017).
91. *Исакова С. А.* Концептуальные опусы Ивана Соколова. Из наследия отечественных композиторов XX века // По материалам творческих собраний молодых исследователей. – 2004. – Вып. 2. – С. 116–132.
92. *Исакова С. А.* Московский концептуализм начала 2000–х годов: Истоки, события, факты. Из наследия отечественных композиторов XX века // По материалам творческих собраний молодых исследователей. – 2005. – Вып. 3. – С. 95–109.
93. История зарубежной музыки. XX век. / Сост. Н. Гаврилова. – М.: Academia XXI, 2005. – 576 с.

94. История современной отечественной музыки. Выпуск 3. 1960 – 1990 / Ред. – сост. Е. Б. Долинская. – М.: Музыка, 2001. – 656 с.
95. *Караев Ф. К.* Лекция об инструментальном театре [Электронный ресурс]. URL: [http://www.karaev.net/t\\_lection\\_instrumtheater\\_r.html](http://www.karaev.net/t_lection_instrumtheater_r.html) (дата обращения: 14.03.2017).
96. *Катунян М. И.* «Новое сакральное пространство» Владимира Мартынова [Электронный ресурс]. URL: <http://www.irms.ru/martynov02.html> (дата обращения: 14.03.2017)
97. *Катунян М. И.* «Плач Иеремии»: сакральное слово и неканонический стиль Владимира Мартынова // Слово и музыка: Сб. статей. – М.: МГК имени П. И. Чайковского. – 2002. – Вып. 36. – С. 341–351.
98. *Катунян М. И.* Параллельное время В. Мартынова // Музыка из бывшего СССР: Сб. статей. – М.: Композитор. – 1996. – Вып.2. – С. 41–74.
99. *Катунян М. И.* Сакрально–обрядовые архетипы в современной композиции: новый синкретизм // Новое сакральное пространство. Духовные традиции и современный культурный контекст: Материалы науч. конф. – М., 2004. – С. 162–180.
100. *Кириллина Л. В.* Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX вв. Ч. II. Музыкальный язык как принцип композиции. – М.: Композитор, 2007. – 224 с.
101. *Кириллина Л. В.* Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX вв. Ч. III. Поэтика и стилистика. – М.: Композитор, 2010. – 376 с.
102. Композитор Петерис Вакс. Интервью Н. Лебедевой с П. Ваксом [Электронный ресурс]. URL: <https://pribalt.info/abc.php?month=9&news=68> (дата обращения: 20.01.2017).
103. *Корндорф Н. С.* Автобиография с лирическими отступлениями / Н. С. Корндорф; Предисл. и послесл. Е. А. Дубинец // Музыкальная академия. – 2002. – № 2. – С. 52–64.
104. *Корниенко Н. В.* О некоторых уроках текстологии // Творчество Андрея Платонова. – СПб.: Наука, 1995. – С. 4–23.

105. *Краснопольская Т. В.* Напевы эпических песен в жанровой системе музыкального фольклора карел // «Калевала» –памятник мировой культуры: материалы науч. конф., посвящ. 150–летию первого изд. карело–фин. эпоса, 30–31 янв. 1985 г. – Петрозаводск, 1986. – С. 186–192.
106. *Кривцова Ю. В.* Концепт перформанса: действие, действенность и действительность современного искусства // Ярославский педагогический вестник. – 2009. – № 4 (61). – С. 188–191.
107. *Кристева Ю.* Бахтин, слова, диалог и роман // Французская семиотика. М., 2000. – С. 427–457.
108. *Кузнецова М. В.* Медленная музыка отечественного постмодерна. – М: Маска, 2012. – 270 с.
109. *Кузнецова М. В.* «...То творчества с покоем соглашенье, то мысли пыл в душевной тишине...» Еще раз о неконцептуальной концептуальности «багательного» стиля // Музыкальная Академия. – 2013. – № 4. – С. 17–23.
110. *Кузнецова М. В.* Медитативность как свойство музыкального мышления (Авет Тертерян, Арво Пярт, Валентин Сильвестров). Дис. ... канд. иск. – М.: РАМ имени Гнесиных, 2007. – 233 с.
111. *Левин-Стросс К.* Первобытное мышление. М.: Терра – Книжный клуб; Республика, 1999. – 392 с.
112. *Лекманов О. А.* Пушкинский канон в «Элегии» Александра Введенского [Электронный ресурс] // Статьи на случай: сборник к 50-летию Р. Г. Лейбова. – М, 2013. URL: [http://www.ruthenia.ru/leibov\\_50/Lekmanov.pdf](http://www.ruthenia.ru/leibov_50/Lekmanov.pdf) (дата обращения: 14.03.2017).
113. Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века [Электронный ресурс] / Под ред. В. В. Бычкова. URL: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/Buchkov\\_Lexikon/\\_26.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Buchkov_Lexikon/_26.php) (дата обращения: 14.03.2017).
114. *Лианская Е. Я.* Отечественная музыка в ракурсе постмодернизма: автореф. дис. канд. иск. – Ниж. Новгород: Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки, 2003. – 216 с.

115. *Лиотар Ж–Ф.* Состояние постмодерна. – М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1998. – 160 с.
116. *Лобанова М. Н.* Музыкальный стиль и жанр: история и современность. – М.: Советский композитор, 1990. – 312 с.
117. *Лосев А. Ф.* Знак. Символ. Миф: Труды по языкознанию. – М.: Изд-во Московского ун-та, 1982. – 480 с.
118. *Лосев А. Ф.* Форма Стиль – Выражение / Сост. А. А.Тахо–Годи; Общ. ред. А. А. Тахо-Годи и И. И. Маханькова. – М.: Мысль, 1995. – 944 с.
119. *Лотман Ю. М.* Миф–имя–культура // Семиосфера. – СПб.: Искусство, 2000. – С. 525–542.
120. *Лотман Ю. М.* Об искусстве. – СПб.: Искусство, 2005. – 704 с.
121. *Лотман Ю. М.* Память в культурологическом освещении // Лотман Ю. М. Избранные статьи. – Т. 1. Таллинн, 1992. – С. 200–202.
122. *Лотман Ю. М.* Статьи по семиотике культуры и искусства. – СПб.: Академический проект, 2002. – 544 с.
123. *Ляхова А. А.* Позднее творчество Мортон Фелдмана: между идеей и реализацией. Дис. ... канд. иск. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2014. – 160 с.
124. *Маньковская Н. Б.* Феномен постмодернизма. Художественно–эстетический ракурс. – М.–СПб.: Центр гуманитарных инициатив. Университетская книга, 2009. – 495 с.
125. *Мартынов В. И.* Зона opus posth или рождение новой реальности. – М.: Классика–XXI, 2005. – 288 с.
126. *Мартынов В. И.* Конец времени композиторов» / Послесл. Т. Чередниченко. – М.: Русский путь, 2002. – 296 с.
127. *Мартынов В. И.* О музыкальном смысле, содержании и – немного – о конце времени композиторов // Амрахова А. Современная музыкальная культура. Поиск смысла: избранные интервью и эссе о музыке и музыкантах. – М., 2009. – С. 159–165.

128. *Медушевский В. В.* Духовно–нравственный анализ музыки [Электронный ресурс]. URL: <http://www.portal-slovo.ru/art/35815.php> (дата обращения: 14.03.2017).
129. *Мейлах М. Б.* Примечания // Введенский А. И. Полное собрание произведений в 2–х томах. – Т. 2. / Вступ. ст. и примеч. М. Мейлаха, сост. и подгот. текста М. Мейлаха и В. Эрля. – М.: Гилея, 1993. – С. 191–235.
130. *Мессиа́н О.* Техника моего музыкального языка. Пер. с фр. М. Чебуркиной. – М.: Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина, 1994. – 128 с.
131. *Митрополит Иларион (Алфеев).* Арво Пярт // Церковный вестник. № 15–16 (316317) [Электронный ресурс]. URL: [http://www.sinergia-lib.ru/index.php?page=arvo\\_part&view=print](http://www.sinergia-lib.ru/index.php?page=arvo_part&view=print) (дата обращения: 14.03.2017).
132. *Михайлов А. В.* Поэтика барокко: завершение риторической эпохи. / Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М.: Наследие, 1994. – С. 326–391.
133. *Михайлов М. К.* Стиль в музыке. – Л.: Музыка, 1981. – 264 с.
134. *Михайлов М. К.* Этюды о стиле в музыке. – Л.: Музыка, 1990. – 283 с.
135. Молодые российские композиторы / Ред.–сост. Я. И. Тимофеев, Е. С. Мусаелян. – М.: Композитор, 2010. – 200 с.
136. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну. Учебное пособие / *Высоцкая М. С., Григорьева Г. В.* – 2–е изд., испр., доп. – М.: Научно–издательский центр «Московская консерватория», 2014. – 440 с.
137. Музыкально-теоретические системы. Учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов / Авторы: Холопов Ю. Н., Кириллина Л. В., Кюрегян Т. С., Лыжов Г. И., Поспелова Р. Л., Ценова В. С. / Ред. Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова. – М.: Композитор, 2006. – 632 с.
138. *Назайкинский Е. В.* Стиль и жанр в музыке. – М.: Владос, 2003. – 248 с.
139. *Назайкинский Е. В.* Логика музыкальной композиции. – М.: Музыка, 2010. – 319 с.

140. *Насонов Р. А.* Категория стиля в западной музыкальной историографии XX века // XX век и история музыки. Проблемы стилеобразования. – М.: ГИИ, 2006. – С. 171–185.
141. *Науменко Т. И.* Современное музыковедение и «стиль времени» // Ученые записки РАМ им. Гнесиных / Гл. ред. Ю. С. Бочаров. – 2012. – № 1. – С. 4–12.
142. *Наумов Л. Н.* Под знаком Нейгауза. – М.: РИФ Антиква, 2002. – 336 с.
143. *Некрасова И. М.* Поэтика тишины в отечественной музыке 70–90-х гг. XX века. Дис. ... канд. иск. – М.: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 2005. – 174 с.
144. *Несмеянова О. А.* Постмодернизм в искусстве [Электронный ресурс] / Журнал Клаузула. URL: <http://klauzura.ru/2012/02/olga-nesmeyanova-postmodernizm-v-iskusstve/> (дата обращения: 14.03.2017).
145. *Нестьев И. В.* Жизнь Сергея Прокофьева. 2-е переработанное и дополненное издание. – М.: Советский композитор, 1973. – 663 с.
146. *Николаева Е. А.* «Художественные промыслы» Дмитрия А. Пригова и Ираиды Юсуповой // Сто лет русского авангарда: сб. статей / Ред.–сост. М. И. Катунян. – М.: Научно–издательский центр «Московская консерватория», 2013. – С. 445–453.
147. *Новикова Т. В.* Традиции и новаторство в музыке рубежа XX–XXI веков (на примере фортепианных произведений отечественных композиторов). Дис. ... канд. иск. – Ростов-на-Дону: Рост. гос. консерватория им. С. В. Рахманинова, 2015. – 200 с.
148. *Новикова Т. В.* «Тринадцать пьес» И.Соколова в контексте жанра инструментального театра // Болховитиновские чтения – 2011. Мат. Всерос. конф. / Отв. ред. Скрынникова О. А. – Воронеж, 2011. – С. 101–107.
149. *Носина В. Б.* Символика музыки Баха. – Тамбов, 1993. – 102 с.
150. *Огаркова Н. А.* О музыкальном языке вокального цикла В. Сильвестрова «Тихие песни» // Советская музыка 70–80-х годов. Эстетика. Теория. Практика: сб. статей. – Л., 1989. – С. 142–150.

151. *Осипова Л.* Старые и новые камрады И. Соколова [Электронный ресурс]. URL: <http://composers.ru/arsnova-2005/arsnova-04-2005/55?task=view> (дата обращения: 14.03.2017).
152. *Павлов С. Г.* Поэтический мир А. И. Введенского: Лингвостилистический аспект. Дис. ... канд. филол. наук. – М.: Ин-т рус. яз. им. В. В. Виноградова РАН, 2003. – 161 с.
153. Память как объект и инструмент искусствознания. Сборник статей / Сост. Е. А. Бобринская, А. С. Корндорф. – М.: Государственный институт искусствознания, 2016. – 384 с.
154. *Пантелеева Ю. Н.* Композиторская терминология: о концептосфере теоретических высказываний Янниса Ксенакиса // Слово композитора: мысли о музыке. Сб. статей и материалов / Ред. сост. Н. С. Гуляницкая. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2011. – С. 157–168.
155. *Пантелеева Ю. Н.* Н. Корндорф и его слово о музыке: «эпистолярный Корндорф» // Слово композитора: мысли о музыке. Сб. статей и материалов. / Ред. сост. Н. С. Гуляницкая. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2011. – С. 87–104.
156. *Пантелеева Ю. Н.* Поэтика стиля Николая Корндорфа. Дис. ... канд. иск. – М.: РАМ имени Гнесиных, 2004. – 223 с.
157. *Переверзева М. В.* Джон Кейдж: жизнь, творчество, эстетика. – М.: Русаки, 2006. – 336 с.
158. *Петров В. О.* Инструментальная пьеса со словом: теория жанра в связи с его интерпретацией // Проблемы художественной интерпретации: Материалы Всероссийской научной конференции 9–10 апреля 2009 года. РАМ им. Гнесиных / Сост. и отв. ред. И. С. Стогний. – М., 2010. – С. 169–189.
159. *Петров В. О.* Триптих «О Кейдже» Ивана Соколова: к проблеме театрализации исполнительского процесса // Музыкальное образование в XXI веке: история, традиции, перспективы, педагогика и исполнительство: Материалы Российской научно-практической конференции 12 апреля 2010 года. / Ред.-сост. Н. Н. Калиниченко. – Астрахань, 2010. – С. 98–101.

160. *Петров В. О.* Слово в инструментальной музыке: Учебно–методическое пособие. – Астрахань: ГАОУ АО ДПО «АИПКП», 2011. – 104 с.
161. *Петров В. О.* Литературно–музыкальный манифест: к вопросу о жанровом решении инструментального моноспектакля // Вестник гуманитарного научного образования. – 2013. – 7 (33) Июль. – С. 3–6.
162. *Петров В. О.* Инструментальный театр XX века: вопросы истории и теории жанра: Монография. – Астрахань: Издательство ГАОУ АО ДПО «АИПКП», 2013. – 355 с.
163. *Петров В. О.* О специфике бытования перформанса // Актуальные проблемы музыкально–исполнительского искусства: история и современность. Материалы Всероссийской научно–практической конференции 1 апреля 2015 года. – Казань: Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова, 2016. – С. 26–31.
164. *Петров Ю. П.* Символика и диалектика чисел в "Хорошо темперированном клавире" И. С. Баха (I том) [Электронный ресурс] // Интерпретация клавирных сочинений И. С. Баха. Сборник трудов. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1990. – № 109. URL: [http://www.distedu.ru/mirror/\\_muz/blankov.narod.ru/biblioteka/bach-wk-retrov.htm](http://www.distedu.ru/mirror/_muz/blankov.narod.ru/biblioteka/bach-wk-retrov.htm) (дата обращения: 14.03.2017).
165. *Петухова С. А.* К истории создания «Лабиринтов» Николая Сидельникова: орбита мастера // Искусство музыки: теория и история. – 2013. – № 7. – С. 47–56.
166. *Печенкина А. О.* Эра тотальной симуляции или искусственное воскрешение реальности. Вступ. статья // *Бодрийяр Ж.* Симулякры и симуляция. Пер. с фр. А. О. Печенкиной. – Тула, 2013. – С. 3–15.
167. *Платонов А. П.* ...Живя главной жизнью. (А. Платонов в письмах жене, документах и очерках) / Публ. и вставные главы М. А. Платоновой; коммент. В. В. Васильева // Волга. Саратов. – 1975. – № 9. – С. 160–178.
168. *Погорелова И. Ю.* Концептуалистская стратегия как жанрообразующая система творчества Д. А. Пригова. Пятигорск, 2012. – 177 с.



169. *Поспелов П. Г.* Поспелов П. Г. Минимализм и репетитивная техника. 1992. [Электронный ресурс]. URL: <http://fundamental.net/2011/09/минимализм-и-репетитивная-техника/> (дата обращения: 20.01.2017).
170. *Поспелов П. Г.* Птичий гомон и полный аншлаг / Фестиваль современной музыки «Московский форум» // Газета «Известия». – 1999. – 26 октября.
171. *Пригов Д. А.* Собрание сочинений в 5 томах. Том 2. Москва. – М.: Новое литературное обозрение, 2016. – 952 с.
172. Прокофьев о Прокофьеве: Статьи, интервью / Ред.–сост. В. П. Варунц. – М.: Советский композитор, 1991. – 285 с.
173. *Пьеге-Гро Н.* Введение в теорию интертекстуальности. Пер. с фр. / Общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М.: Издательство ЛКИ, 2008. – 240 с.
174. *Райс М.* К вопросу о функциональности в мультимедиа. (На примере музыки И. Соколова и Дж. Кейджа) [Электронный ресурс] // Израиль XXI. URL: [http://www.21israel-music.com/Sokolov\\_Cage.htm](http://www.21israel-music.com/Sokolov_Cage.htm) (дата обращения: 20.01.2017).
175. *Райс М.* Сочетание открытой и опусной форм в инструментальном театре [Электронный журнал] // Израиль XXI. URL: [http://21israel-music.net/Open\\_form.htm](http://21israel-music.net/Open_form.htm) (дата обращения: 20.01.2017).
176. *Раку М. Г.* Музыкальный постмодернизм: интертекстуальные аспекты // Процессы музыкального творчества. Сб. тр. № 162 / Ред.-сост. Е. В. Вязкова. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2003. – Вып. 6. – С. 123–144.
177. *Рестаньо Э.* В диалоге с Арво Пяртом / Арво Пярт: беседы, исследования, размышления. – Киев: ДУХ І ЛІТЕРА, 2014. – С. 49–50, – С. 17–123.
178. *Ручкина Н. П.* Соната для виолончели и фортепиано И. Соколова: на пути к «естественной» музыке // «Дом Бурганова. Пространство культуры». – 2016. – № 4. – С. 201–217.
179. *Ручкина Н. П.* «Музыкальный стиль» и его понимание композиторами XX века: некоторые наблюдения // Музыка и время. – 2017. – № 2. – С. 47–53.
180. *Ручкина Н. П.* «Новая простота» в музыкальном искусстве XX – начала XXI веков // Обсерватория культуры. – 2017. – Т. 14, № 3. – С. 322–329.

181. Ручкина Н. П. «Звуки “Летнего пейзажа”» / PianoФорум. – 2012. – № 3 (11). – С. 38–41.
182. Ручкина Н. П. Стилиевые константы творческого метода И. Соколова // Музыкальное искусство и наука в современном мире: параллели и взаимодействие. Сборник науч. статей по материалам международной научной конференции 13–14 апреля 2012 года. / Гл. ред. Л. В. Саввина, ред.-сост. В. О. Петров. Астрахань, 2012. – С. 201–210.
183. Ручкина Н. П. В пространстве ассоциативной игры: композиция И. Соколова «Чудо любит пятки греть» на слова А. Введенского // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. – 2015. – № 1 (12). – С. 59–71.
184. Ручкина Н. П. Осознание *своего* в *чужом*: И. Соколов в «Лабиринтах» Н. Сидельникова // Техника музыкального сочинения в разъяснениях автора. Материалы международной научной конференции 16–17 апреля 2015 года / Ред.-сост. Л. Л. Гервер. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2016. – С. 227–237.
185. Ручкина Н. П. Фигура Странника в вокальном цикле И. Г. Соколова «Далекая дорога» // Сборник науч. статей по материалам IX Всероссийской научной конференции «Исследования молодых музыковедов» 14–15 апреля 2016 года. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2016. – С. 77–85.
186. Ручкина Н. П. Фигура Странника в вокальном цикле «Далекая дорога» И. Соколова на слова А. Платонова // Музыкальное искусство и наука в современном мире: теория, исполнительство, педагогика / Гл. ред. – Л. В. Саввина, ред.-сост. – В. О. Петров. – Астрахань: Изд-во ООО «Триада», 2016. – С. 175–180.
187. Саввина Л. В. Звукоорганизация музыки XX века как объект семиотики. – Астрахань: ОГОУ ДПО АИПКП, 2009. – 316 с.
188. Савенко С. И. Послевоенный музыкальный авангард // Русская музыка и XX век / Ред.-сост. М. Г. Арановский. – М.: Гос. ин-т искусствознания, 1997. – С. 407–432.

189. *Савенко С. И.* Приношение музыканту // ΣΥΜΠΟΣΙΟΝ: Встречи с Валентином Сильвестровым / Сост. А. Вайсбанд, К. Сигов. – Киев: ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. – С. 47–49.
190. *Савенко С. И.* Проблемы индивидуального стиля в музыке поставангарда // Кризис буржуазной культуры и музыка. – Л.: Музыка, 1983. – С. 96–112.
191. «...Сборище друзей, оставленных судьбой». А. Введенский, Л. Липавский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников. «Чинари» в текстах, документах и исследованиях в 2–х томах. – Т. 1. – М.: Ладомир, 1998. – 1072 с.
192. *Северина И. М.* Интервью с И. Г. Соколовым: «Я – человек эмоций» [Электронный ресурс] // Играем с начала. – 2017. – № 8 (156), февраль. URL: <http://gazetaigraem.ru/a13201410> (дата обращения: 14.03.2017).
193. *Северина И. М.* К 85-летию со дня рождения Сидельникова [Электронный ресурс] // Играем с начала. – 2017. – № 8 (156), февраль. URL: <http://gazetaigraem.ru/a13201502> (дата обращения: 14.03.2017).
194. *Сильвестров В. В.* Дождаться музыки. Лекции-беседы. По материалам встреч, организованных С. Пилютиковым. – Киев: ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. – 368 с.
195. *Сильвестров В. В.* Музыка – это пение мира о самом себе... Сокровенные разговоры и взгляды со стороны: Беседы, статьи, письма / автор статей, составитель, собеседница М. И. Нестьева. – Киев, 2004. – 265 с.
196. *Скребков С. С.* Художественные принципы музыкальных стилей. – М.: Музыка, 1973. – 446 с.
197. Словарь терминов московской концептуальной школы [Электронный ресурс] / Сост. А. Монастырский. – М.: Ad Marginem, 1999. URL: <http://www.conceptualism-moscow.org/page?id=313> (дата обращения: 20.01.2017).
198. *Сниткова И. И.* «Немое» слово и «говорящая» музыка (очерк идей московских криптофонистов) // Музыка XX века. Московский форум: Материалы международных научных конференций. Научные труды МГК им. П. И. Чайковского. – 1999. – Сб. 25. – С. 98–109.

199. *Сниткова И. И.* Картина мира, запечатлённая в музыкальной структуре (о концептуально–структурных парадигмах современной музыки) // Музыка в контексте духовной культуры. Сборник научных трудов ГМПИ им. Гнесиных. – 1992. – Вып. 120. – С. 8–31.
200. *Собакина О. В.* Концепция современного фортепианного стиля: Б. Барток, К. Шимановский, В. Лютославский, Д. Лигети // Бела Барток сегодня: сборник статей / Ред. сост. М. В. Воинова, Е. И. Чигарева. – М.: Научно–издательский центр «Московская консерватория», 2012. – С. 103–115.
201. *Соколов А. С.* Введение в музыкальную композицию XX века. – М.: Владос, 2004. – 231 с.
202. *Соколов А. С.* Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. – М.: Композитор, 2007. – 272 с.
203. *Соколов И. Г., Захаров В. А.* Прогулки по липовым аллеям. – Koln: Pastor Zond Edition, 1998.
204. *Соколов И. Г., Захаров В. А.* Блуждание 31 января 1988 года. Блуждание 7 мая 1988 года // То, что мы слышим, то, что смотрит на нас. Визуальная акустика. – М.: ГЦСИ, 2007. – С. 42–74.
205. *Соколов И. Г.* Денисов и романтическое // Музыкальная Академия. – 2004. – № 3. – С. 53–56.
206. *Соколов И. Г.* Я себя по–прежнему называю композитором! // Музыкальная Академия. – М.: Изд. дом «РЦБ», 2005. – № 1. – С. 5–12.
207. *Соколов И. Г.* По направлению к Альтовой сонате // Музыкальная Академия. – 2006. – № 3. – С. 42–48.
208. *Соколов И. Г.* Тайный гений. Николай Павлович Станишевский (1900–1981) // Музыкальная Академия. – 2006. – № 4. – С. 128–133.
209. *Соколов И. Г.* Чудо сотворения музыки // Лев Наумов. Сборник статей и воспоминаний. – М.: Дека–ВС, 2007. – С. 168–185.
210. *Соколов И. Г.* Слово о Бартоке. / Бела Барток сегодня: сборник статей. // Ред.–сост. М. В. Воинова, Е. И. Чигарева. – М.: НИЦ «Московская консерватория», 2012. – С. 192–193.

211. *Соколов И. Г.* «Музыка должна быть и будет очень разной...» / Беседа И. А. Тушенцевой и Л. О. Акопяна с И. Г. Соколовым на радио «Орфей» в рамках программы «Актуальная музыка». 12.09.2012.
212. *Соколов И. Г.* Приношение В. Сильвестрову / I. Приношения Музыканту. ΣΥΜΠΟΣΙΟΝ. Встречи с Валентином Сильвестровым. Сост. А. Вайсбанд, К. Сигов. – Киев: ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. – С. 53–55.
213. *Соколов И. Г.* Заметки о «Лабиринтах» Сидельникова / Слово композитора: мысли о музыке. Сб. статей и материалов. – М.: РАМ имени Гнесиных, 2011. – С. 180–205.
214. *Соколов И. Г.* О музыке и музыкантах. Очерк составлен Н. С. Гуляницкой. / Слово композитора и о композиторе: сборник статей и материалов / Ред. и сост. Н. С. Гуляницкая, Ю. Н. Пантелеева. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2016. – С. 97–109.
215. *Софронов Ф. М.* Русская музыка за 20 лет // Журнал Общества теории музыки. – 2014. – № 2 (7). – С. 38–65.
216. Сто лет русского авангарда: сборник статей / Ред.-сост. М. И. Катунян. – М.: НИЦ «Московская консерватория», 2013. – 528 с.
217. «Сэр Джон Тавенер – православный британский композитор» [Электронный ресурс] // Православие и мир / Интервью М. Строгановой с Иоанном Муди. 24.10.2014. URL: <http://www.pravmir.ru/moya-muzyka-vdohnovlena-pravoslaviem-ili-ser-dzhon-tavener-v-rossii/> (дата обращения: 14.04.2017).
218. *Тарнопольский В. Г.* Итоги двадцатилетия. Беседа А. А. Амраховой с В. Г. Тарнопольским // Журнал Общества теории музыки. – 2014. – № 7. – С. 66–77.
219. *Тарнопольский В. Г.* Травма постмодерна // Постмодернизм в контексте современной культуры: Материалы международной научной конференции / Ред.-сост. О. В. Гарбуз. – М.: НИЦ «Московская консерватория», 2009. – С. 89–95.

220. Теория современной композиции / Отв. ред. В. С. Ценова. – М.: Государственный институт искусствознания, Московская консерватория «Музыка», 2005. – 624 с.
221. *Токун Е. А.* Tintinnabuli – источник новизны / Арво Пярт: беседы, исследования, размышления. – Киев: ДУХ І ЛІТЕРА, 2014. – С. 205–215.
222. *Токун Е. А.* Арво Пярт. Tintinnabuli: техника и стиль. Дис. ... канд. иск. – М.: МГК имени П. И. Чайковского, 2010. – 272 с.
223. *Топоров В. Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. – М.: Прогресс–Культура, 1995. – 624 с.
224. *Третьякова А. В.* Концепты звука и слова в произведениях В. Тарнопольского конца XX – первого десятилетия XXI века. Дис. ... канд. иск. – М.: РАМ имени Гнесиных, 2012. – 200 с.
225. *Федотова Л. А.* Музыкальный анализ как жанр музыкознания: актуален ли он сегодня? // Музыка. Искусство – наука – практика. Казань: Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова. – 2012. – № 2 (2). – С. 5–19.
226. *Фещенко В. В.* Языковой эксперимент в русской и английской поэтике 1910–1930-х гг. Дис. ... канд. филол. наук. – М.: Институт языкознания РАН, 2004. – 324 с.
227. *Фрумкис Т. Н.* Сохранять достоинство (интервью с В. В. Сильвестровым) // Советская музыка. – 1990. – № 4. – С. 11–17.
228. *Хитрук А. Ф.* Одиннадцать взглядов на фортепианное искусство. – М.: Классика–XXI, 2007. – 320 с.
229. *Холопов Ю. Н.* Николай Рославец: волнующая страница русской музыки. [Электронный ресурс]. URL: [http://newmuz.narod.ru/st/Rosl\\_Holop01.html](http://newmuz.narod.ru/st/Rosl_Holop01.html) (дата обращения: 14.03.2017).
230. *Холопов Ю. Н.* Новые парадигмы музыкальной эстетики [Электронный ресурс]. URL: <http://www.kholopov.ru/prdgm.html> (дата обращения: 14.01.2017).

231. *Холопов Ю. Н.* О сущности музыки // SATOR TENET OPERA ROTAS. Юрий Николаевич Холопов и его научная школа (к 70-летию со дня рождения). Сборник научных трудов МГК им. П. И. Чайковского / Отв. ред. В. С. Ценова. – М.: НИЦ «Московская консерватория», 2003. – С. 6–17.
232. *Холопов Ю. Н., Ценова В. С.* Эдисон Денисов. – М.: Композитор, 1993. – 312 с.
233. *Холопова В. Н.* Композитор Альфред Шнитке. – М.: Изд-во «Аркаим», 2003. – 256 с.
234. *Холопова В. Н.* София Губайдулина. Путеводитель по произведениям. – М.: Композитор, 2001. – 56 с.
235. *Холопова В. Н., Рестаньо Э.* София Губайдулина. – М.: Композитор, 1996 – 324 с.
236. *Холопова В. Н., Холопов Ю. Н.* Музыка Веберна: Исследование. – М.: Композитор, 1999. – 368 с.
237. *Царева Е. М.* Музыкальный стиль [Электронный ресурс] // Музыкальная энциклопедия. – М.: Советская энциклопедия, Советский композитор / Под ред. Ю. В. Келдыша. 1973–1982. URL: [http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc\\_music/7263/%D0%A1%D1%82%D0%B8%D0%BB%D1%8C](http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_music/7263/%D0%A1%D1%82%D0%B8%D0%BB%D1%8C) (дата обращения: 14.01.2017).
238. *Цареградская Т. В.* Время и ритм в творчестве Оливье Мессиана. – М.: Классика–XXI, 2002. – 376 с.
239. *Цареградская Т. В.* Атака звука и ее структурные последствия в музыке Мортон Фелдмана // Музыка и время. – 2012. – № 4. – С. 8–11.
240. *Цареградская Т. В.* Русская теория и европейская перспектива: о некоторых тенденциях в изучении музыки XX века // Журнал Общества теории музыки. – 2013. – № 4 (4). – С. 151–162.
241. *Цареградская Т. В.* Пьер Булез. Жест композитора // Искусство музыки: теория и история. – 2014. – № 9. – С. 62–84.

242. *Цареградская Т. В.* «Музыкальные пейзажи» Харрисона Бёртуистла // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. – 2015. – № 3. – С. 13–22.
243. *Цареградская Т. В.* Пространство жеста в творчестве Кейджа / Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. – М.: Российская академия музыки им. Гнесиных. – 2016. – № 2 (17). – С. 19–42.
244. *Ценова В. С.* Пересекающиеся слои – или мир, как аквариум. Интервью, которого не было [Электронный ресурс] // Израиль XXI. URL: <http://www.21israel-music.net/Cage.htm> (дата обращения: 14.03.2017).
245. *Чередниченко Т. В.* Избранное. Ред.–сост. Т. С. Кюрегян. – М.: Научно–издательский центр «Московская консерватория», 2012. – 360 с.
246. *Чередниченко Т. В.* Музыкальный запас. 70–е. Проблемы. Портреты. Случаи. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 592 с.
247. *Шамарин А. В.* Знаковая природа абсурда в творчестве А. И. Введенского. Дис. ... канд. филол. наук. – М.: Моск. пед. гос. ун-т, 2009. – 174 с.
248. *Шапинская Е. Н.* Образы истории в культуре постмодернизма [Электронный ресурс] // Культура культуры. – 2016. – № 1 (9). URL: <http://cult-cult.ru/historical-images-in-postmodern-culture/> (дата обращения: 17.02.2017).
249. Шенберг А. Стиль и мысль. Статьи и материалы. Составление, переводы, комментарии Н. О. Власова, О. В. Лосева. Рец. Л. О. Акопян, Н. К. Шахназарова. – М.: Государственный институт искусствознания, Композитор, 2006. – 528 с.
250. *Шнитке А. Г.* Полистилистические тенденции современной музыки // Музыка в СССР. – 1988. – Апрель–июнь. – С. 22–24.
251. *Шром Н.* Литература современной России. 1987–2003. – М.: Абразив, Retorika–А., 2005. – 224 с.
252. *Шульгин Д. И.* Годы неизвестности Альфреда Шнитке (беседы с композитором). – М.: Деловая лига, 1993. – 112 с.



253. *Шульгин Д. И.* Музыкальные истины Александра Вустина [Электронный ресурс]. – М., 2008. URL: <http://dishulgin.narod.ru/vustinesochin/html> (дата обращения: 18.04.2017).
254. *Шульгин Д. И.* Признание Эдисона Денисова. По материалам бесед. – М.: Литрес, 2015. – 710 с.
255. *Шульгин Д. И.* Современные черты композиции Виктора Екимовского. – М.: Гос. музык.-пед. ин-т, 2013. – 682 с.
256. *Эко У.* Заметки на полях «Имени розы». – СПб: Симпозиум, 2005. – 96 с.
257. *Эко У.* Имя розы / Перев. с итал. Е. А. Костюкович. – СПб.: Симпозиум, 2009. – 640 с.
258. *Эпштейн М. Н.* Постмодерн в России: литература и теория. – М.: ЛИА Р. Элинина, 2000. – 367 с.
259. *Эпштейн М. Н.* Постмодерн в русской литературе. – М.: Высшая школа, 2005. – 495 с.
260. *Эсаулова Т. И.* Древнегреческий миф о Тесее в поэтике постмодернизма «Лабиринтов» Н. Сидельникова // Вестник РАМ им. Гнесиных. – 1996. – № 1. – С. 203–212.
261. *Эсаулова Т. И.* Лабиринт в «Лабиринтах» Николая Сидельникова. Загадки и символика последнего сочинения композитора // Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории и методологии. Материалы X Международной научной конференции 1–3 ноября 2010 года. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2012. – С. 303–315.
262. «Я испытал огромное влияние древнерусского духовного пения». Интервью Д. Тавенера радио Свобода [Электронный ресурс]. URL: <http://www.svoboda.org/a/270536.html> (дата обращения: 20.01.2017).
263. *Adler, G.* Der Stil in der Musik / G. Adler. – Lpz.: Breitkopf und Härtel, 1911.
264. *Auner, J.* Music in the Twentieth and Twenty–First Centuries (Western Music in Context: a Norton History). Series ed. Walter Frisch. W. W. Norton & Company, 2013. – 384 p.

265. *Barthes, R.* Image, Music, Text / Essays Selected and Translated by Stephen Heath. – New York: Hill and Wang, 1978. – 221 p.
266. *Cage, J.* Silence: Lectures and Writings / J. Cage. – Wesleyan University Press, 1973. – 276 p.
267. Contemporary Composers on Contemporary Music / Ed. by E. Schwartz and B. Childs Da Capo. – New York, 1998. – 484 p.
268. *Cope, D.* Techniques of the Contemporary Composer. Cengage Learning. Schirmer Books, 1997. – 250 p.
269. *Crocker, Richard L.* A History of Musical Style. New York: McGraw–Hill, 1966. – Dover Publications; Revised ed. edition (1986), 2011. – 608 p.
270. *Duckworth, W.* Talking Music: Conversations with John Cage, Philip Glass, Laurine Anderson and Five Generations of American Experimental Composers. – New York: Da capo Press, 1999. – 489p.
271. *Frumkis, T. I.* «Wie ist das Rauschen voller Stille?» Andrej Platonov und die zeitgenössische russische Musik / Utopie und Gewalt Andrej Platonov: Die Moderne schreiben // Osteuropa 8–10/2016, Manfred Sapper, Volker Weichsel (Hg.). – Berlin (BWV) 2016. – S. 489–510.
272. *Gloag, K.* Postmodernism in Music (Cambridge Introductions to Music). – Cambridge University Press, 2012. – 217 p.
273. *Goldman, J.* The Musical Language of Pierre Boulez: Writings and Compositions. – Cambridge University Press, 2011. – 244 p.
274. *Griffiths, P.* Modern Music and After. 3rd ed. Oxford University Press. – NY. 2010. – 456 p.
275. *Greenberg, C.* Modern and Postmodern // William Dobell Memorial Lecture. – Sydney, Australia, Oct 31, 1979. URL: [sharecom.ca/greenberg/postmodernism.html](http://sharecom.ca/greenberg/postmodernism.html)
276. *Hansen–Löve, A. A.* Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung. – Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1978. – 636 s.

277. *Harrison, D.* Pieces of Tradition: An Analysis of Contemporary Tonal Music. Oxford Studies in Music Theory. 1 edition. – Oxford University Press, 2016. – 208 p.
278. *Heile, B.* The Music of Mauricio Kagel. – London: Routledge, 2016. – 224 p.
279. *Hillier, P.* Arvo Pärt. – New York: Oxford University Press, 1997. – 240 p.
280. *Iddon, M.* New Music at Darmstadt: Nono, Stockhausen, Cage and Boulez. / Music since 1900. – Cambridge University Press, 2013. – 354 p.
281. *Ivashkin, A.* Contemplating Shostakovich: life, music and film / by Alexander Ivashkin and Andrew Kirkman. – Ashgate Publishing Limited. MPG Books Group, UK. – 285 p.
282. *Jameson, F.* Postmodernism and Consumer Society // The antiaesthetic: Essays on postmodern culture / Ed. By Forster H. – Port Townsend, 1984. – P. 111–126.
283. *Jungheinrich, H.–K.* Valentin Silvestrov's «Metamusik» and «Postludium» // Valentin Silvestrov. Metamusik (Symphony for piano and orchestra). Postludium (Symphonic poem for piano and orchestra) / ECM Records GmbH. Annotation for CD. – P. 21–23.
284. *Kofi, Agawu, V.* Playing with Signs: a Semiotic Interpretation of Classic Music. – Princeton: Princeton Univ. Press, 1991. – 168 p.
285. *Kostka, S.* Materials and Techniques of Post Tonal Music. 4th Edition. – London: Routledge, 2011. – 344 p.
286. *Kostka, S.* Materials and Techniques of Twentieth Century Music. Prentice Hall College Div, 1989. – 320 p.
287. *Kramer, J. D.* Postmodern Music, Postmodern Listening. / Ed. Robert Carl. – Bloomsbury Academic; Reprint edition, 2016. – 400 p.
288. *Meyer, L. B.* Explaining music. Essays and explorations. – Berkeley: University of California Press, 1987. – 294 p.
289. *Meyer, L. B.* Style and Music. Theory, History, and Ideology. – The University of Chicago Press Books, 1989. – 385 p.
290. *Nyman, M.* Experimental Music: Cage and Beyond (Music in the Twentieth Century). 2nd Edition. – Cambridge University Press, 1999. – 218 p.

291. *Paddison, M.* Postmodernism and Survival of the Avant-garde // Contemporary music: theoretical and philosophical perspectives / Edited by Max Paddison and Irene Deliege. – UK. 2010. – 205–228 p.
292. *Pascall, R.* «Style» // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. – Vol. 24, 2001. P. – 638–642.
293. *Pauls, H.* Two Centuries in One. Musical Romanticism and the Twentieth Century. Ph. D. – Germany, Mecklenburg: The Rostock University of Music and Theatre, 2014. – 491 p.
294. Postmodern Music / Postmodern Thought (Studies in Contemporary Music and Culture). Ed. Judy Lochhead, Joseph Auner. – London: Routledge, 2001. – 350 p.
295. *Rather, L.* Classic Music: Expression, Form and Style. – NY: Schirmer Books, 1980. – 475 p.
296. *Reich, Steve.* Writings on Music, 1965–2000. Essays, Selections. / Steve Reich; edited with an introduction by Paul Hillier. – Oxford: Oxford University Press, 2002. – 272 p.
297. *Ruchkina, N. P.* “Natural” Music by Ivan G. Sokolov: the Sonata for Cello and Piano // «3rd International Conference on Education, Language, Art and Inter-Cultural Communication (ICELAIC 2016). – Atlantis Press, 2017. – P. – 430–434.
298. *Schmelz, P.* Valentin Silvestrov and What the Times Dictate // Musicology Now. 2014. URL: [http:// musicologynow.ams-net.org/2014/03/valentin-silvestrov-and-what-times.html](http://musicologynow.ams-net.org/2014/03/valentin-silvestrov-and-what-times.html)
299. *Seim, N.* Владимир Сорокин – ум, честь и совесть эпохи постмодерна. – Sweden: Lunds Universitet, 2007. URL: <https://lup.lub.lu.se/luur/download?func=downloadFile&recordId=1324882&fileId=1324883>
300. *Tarasti, E.* A Theory of Musical Semiotics. – Indiana University Press, 1994. – 352 p.
301. *Taruskin, R.* Music in the Late Twentieth Century. The Oxford history of western music. – Oxford University Press, 2010. – 610 p.

302. Time in Contemporary Musical Thought (Contemporary Music Review) 1st Edition / Ed. Jonathan D. Kramer. – London: Routledge, 1993. – 256 p.
303. *Varga, A. B.* Three questions for sixty–five composers. – University Rochester Press, 2011. – 352 p.

## ПРИЛОЖЕНИЕ № 1

## Список сочинений И. Г. Соколова

*Для фортепиано соло*

1983. «Пять видений»
1987. «Соната-сказка» посвящ. Л. Н. Наумову (начало работы 1978)  
«Сказочные звоны» посвящ. Н. Н. Сидельникову.  
«Зимние картинки»  
«Весенние картинки»  
Вальс «Митя Шостакович»
1988. «Волокос»  
«13 пьес»
1989. «Еще 7 пьес»  
«Книги на столе»
1992. «О жизни»  
«О Кейдже»  
«В небе»  
«Мысли о Рахманинове»  
«Звуки, буквы, числа»
1994. «Рисуя в одиночестве»  
«Молитва во сне»
1995. «7 тихих пьес»  
«Размышления по поводу 70-летия П. Булеза»  
«Равновесие»
1999. «Вечерние птицы»
2000. «Летний пейзаж»
2010. «Интермеццо»
2012. «Евангельские картины» – 31 Прелюдия, Речитатив и Эпилог
2016. 15 пьес для фортепиано по картинам Дитмара Боннена

### ***Камерно-инструментальные ансамбли с участием фортепиано***

1983. «Десять пьес» для флейты и фортепиано.  
 «Пять пьес» для флейты и фортепиано.  
 «Каприччио» для тубы и фортепиано.
1984. «Поэма» для валторны и фортепиано.
1988. «Сон Ата» для флейты и фортепиано.
1988. «С 10 по 30 сентября 1988 года» для фортепиано и любого ансамбля инструментов.
1989. «НепьYESa» для ф-но, скрипки, виолончели и ударных.
1991. «Прогулки втроем» для двух ф-но и флейты.
1992. «Вслушиваясь в смыслы» для флейты, ф-но, виолончели и ударных.
1996. «Ноктюрн» Трио №1 для ф-но, кларнета и виолончели.
1997. «Разговоры» Трио №2 для ф-но, кларнета и виолончели  
 «Воспоминания об алгебре» для ф-но и кларнета.  
 Две пьесы для скрипки и ф-но. Посвящ. П. Копачинской.
2000. Трио для фортепиано, скрипки и виолончели (в 2х частях attacca)
2001. «Родина» для скрипки и ф-но.
2002. Соната для виолончели и ф-но (в 4х частях)
2004. «Прощальная музыка» для флейты, кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано  
 «Шесть напутствий» секстет для ф-но, двух скр., альты, виолончели и контрабаса
2005. Соната для скрипки и ф-но (в 4х частях)
2006. Соната для альты и ф-но (одночастная)
2010. Квартет для ф-но, скрипки, альты и виолончели (в 3х частях)
2015. Andante для контрафагота и фортепиано

Для «Русско-немецкого квартета композиторов»<sup>448</sup>: сочинения для CD альбома «Not only for...» (1997): «Not only for...»: «Тайные письма», «Волшебный варган», для CD альбома «Kak Stranno / Wie Seltsam. 100 Years: Daniil Kharms» (2005): «Бах – Дах».

### ***Вокальные ансамбли (с участием фортепиано)***

1980. «Два монолога» на сл. В. Ф. Раевского  
 1983. «Десять романсов» на стихи В.Хлебникова  
 1986. «Блаженство и безнадежность» 10 романсов на стихи Ф.Тютчева  
 «Радужные бабочки» 24 детские песни на слова советских поэтов.  
 1987. «Три стихотворения Р. Гамзатова»  
 1991. «13 и 7» для баритона и фортепиано  
 1999. «Далекая дорога» 27 романсов на стихи А. Платонова  
 1996 – 2004. Более 150 романсов на стихи русских поэтов.

### ***Инструментальные ансамбли (без фортепиано)***

1985. «Сюита масок» для басс-квинтета  
 1994. «Лето» для струнного ансамбля. В составе коллективного сочинения  
 «Времена года»: «Весна» Цзо Чжэнь Гуань, «Осень» В. Мартынов, «Зима»  
 А. Бакши.  
 2000. «20'00» Концерт для скрипки, цимбал и струнного оркестра.  
 2009. Трио для скрипки, альты и виолончели (7 частей)  
 2012. Соната для флейты, альты и арфы

### ***Для солирующих инструментов***

1988. «О» для флейты.  
 1993. «Звук в житии» для виолончели соло

---

<sup>448</sup> Состав: Алексей Айги (скрипач-композитор), Дитмар Боннен (пианист-композитор), Иван Соколов (пианист-композитор), Манфред Нихауз (композитор, бывший музыкальный руководитель Кельнского радио WDR).



- «Фундамент разрушенного храма» для фагота соло
1997. «Птичка в клетке» для одного исполнителя (флейта, фортепиано, голос) на стихи В. Хлебникова
1998. «Вдруг» для одного исполнителя (скрипка, фортепиано, голос)  
«Семь минус один» для солирующего инструмента
1999. «Средь лепестков опавших» 21 танка для меццо-сопрано (с возможным использованием духовых и ударных инструментов).
2001. «Элегия» для альты
2002. «Nach oben», «Nach unten» – две пьесы для скрипки соло
2006. «В лугах. Серенький денек» для кларнета соло (и чтеца по желанию)  
«В лугах. Осенний день» для кларнета соло
2007. «Lento» для органа
2010. Соната для органа

### *Для хора*

1983. «Двадцать три хокку»
1998. Хоровой концерт на стихи Н. Заболоцкого  
Два хора на стихи Д.Хармса
1999. «Богородице Дево, радуйся»
2002. «Херувимская»  
«Святый боже»  
«Два запричастна»
2007. «Маргит» для мужского хора на текст греческого автора времен Гомера.
2010. Шесть хоров на слова А. Фета для женского хора

### *Оперы, кантаты, сценические произведения*

1983. «Ночь» на слова Э. Багрицкого (для голоса/хора и симф. орк.)
1985. «Как красива наша планета!» на текст выступления Ю. Гагарина  
«Русь певучая...» кантата на слова В. Хлебникова

1995. «Криптофоника» совместно с И. Р. Юсуповой и С. В. Невраевым (собств. Либретто)
1997. Реквием на смерть пирожного «Мадлен» для голоса, органа и фортепиано на тексты М. Пруста (по направлению к Свану), Вадима Захарова и Ивана Соколова.
2000. «Чудо любит пятки греть» на стихи А. Введенского для певцов и ансамбля ударных инструментов.
2004. «Обезьяна и золотой мяч». Детская сказка для фортепиано и ансамбля музыкантов-актеров.
2010. «Короткие послания и размышления о них» для симфонического оркестра

*Для ансамбля ударных инструментов*

1987. «Легкие пьесы»
1990. «Что наша игра? – Жизнь!..»
1991. «Игра без начала и конца»  
«Маленькая гармоническая космограмма»
1992. «Музыка к кинофильму». Инструкция для озвучивания немого фильма.
1995. «Экспресс-интервью»  
«Ка – 24 нонпрелюдии»
1998. Марко-космос I-III
2011. «Светлые и печальные мелодии»
2011. «В музее первобытного искусства»
2011. «Таинственная сага»
2015. «Зимние пейзажи» для ансамбля ударных инструментов

**Авторский список романсов  
(1990 – 2003)**

**1990**

1. Звезда (А. Белый) / июль

**1996**

1. Девушка пела (А. Блок) / июнь
2. Не рассуждай (Ф. Тютчев) / 10 октября
3. Выхожу (М. Лермонтов) / 10-11 октября
4. Если жизнь (А. Пушкин) / 12 октября

**1997**

1. Schnee (Walser) / февраль
2. Есть странный (А. Белый) / 23 февраля
3. Солнце (А. Белый) / 23 февраля
4. Святче Божий (В. Хлебников) / 27 августа
5. Чудная картина (А. Фет) / 28 августа
6. И место рябине (Г. Айги) / 29 августа
7. И веруя (Г. Айги) / 31 августа
8. Солнце: березы (Г. Айги) / 3-6 сентября
9. Молитва (Е. Баратынский) / 7 сентября
10. Огонь на мачте (И. Бунин) / 8-10 сентября
11. Звук осторожный (О. Мандельштам) / 14 сентября
12. Долго: березы (Г. Айги) / 16 сентября
13. Был поздний час (И. Бунин) / 18 сентября
14. Зачем мне жить (И. Жуков) / 18 сентября
15. Парит задумчиво листок (И. Жуков) / 18 сентября
16. Поэт (И. Жуков) / 19 сентября
17. Страничка с признанием (Г. Айги) / 25 сентября

18. Не чертиком (В. Хлебников) / 29 сентября
19. Еще раз (В. Хлебников) / 29 сентября
20. Песенка (В. Хлебников) / 1 октября
21. Золотистые волосики (В. Хлебников) / 1 октября
22. Звенят голубые бубенчики (В. Хлебников) / 1 октября
23. Среди миров (И. Анненский) / 5 октября

### **1998**

1. Пение: тишина (Г. Айги) / 2 февраля
2. Снова укачивание (Г. Айги) / 3 февраля
3. Песня звуков (Г. Айги) / 3 февраля
4. Я поле жизни (Е. Храмов) / 28 апреля
5. Снег (Г. Айги) / 8 июня
6. Ходьба – прощание (Г. Айги) / 10-13 июня
7. Лишь розы увядают (А. Пушкин) / 25 июня
8. В столицах шум (Н. Некрасов) / 27 июня
9. Есть минуты (А. Блок) / 27-28 июня
10. Ночной сад (Н. Заболоцкий) / 14-17 июля
11. Все, что было (Н. Заболоцкий) / 17 июля
12. Эхо (А. Пушкин) / 17-18 июля
13. Нет мыши (Г. Айги) 18 июля
14. Метаморфозы (Н. Заболоцкий) / 25-27 июля
15. Цветок (Н. Заболоцкий) / 30-31 июля
16. На воде (И. Анненский) / 4 августа
17. Мелодия для арфы (И. Анненский) / 5-6 августа
18. Лира часов (И. Анненский) / 6 августа
19. Кто мне откликнулся (Н. Заболоцкий) / 19 августа
20. Вдруг от флоксов (Г. Айги) / 21 августа – 17 сентября
21. Такие снега (Г. Айги) / 1 октября – 1 ноября
22. Светит солнце (М. Фортман) / 7-8 декабря

23. В рост (Г. Айги) / 25-30 декабря

**1999**

1. Весна (Б. Пастернак) / 3-4 февраля
2. Минувших лет (А. Пушкин) / 5 февраля
3. Отцы пустынноики (А. Пушкин) / 22 февраля
4. Редеем облаков (А. Пушкин) / 25-26 февраля
5. Чижик (А. Пушкин) / 1 марта
6. Движение (Н. Заболоцкий) / 5-6 марта
7. Коршун (А. Блок) / 11-12 марта
8. Когда волнуется (М. Лермонтов) / 17-19 марта
9. Край ты мой (А. Толстой) / 19-23 марта
10. Летят по небу (К. Случевский) / 26-27 марта
11. Милый друг (В. Соловьев) / 27 марта
12. Вновь растворилась дверь (А. Толстой) / 29 марта
13. Шепот, робкое дыхание (А. Фет) / 3-4 апреля
14. Только встречу улыбку (А. Фет) / 4 апреля
15. Поле зыблется (А. Майков) / 5-6 апреля
16. Бедный друг (В. Соловьев) / 5-6 апреля
17. Вся в лазури (В. Соловьев) / 7 апреля
18. Чуть колышется (Д. Андреев) / 7-8 апреля
19. За горами, лесами (А. Блок) / 10 апреля
20. Дышит утро (А. Блок) / 11 апреля
21. Тихой ночью (Ф. Тютчев) / 13 апреля
22. Ярким солнцем (А. Блок) / 13 апреля
23. Утро в Москве (А. Блок) / 16 апреля
24. Ветер (Б. Пастернак) / 27 апреля
25. Весна (Н. Языков) / 4 мая
26. Мой череп (В. Хлебников) / 7-9 мая
27. Очи Оки (В. Хлебников) / 12 мая

28. Наш кочень (В. Хлебников) / 12 мая
29. Сыновеет (В. Хлебников) / 12-13 мая
30. Вертоград (А. Пушкин) / 26 июля
31. Адели (А. Пушкин) / 27 июля
32. Под каким созвездием (А. Пушкин) / 27 июля
33. Эпитафия (А. Пушкин) / 2 августа
34. Я сердцем знаю (А. Платонов) / 12 августа
35. Когда я думаю (А. Платонов) / 13-18 августа
36. Невысокие лозины (А. Платонов) / 18 августа
37. Мы дума мира темного (А. Платонов) / 19-30 августа
38. Тиха дорога (А. Платонов) / 20-24 августа
39. Тихий свет сиянья (А. Платонов) / 25 августа
40. Дорога утром (А. Платонов) / 26 августа
41. В мире дороги далекие (А. Платонов) / 26 августа
42. Далью серебряной (А. Платонов) / 27 августа
43. Тих под пустыней (А. Платонов) / 27 августа
44. При прощании (А. Платонов) / 31 августа
45. Птица (А. Платонов) / 1-2 сентября
46. Судьба (А. Платонов) / 2 сентября
47. Жизнь – далекая дорога (А. Платонов) / 3 сентября
48. В эти дни (А. Платонов) / 3-4 сентября
49. По деревням колокола (А. Платонов) / 4-5 сентября
50. Мир рожден (А. Платонов) / 6 сентября
51. На реке вечерней (А. Платонов) / 8-9 сентября
52. Вечерняя дорога (А. Платонов) / 9-10 сентября
53. В моем сердце (А. Платонов) / 10 сентября
54. Мы пройдет (А. Платонов) / 13-14 сентября
55. Падают звезды (А. Платонов) / 14-15 сентября
56. Как странно (Д. Хармс) / 2 октября
57. Соломинка (Г. Айги) / 6 октября

58. И вновь призывая... (Г. Айги) / 6 октября
59. Осиротевший, брожу я один (Г. Айги) / 6 октября
60. Во сне (А. Платонов) / 9 октября
61. Сердце в эти дни (А. Платонов) / 14 октября
62. Сумрак (А. Платонов) / 29 октября
63. Тою ночью (А. Платонов) / 30 октября – 1 ноября
64. Над голубыми озерами (А. Платонов) / 1 ноября
65. Когда вдали угаснет свет дневной (Н. Заболоцкий) / 5-6 ноября
66. Весеннего Корана (В. Хлебников)
67. И цветы, и шмели (И. Бунин)
68. Ну, тащися, Сивка (В. Хлебников)
69. Над виноградными холмами (Ф. Тютчев)
70. Смотри, как запад разгорелся (Ф. Тютчев)
71. Так, в жизни есть мгновения (Ф. Тютчев)
72. Есть в осени... (Ф. Тютчев)
73. Слезы (Ф. Тютчев)
74. Волна и дума (Ф. Тютчев)
75. Я знал ее (Ф. Тютчев)
76. Дорог мне (А. Майков)
77. Из бездны вечности (А. Майков)
78. Чем доле я живу (А. Фет)
79. Тихо в озере струится (Ф. Тютчев)
80. Тихо веет над долиной (Ф. Тютчев)
81. Эти бедные селенья (Ф. Тютчев)
82. Благовест (А. Толстой)

## **2000**

1. Смотри, как на речном просторе (Ф. Тютчев) / 6 апреля
2. Горох тебе в спину (Д. Хармс) / 19 апреля
3. И птичка горько плачет (Д. Хармс) / 21-22 апреля

4. К музе (Г. Державин) / 24 июня – 4 июля
5. Вши тупо молилися мне (В. Хлебников) / 6 декабря 1999 – 5 июня 2000
6. Людские так грубы слова (А. Фет) / 31 августа

### **2002**

1. Ангел (М. Лермонтов) / 12 марта
2. В тумане (Г. Айги) / 1 апреля
3. Я воспитан (Н. Заболоцкий) / 2-4 апреля
4. Летний вечер (Н. Заболоцкий) / 8-9 апреля
5. Еще заря (Н. Заболоцкий) / 15 апреля
6. В туче... (И. Бунин) / 23 июля
7. Крупный дождь (И. Бунин) / 24 июля
8. Под липой (А. Фет) / 16-17 сентября
9. Десять хокку на слова японских поэтов на немецком языке / 19-20 октября
10. Я мечтою ловил (К. Бальмонт) / 30 октября
- 10а. Я поле жизни (Е. Храмов) / Вторая версия, 29 октября
11. Небо – проигрыватель (Г. Айги) / 15 ноября

### **2003**

1. На чудной белизне листа (И. Сироткина) / 1-3 февраля
2. Старая усадьба (И. Сироткина) / 9-11 февраля
3. Отчего ты печально (И. Бунин) / 17-20 февраля
4. Ароматом тончайшим (И. Сироткина) / 31 марта
5. Счастлив я (И. Бунин) / 4 июня
6. На пруде (И. Бунин) / 6-7 июня
7. Высоко полный месяц стоит (И. Бунин) / 9-10 июня
8. Нет, моего к тебе (Ф. Тютчев) / 11-12 августа
9. Туча растаяла (И. Бунин) / 19 августа

### **2006 – 2017**

1. Библия (Брюсов) / апрель



2. Птичка (А. Фет) / апрель
3. Ночь лазурна (А. Фет) / апрель
4. Звезды (А. Фет) / апрель

## ПРИЛОЖЕНИЕ № 2

### Список видео- и аудиозаписей И. Г. Соколова

#### *Видеозаписи*

1. Соколов И. Г., Захаров В. А. Видеофильм об инсталляции Вадима Захарова «Черные птицы» для Первого Биеннале современного искусства в Фессалониках, в Музее Византийского Искусства. 2007. Музыка для инсталляции И. Г. Соколова – «Магрит» для мужского хора. Pastor Zond Edition. Cologne. 2007.

#### *Аудиозаписи*

1. Соколов И. Russische Klaviermusik. 8 Mai 1992. Sendesaal des Deutschlandfunks.

Disk 1. I. Sokolov, V. Tarnopolski, N. Korndorf.

Disk 2. S. Prokofiev, A. Skrjabin.

2. Шопен Ф. Концерт № 2 фа минор. Запись 24.01.2002; Шостакович Д. Концерт для фортепиано и трубы op. 35. I. Sokolov (piano), W. Bauer (trompete). Deutsche Kammerphilharmonie Neuss. Dirigent: A. Boreyko. D-Neuss, 06.06.2004.

3. Уствольская Г. И. Фортепианные сонаты 1-6, Двенадцать прелюдий. Исполняет И. Г. Соколов.

4. Соколов И. Bird's eye. S. Prokofiev, A. Wustin, I. Sokolov, N. Korndorf. Megadisk. Austria. 2005.

5. Соколов И. Amberwood. Duos for Violin, Viola and Piano by Ivan Sokolov, Ole Sax and Jan Vicar. Recorded at Shoal Greek, Alabama on March 4, 2007.

Sokolov I. Sonata for Viola and Piano (2006). Piano – I. Sokolov, Viola – K.-B. Pollick.

Sokolov I. Solnechnaya (Sunlight) Sonata for Violin and Piano (2005). Piano – I. Sokolov, Viola – K.-B. Pollick.

6. И. Г. Соколов, М. И. Пекарский исполняют С. Губайдулину. Антология музыки для ударных. «Музыка для клавесина и ударных» (1971). 12. Quasi recitativo. 13. Con moto. Записано в студии № 5 Дома Радио. М. 2010.

7. Соколов И. Russian and Czech duos and trios by Ivan Sokolov, Viktor Kalabis, Jan Vicar. Recorded at Shoal Creek, Alabama. 2010.

*Sokolov I.* Sonata for Cello and Piano in D minor (2002). Piano – I. Sokolov, Cello – Dennis Parker.

*Sokolov I.* Trio for Piano, Violin and Cello in A minor (2000). Piano – I. Sokolov, Violin – K.-B. Pollick, Cello – Dennis Parker.

### ПРИЛОЖЕНИЕ № 3

«Чудо любит пятки греть»

Композиция И. Г. Соколова по произведениям А. И. Введенского для голоса,  
ансамбля ударных инструментов и фортепиано

Текст А. И. Введенского в переработке И. Г. Соколова

#### I Акт

<p><b>1. Пролог.</b> Хор: Расскажи-ка нам отец! (Четыре раза) Отец: И воскликнул отец: Пролог, А в Прологе главное Бог. Хор: Расскажи-ка нам отец! (Три раза) Отец: Усните сыны, Посмотрите сны.</p> <p>Важнее всех искусств Я полагаю музыкальное Лишь в нем мы видим кости чувств Оно стеклянное, зеркальное. В искусстве музыки, творец Десятое значение имеет Он отвлеченного купец В нем человек немеет. Когда берешь ты бубен или скрипку Становишься на камень пеня,  То воздух в маленькую рыбку Превращается от нетерпенья Тут ты стоишь играешь чудно, И стол мгновенно удаляется И стул бежит походкой трудной И география является. Я под рокот долгих струн Стал бы думать я перун Или география. (1930-1931)</p>	<p>Потец (фрагмент) У А. И. Введенского «Обнародуй нам отец», далее «Скажи-ка нам отец»</p> <p>Кругом возможно Бог (фрагмент)</p>
<p><b>2. Человек веселый Франц</b> Человек весёлый Франц сохранял протуберанц от начала до конца не спускался он с крыльца мерял звёзды звал цветы думал он что я есть ты вечно время измеряя вечно песни повторяя он и умер и погиб как двустволка и полип</p>	<p>Человек веселый Франц Без изменений</p>

он пугаясь видел юбку  
фантазируя во сне  
и садясь в большую шлюпку  
плыл к задумчивой сосне  
где жуков ходили роты  
совершали повороты  
показав богам усы  
говорили мы часы  
боги выли невпопад  
и валились в водопад  
там в развесистой траве  
созидался муравей  
и светляк недобрый царь  
зажигал большой фонарь  
молча молнии сверкали  
звери фыркали в тоске  
и медлительно рычали  
волны лёжа на песке  
где же? где всё это было  
где вращалась эта местность  
солнце скажет: я забыло  
опускаясь в неизвестность  
только видно нам у Франца  
появляется из ранца  
человеческий ровесник  
и психолог божества  
объявляет нам кудесник  
вмиг начало торжества  
звёзды праздные толпятся  
люди скучные дымятся  
мысли бегают отдельно  
всё печально и бесцельно  
Боже что за торжество  
прямо смерти рождество  
по заливам ходят куры  
в зале прыгают амуры  
а железный паровоз  
созерцает весь навоз  
Франц проснулся сон зловещий  
для чего здесь эти вещи?  
тут как пальма стал слуга  
сзади вечности луга  
невысокий как тростник  
спит на стуле воротник  
керосиновая ветвь  
озаряет полумрак  
ты кудесник мне ответь  
сон ли это? я дурак  
но однако где кудесник  
где психолог божества  
он во сне считает песни  
осыпаясь как листва

он сюда придти не может  
 где реальный мир стоит  
 он спокойно тени множит  
 и на небе не блестит  
 дайте турки мне карету  
 Франц весёлый возгласил  
 дайте Обера ракету  
 лошадиных дайте сил  
 я поеду по вселенной  
 на прекрасной этой конке  
 я земли военнопленный  
 со звездой устрою гонки  
 с потолка взгляну на мох  
 я синица я ... ..  
 между тем из острой ночи  
 из пучины злого сна  
 появляется веночек  
 и ветвистая коса  
 ты сердитая змея  
 смерть бездетная моя  
 здрасте скажет Франц в тоске  
 в каждом вашем волоске  
 больше мысли чем в горшке  
 больше сна чем в порошке  
 вы достаньте вашу шашку  
 и разрежьте мне рубашку  
 а потом разрежьте кожу  
 и меня приклейте к ложу  
 всё равно жива наука  
 я хрипя проговорю  
 и себе на смену внука  
 в виде лампы сотворю  
 будет внук стоять сиять  
 сочинения писать  
 смерть сказала ты цветок  
 и сбежала на восток  
 одинок остался Франц  
 созерцать протуберанц  
 мерить звёзды звать цветы  
 составляя я и ты  
 лёжа в полной тишине  
 на небесной высоте  
 (1929 или 1930)

### 3. Беседа часов

Первый час говорит второму:  
 я пустынный.  
 Второй час говорит первому:  
 я пучина.  
 Третий час говорит четвёртому:  
 одень утро.  
 Четвёртый час говорит пятому:

Кругом возможно Бог  
 (фрагмент)

<p>сбегают звёзды.  Пятый час говорит шестому:  мы опоздали.  Шестой час говорит седьмому:  и звери те же часы.  Седьмой час говорит восьмому:  ты приятель рощи.  Восьмой час говорит девятому:  перебежка начинается.  Девятый час говорит десятому:  мы кости времени.  Десятый час говорит одиннадцатому:  быть может мы гонцы.  Одиннадцатый час говорит двенадцатому:  подумаем о дорогах.  Двенадцатый час говорит: первый час,  я догоню тебя вечно мчась.  Первый час говорит второму:  выпей друг человеческого брону.  Второй час говорит: час третий,  на какой точке тебя можно встретить.  Третий час говорит четвёртому:  я кланяюсь тебе как мёртвому.  Четвёртый час говорит: час пятый,  и мы сокровища земли тьмою объяты.  Пятый час говорит шестому:  я молюсь миру пустому.  Шестой час говорит: час седьмой,  время обеденное идти домой.  Седьмой час говорит восьмому:  мне бы хотелось считать по-другому.  Восьмой час говорит: час девятый,  ты как Енох на небо взятый.  Девятый час говорит десятому:  ты подобен ангелу пожаром объятому.  Десятый час говорит: час одиннадцатый,  разучился вдруг что-то двигаться ты.  Одиннадцатый час говорит двенадцатому:  И всё же до нас не добраться уму.  (1930-1931)</p>	
<p><b>4. Тучи в небе тлеют</b>  Тучи в небе тлеют  страшен вид страны  то они светлеют  то опять черны  то они недвижны  как скала мертвы  то скоропостижно  мчатся словно львы  столько в них движенья  столько сиих сил</p>	<p>Фрагмент произведения, до нас не  дошедшего  (1937?)   3-й возница (закинув голову, глядит  наверх)</p>

будто на сраженье  
 Бог и пригласил  
 с грохотом и треском  
 носятся в ночи  
 ненасытным блеском  
 светятся мечи

\*\*\*

... ясно  
 нежно  
 и светло  
 чтоб землю белоснежной  
 грудь и ухо  
 всю посуду  
 у прекрасной  
 занесло

\*\*\*

Воробей (*клюющий зерна радости*)  
 Господи, как мир волшебен,  
 Как всё в мире хорошо.  
 Я пою богам молебен,  
 Я стираюсь в порошок  
 Перед видом столь могучих,  
 Столь таинственных вещей,  
 Что проносятся на тучах  
 В образе мешка свечей.  
 Боже мой, всё в мире пышно,  
 Благолепно и умно.  
 Богу молятся неслышно  
 Море, лось, кувшин, гумно,  
 Свечка, всадник, человек,  
 Ложка и Хаджи-абрек.

Тучи в небе тлеют  
 страшен вид страны  
 то они светлеют  
 то опять черны  
 то они недвижны  
 как скала мертвы  
 то скоропостижно  
 мчатся словно львы  
 столько в них движенья  
 столько сиих сил  
 будто на сраженье  
 Бог и пригласил  
 с грохотом и треском  
 носятся в ночи  
 ненасытным блеском  
 светятся мечи

\*\*\*

Фрагмент произведения, до нас не  
 дошедшего  
 (1937?)

Кругом возможно Бог  
 (фрагмент)

Фрагмент произведения, до нас не  
 дошедшего  
 (1937?)



... ясно  
нежно  
и светло  
чтоб землю белоснежной  
грудь и ухо  
всю посуду  
у прекрасной  
занесло

\*\*\*

Женщина спит.  
Воздух летит.  
Ночь превращается в вазу.  
В иную нездешнюю фразу  
вступает живущий мир.  
Дормир Носов, дормир.  
Жуки выползают из клеток своих,  
олени стоят как убитые.  
Деревья с глазами святых  
качаются Богом забытые.  
Весь провалился мир.  
Дормир Носов, дормир.  
Солнце сияет в потёмках леса.  
Блоха допускается на затылок беса.  
Сверкают мохнатые птички,  
в саду гуляют привычки.  
Весь рассыпался мир.  
Дормир Носов, дормир.

\*\*\*

Тучи в небе тлеют  
страшен вид страны  
то они светлеют  
то опять черны  
то они недвижны  
как скала мертвы  
то скоростижно  
мчатся словно львы  
столько в них движенья  
столько сиих сил  
будто на сраженье  
Бог и пригласил  
с грохотом и треском  
носятся в ночи  
ненасытным блеском  
светятся мечи

\*\*\*

... ясно  
нежно  
и светло  
чтоб землю белоснежной

Фрагмент произведения, до нас не  
дошедшего  
(1937?)

Кругом возможно Бог  
(фрагмент)

Фрагмент произведения, до нас не  
дошедшего  
(1937?)

Фрагмент произведения, до нас не  
дошедшего  
(1937?)

<p>грудь и ухо          всю посуду          у прекрасной          занесло</p>	
<p><b>5. Очевидец и крыса</b>  <b>Он.</b>          Маргарита отвори          мне окошко поскорей.          Маргарита говори          мне про рыб и про зверей.          Опустилась ночи тень,          всюду в мире свет потух.          Маргарита кончен день,          дует ветер, спит петух.          Спит орёл на небесах,          спят растения в лесах,          будущие спят гробы,          сосны, ели и дубы.          Воин выходит на позор,          бобр выходит на грабёж,          и бросая в звёзды взор,          счёт ночам заводит ёж.          Рыбы бегают в реке,          бродят рыбы по морям,          и скворец в своей руке          тихо держит мёртвый храм.          И дрозды поют слегка,          и рычит печальный лев.          Гонит Бог издалека          к нам на город облака,          и рычит печальный лев.  <b>Он.</b>          Мы не верим что мы спим.          Мы не верим что мы здесь.          Мы не верим что грустим,          мы не верим что мы есть.  <b>Он.</b>          Холод горы озаряет,          снежный гор больших покров,          а в снегу как лунь ныряет          конь под тяжестью ковров.          На коврах курсистка мчится,          омрачённая луной.          На коня глядит волчица,          пасть облитая слюной.          Лежебока, бедный всадник,          мчится в тройке как лакей,          входит в тёмный палисадник,          кость сжимая в кулаке.          Отдаёт курсистке плеть он,          подаёт старухе трость.</p>	<p>Очевидец и крыса          (фрагмент)</p>

Каждый час встречая тостом,  
он лихую гладит кость.  
А курсистка как карета  
запылённая стоит.  
С незнакомого портрета  
глаз не сводит. И блестит.

**Он.**

Я мысли свои разглядывал.  
Я видел у них иные начертания.  
Я чувства свои измеривал.  
Я нашёл их близкие границы.  
Я телодвижения свои испытывал.  
Я определил их несложную значимость.  
Я миролюбие своё терял.  
У меня не осталось сосредоточенности.  
Догадывающийся догадается.  
Мне догадываться больше нечего.

**Он.**

Сейчас я буду говорить.  
*После этого три часа играла музыка.*  
*Разные вальсы и хоралы.*  
*Кириллов за это время успел жениться.*  
*Но чего-то ему не доставало.*

**Он.**

Маргарита Маргарита  
дверь скорее отвори,  
дверь в поэзию открыта,  
ты о звуках говори.  
Мы предметов слышим звуки,  
музыку как жир едим.  
Маргарита для науки  
мы не верим что мы спим.  
Мы не верим что мы дышим,  
мы не верим что мы пишем,  
мы не верим что мы слышим,  
мы не верим что молчим.

**Он.**

Ночь на небо поднималась.  
тусклый месяц как душа  
над землёю возносился,  
в камышах густых шурша,  
рыба бегала по речке  
и печальный лев рычал.  
Города стояли прямо,  
за добычей мчался бобр.

**Он.**

Я миролюбие своё терял.

**Он.**

Неизбежные года  
нам шли навстречу как стада.  
Кругом зелёные кусты  
невзрачно, сонно шевелились.

Очевидец и крыса  
(фрагмент)

Очевидец и крыса  
(фрагмент)

<p><b>Он.</b>          Нам больше думать нечем.  <i>У него отваливается голова.</i>          (1931-1934)</p>	
<p><b>6. Быть может только Бог</b>          Быть может только Бог.          Легло пространство вдалеке.          Полёт орла струился над рекой.          Держал орёл иконку в кулаке.          На ней был Бог.          Возможно, что земля пуста от сна,          худа, тесна.          Возможно мы виновники, нам страшно.          И ты орёл аэроплан          сверкнёшь стрелою в океан          или коптящей свечкой          рухнешь в речку.          Горит бессмыслицы звезда,          она одна без дна.          Вбегает мёртвый господин          и молча удаляет время.          (1930-1931)</p>	<p>Кругом возможно Бог          (фрагмент, финал произведения)</p>

## II Акт

<p><b>7. Приглашение меня подумать</b>          Будем думать в ясный день,          сев на камень и на пень.          Нас кругом росли цветы,          звезды, люди и дома.          С гор высоких и крутых          быстро падала вода.          Мы сидели в этот миг,          мы смотрели все на них.          Нас кругом сияет день,          под нами камень, под нами пень.          Нас кругом трепещут птицы,          и ходят синие девицы.          Но где же, где же нас кругом          теперь отсутствующий гром.          Мы созерцаем часть реки,          мы скажем камню вопреки:          где ты ночь отсутствуешь          в этот день, в этот час?          искусство что ты чувствуешь,          находясь без нас?          государство где ты пребываешь?          Лисицы и жуки в лесу,          понятие на небе высоком,-          подойди Бог и спроси лису -          что лиса от утра до вечера далеко?          от слова разумеется до слова цветов</p>	<p>Приглашение меня подумать          (без изменений)</p>
---	---

большое ли расстояние пробежит поток?  
Ответит лиса на вопросы Бога:  
это все исчезающая дорога.  
Ты или я или он, мы прошли волосок,  
мы и не успели посмотреть минуту эту,  
а смотрите Бог, рыба и небо, исчез тот кусок  
навсегда, очевидно, с нашего света.  
Мы сказали – да это очевидно,  
часа назад нам не видно.  
Мы подумали – нам  
очень одиноко.  
Мы немного в один миг  
охватываем оком.  
И только один звук  
ощущает наш нищий слух.  
И печальную часть наук  
постигает наш дух.  
Мы сказали – да это очевидно,  
все это нам очень обидно.  
И тут мы полетели.  
И я полетел как дятел,  
воображая что я лечу.  
Прохожий подумал: – он спятил,  
он богоподобен сычу.  
Прохожий ты брось неумное уныние,  
гляди кругом гуляют девы синие,  
как ангелы собаки бегают умно,  
чего ж тебе неинтересно и темно.  
Нам непонятное приятно,  
необъяснимое нам друг,  
мы видим лес шагающий обратно  
стоит вчера сегодняшнего дня вокруг.  
Звезда меняется в объеме,  
стареет мир, стареет лось,  
в морей соленом водоеме  
нам как-то побывать пришлось,  
где волны издавали скрип,  
мы наблюдали гордых рыб:  
рыбы плавали как масло  
по поверхности воды,  
мы поняли, жизнь всюду гасла  
от рыб до Бога и звезды.  
И ощущение покоя  
всех гладило своей рукою.  
Но увидев тело музыки,  
вы не заплакали навзрыд.  
Нам прохожий говорит:  
скорбь вас не охватила?  
Да музыки волшебное светило  
погасшее имело жалкий вид.  
Ночь царственная начиналась  
мы плакали навек.

(1931-1934)	
<p><b>8. Мне жалко что я не зверь</b>  Мне жалко что я не зверь,  бегающий по синей дорожке,  говорящий себе поверь,  а другому себе подожди немножко,  мы выйдем с собой погулять в лес  для рассмотрения ничтожных листьев.  Мне жалко что я не звезда,  бегающая по небосводу,  в поисках точного гнезда  она находит себя и пустую земную воду,  никто не слышал чтобы звезда издавала  скрип,  ее назначение ободрять собственным  молчанием рыб.  Еще есть у меня претензия,  что я не ковер, не гортензия.  Мне жалко что я не крыша,  распадающаяся постепенно,  которую дождь размачивает,  у которой смерть не мгновенна.  Мне не нравится что я смертен,  мне жалко что я неточен.  Многим многим лучше, поверьте,  частица дня единица ночи.  Мне жалко что я не орел,  перелетающий вершины и вершины,  которому на ум взбрел  человек, наблюдающий аршины.  Мы сядем с тобою ветер  на этот камушек смерти.  Мне жалко что я не чаша,  мне не нравится что я не жалость.  Мне жалко что я не роца,  которая листьями вооружалась.  Мне трудно что я с минутами,  меня они страшно запутали.  Мне невероятно обидно  что меня по-настоящему видно.  Еще есть у меня претензия,  что я не ковер, не гортензия.  Мне страшно что я двигаюсь  не так как жуки жуки,  как бабочки и коляски  и как жуки пауки.  Мне страшно что я двигаюсь  непохоже на червяка,  червяк прорывает в земле норы,  заводя с землей разговоры.  Земля где твои дела,</p>	<p>Мне жалко что я не зверь  (без изменений)</p>

говорит ей холодный червяк,  
а земля распорхаясь покойниками,  
может быть в ответ молчит,  
она знает что все не так  
Мне трудно что я с минутами,  
они меня страшно запутали.  
Мне страшно что я не трава трава,  
мне страшно что я не свеча.  
Мне страшно что я не свеча трава,  
на это я отвечал,  
и мигом качаются дерева.  
Мне страшно что я при взгляде  
на две одинаковые вещи  
не замечаю что они различны,  
что каждая живет однажды.  
Мне страшно что я при взгляде  
на две одинаковые вещи  
не вижу что они усердно  
стараются быть похожими.  
Я вижу искаженный мир,  
я слышу шепот заглушенных лир,  
и тут за кончик буквы взяв,  
я поднимаю слово шкаф,  
теперь я ставлю шкаф на место,  
он вещества крутое тесто  
Мне не нравится что я смертен,  
мне жалко что я не точен,  
многим многим лучше, поверьте,  
частица дня единица ночи  
Еще есть у меня претензия,  
что я не ковер, не гортензия.  
Мы выйдем с собой погулять в лес  
для рассмотрения ничтожных листьев,  
мне жалко что на этих листьях  
я не увижу незаметных слов,  
называющихся случай, называющихся  
бессмертие, называющихся вид основ  
Мне жалко что я не орел,  
перелетающий вершины и вершины,  
которому на ум взбрел  
человек, наблюдающий аршины.  
Мне страшно что всё приходит в ветхость,  
и я по сравнению с этим не редкость.  
Мы сядем с тобою ветер  
на этот камушек смерти.  
Кругом как свеча возрастает трава,  
и мигом качаются дерева.  
Мне жалко что я семя,  
мне страшно что я не тучность.  
Червяк ползет за всеми,  
он несет однозвучность.  
Мне страшно что я неизвестность,

<p>мне жалко что я не огонь. (1934)</p>	
<p><b>9. Я видел пожалуйте розу</b> Я видел пожалуйте розу, Сей скучный земли лепесток. Последние мысли, казалось, Додумывал этот цветок.</p> <p>Он горы соседние гладил Последним дыханьем души. Над ним проплывали княгини И звезды в небесной глуши.</p> <p>Мои сыновья удалились, И лошадь моя как волна Стояла и била копытом, А рядом желтела луна.</p> <p>Цветок убежденный блаженства, Приблизился Божеский час. Весь мир как заря наступает, А я словно пламя погас. (1936–1937)</p>	<p>Потец (фрагмент)</p>
<p><b>10. Элегия</b> <i>Так сочинилась мной элегия о том, как ехал на телеге я.</i></p> <p>Осматривая гор вершины, их бесконечные аршины, вином налитые кувшины, весь мир, как снег, прекрасный, я видел горные потоки, я видел бури взор жестокий, и ветер мирный и высокий, и смерти час напрасный.</p> <p>Вот воин, плавая навагой, наполнен важною отвагой, с морской волнуемой влагой вступает в бой неравный. Вот конь в могучие ладони кладет огонь лихой погони, и пляшут сумрачные кони в руке травы державной.</p> <p>Где лес глядит в полей просторы, в ночей неслышные уборы, а мы глядим в окно без шторы на свет звезды бездушной, в пустом сомненье сердце прячем,</p>	<p>Элегия (без изменений)</p>



а в ночь не спим томимся плачем,  
мы ничего почти не значим,  
мы жизни ждем послушной.

Нам восхищенье неизвестно,  
нам туга, пасмурно и тесно,  
мы друга предаем бесчестно  
и Бог нам не владыка.  
Цветок несчастья мы взрастили,  
мы нас самим себе простили,  
нам, тем кто как зола остыли,  
милей орла гвоздика.

Я с завистью гляжу на зверя,  
ни мыслям, ни делам не веря,  
бороться нет причины.  
Мы все воспримем как паденье,  
и день и тень и сновиденье,  
и даже музыки гуденье  
не избежит пучины.

В морском прибое беспокойном,  
в песке пустынном и нестройном  
и в женском теле непристойном  
отрады не нашли мы.  
Беспечную забыли трезвость,  
воспели смерть, воспели мерзость,  
воспоминанье мним как дерзость,  
за то мы и палимы.

Летят божественные птицы,  
их развеваются косицы,  
халаты их блестят как спицы,  
в полете нет пощады.  
Они отсчитывают время,  
Они испытывают бремя,  
пускай бренчит пустое стремя -  
сходить с ума не надо.

Пусть мчится в путь ручей  
хрустальный,  
пусть рысью конь спешит зеркальный,  
вдыхая воздух музыкальный -  
вдыхаешь ты и тленье.  
Возница хилый и сварливый,  
в последний час зари сонливой,  
гони, гони возок ленивый -  
лети без промедленья.

Не плещут лебеди крылами  
над пиршественными столами,  
совместно с медными орлами

<p>в рог не трубят победный. Исчезнувшее вдохновенье теперь приходит на мгновенье, на смерть, на смерть держи равненье певец и всадник бедный. (1940)</p>	
<p><b>11. Где. Когда.</b> <i>Где</i> Где он стоял опершись на статую. С лицом переполненным думами. Он стоял. Он сам обращался в статую. Он крови не имел. Зрите он вот что сказал:     Прощайте темные деревья,     прощайте черные леса,     небесных звезд круговращенье,     и птиц беспечных голоса. Он должно быть вздумал куда-нибудь когда- нибудь уезжать.     Прощайте скалы полевые,     я вас часами наблюдал.     Прощайте бабочки живые,     я с вами вместе голодал.     Прощайте камни, прощайте тучи,     я вас любил и я вас мучил. [Он] с тоской и с запоздалым раскаяньем начал рассматривать концы трав.     Прощайте славные концы.     Прощай цветок. Прощай вода.     Бегут почтовые гонцы,     бежит судьба, бежит беда.     Я в поле пленником ходил,     я обнимал в лесу тропу,     я рыбу по утрам будил,     дубов распугивал толпу,     дубов гробовый видел дом     и песню вел вокруг с трудом. [Он во]ображает и вспоминает как он бывало или небывало выходил на реку.     Я приходил к тебе река.     Прощай река. Дрожит рука.     Ты вся блестела, вся текла,     и я стоял перед тобой,     в кафтан одетый из стекла,     и слушал твой речной прибор.     Как сладко было мне входить     в тебя, и снова выходить.     Как сладко было мне входить     в себя, и снова выходить,     где как чижи дубы шумели,     дубы безумные умели     дубы шуметь лишь еле-еле.</p>	<p>Где. Когда. (без изменений)</p>

Но здесь он прикидывает в уме, что было бы если бы он увидел и море.

Море прощай. Прощай песок.

О горный край как ты высок.

Пусть волны бьют. Пусть брызжет пена,

на камне я сижу, все с д[удко]й,

а море плещет постепе[нно].

И всё на море далеко.

И всё от моря далеко.

Бежит забота скучной [ш]уткой

Расстаться с морем нелегко.

Море прощай. Прощай рай.

О как ты высок горный край.

О последнем что есть в природе он тоже вспомнил. Он вспомнил о пустыне.

Прощайте и вы

пустыни и львы.

И так попрощавшись со всеми он аккуратно сложил оружие и вынув из кармана висок выстрелил себе в голову. [И ту]т состоялась часть вторая – прощание всех с одним.

Деревья как крыльями взмахнули [с]воими руками. Они обдумали, что могли, и ответили:

Ты нас посещал. Зрите,

он умер и все умрите.

Он нас принимал за минуты,

потертый, помятый, погнутый.

Скитающийся без ума

как ледяная зима.

Что же он сообщает теперь деревьям. – Ничего – он *цепенеет*.

Скалы или камни не сдвинулись с места. Они молчанием и умолчанием и отсутствием звука внушали и нам и вам и ему.

Спи. Прощай. Пришел конец.

За тобой пришел гонец.

Он пришел последний час.

Господи помилуй нас.

Господи помилуй нас.

Господи помилуй нас.

Что же он возражает теперь камням. – Ничего – он леденеет.

Рыбы и дубы подарили ему виноградную кисть и небольшое количество последней радости.

Дубы сказали: – Мы растем.

Рыбы сказали: – Мы плывем.

Дубы спросили: – Который час.

Рыбы сказали: – Помилуй и нас.

Что же он скажет рыбам и дубам: – Он не

сумеет сказать спасибо.

Река властно бежавшая по земле. Река властно текущая. Река властно несущая свои волны. Река как царь. Она прощалась так, что. Вот так. А он лежал как тетрадка на самом ее берегу.

Прощай тетрадь.

Неприятно и нелегко умирать.

Прощай мир. Прощай рай.

Ты очень далек человеческий край.

Что сделает он реке? – Ничего – он каменеет.

И море ослабевшее от своих долгих бурь с сожалением созерцало смерть. Имело ли это море слабый вид орла. – Нет оно его не имело.

Взглянет ли он на море? – Нет он не может. Но – чу! вдруг затрубили где-то – не то дикари не то нет. Он взглянул на людей.

*Когда*

Когда он приотворил распухшие свои глаза, он глаза свои приоткрыл. Он припомнил всё как есть наизусть. Я забыл попрощаться с прочим, т. е. он забыл попрощаться с прочим. Тут он вспомнил, он припомнил весь миг своей смерти. Все эти шестерки, пятерки. Всю ту – суету. Всю рифму. Которая была ему верная подруга, как сказал до него Пушкин. Ах Пушкин, Пушкин, тот самый Пушкин, который жил до него. Тут тень всеобщего отвращения лежала на всем. Тут тень всеобщего лежала на всем. Тут тень лежала на всем. Он ничего не понял, но он воздержался. И дикари, а может и но дикари, с плачем похожим на шелест дубов, на жужжанье пчел, на плеск волн, на молчанье камней и на вид пустыни, держа тарелки над головами, вышли и неторопливо спустились с вершин на немногочисленную землю. Ах Пушкин. Пушкин.

*Всё*

(1941)

## ПРИЛОЖЕНИЕ № 4

### Литературное творчество И. Г. Соколова

#### «Традиция и новаторство»

*И. Г. Соколов*

*18.01.2013.*

Хочу высказать несколько мыслей о проблеме традиции и новаторства. Буду говорить об этой проблеме в применении к искусству, в частности – к музыке. И уже потом – к иконописи, поскольку здесь я не являюсь как в музыке профессионалом. Сначала вспомним, что вся классическая профессиональная музыка вышла из церкви. Первыми композиторами принято считать Леонина и Перотина, французских монахов XI века, которые расцвечивали собственными украшениями канонические песнопения. (Интересно, что произошло это как раз в районе 1054 года, когда католичество отделилось от православия). С тех пор новаторство медленно завоевывает свои права (а до этого оно их абсолютно не имело), в музыке (и вообще в искусстве) становится все более важной и ценимой индивидуальность, уникальность человеческого гения. Очень постепенно эта ситуация приводит к XX веку – к тому, что в искусстве главное – индивидуальность. Константин Бальмонт в 1903 году пишет стихотворение «Я не знаю мудрости»:

«Я не знаю мудрости,  
 годной для других.  
 Только мимолетности  
 я влагаю в стих.  
 В каждой мимолетности  
 вижу я миры,  
 полные изменчивой,  
 радужной игры.  
 Не кляните мудрые,

что вам до меня?  
 Я ведь только облачко,  
 полное огня.  
 Я ведь только облачко,  
 видите, плыву,  
 и зову мечтателей,  
 вас я не зову»

Если человек не создавал своего языка, или не обновлял радикально язык, на котором он говорил в музыке (живописи, театре и так далее), он рисковал остаться без публики, будучи записанным в ретрограды. Эта ситуация в целом сохраняется и теперь, в начале XXI века. Но с одним «но»: примерно с конца 1960-х или начала 1970-х годов начала ощущаться «тупиковость» использования всех новейших средств музыкального языка. Эту «тупиковость» почувствовали и по-разному вернулись к более традиционному стилю такие крупные композиторы, как Сильвестров, Пендерецкий, Шнитке, Лигети и многие другие. Другие крупные композиторы, например, Булез, Денисов, Лахенман, Ксенакис – отвергали этот ностальгический «возврат» и «старым» к звучаниям и ориентировались на радикальный разрыв с традицией (конечно, все в разной степени, с долей относительности; например, у Денисова больше элементов «возврата» к романтизму, чем у других названных авторов).

Сейчас «на равных» сосуществуют все направления – и «авангардное», и «традиционное», со всеми промежуточными ступенями и со всеми вариантами «смесей» двух направлений. Некоторые спрашивают: где же критерий, по которому можно оценить произведение искусства? Раньше таким критерием была его новизна. Сейчас этот критерий уже не работает. Правда и раньше, уже в XIX веке один известный композитор сказал своему ученику: «В вашем произведении то, что хорошо – то не ново, а то, что ново – увы, нехорошо». То есть критерием было то, что «хороша» ли вещь (здесь – прямое сходство, прямая отсылка к Божественному творению – «И увидел Бог, что это хорошо» Бытие 1 глава, 10, 12, 18, 21, 25 стихи). Но что такое хорошо и что такое плохо? Хорош гений, хорош

талант. Плоха посредственность. И вот тут – мысль А. П. Чехова о новизне: «То, что талантливо, то и ново». То есть талант может проявить себя в любом языке – в и новом, и в уже существовавшем. Ярчайшим примером, доказывающим это, является творчество Рахманинова – современника Чехова. Он, в отличие от Скрябина – талантливейшего новатора – не пользовался радикальными новшествами в языке, но был не менее талантлив, если не более. И это чувствовали все его современники, и чувствуем мы. Рахманинов один из первых показал, что традиционное в искусстве не потеряло своего значения (особенно это было явственно в его противостоянии со Скрябиным; они творили одновременно, их противопоставляли друг другу, как художников, идущих диаметрально противоположными путями к одной цели – к совершенству).

А сейчас? Где истина сейчас? Когда я учился, в 1970-е годы, в музыке (да и вообще в искусстве) часто слышались слова из политического лексикона: «Эта симфония написана демократичным языком», «этот композитор полевел» (или «поправел»). Композиторы были разделены на партии – «авангардисты», «почвенники», «умеренные» и так далее. Революции, войны – ведь они очень влияют на искусство. А в Америке, там этого не было. И вот сейчас происходит отдаление искусства, выражающего общественное сознание, от политики. Уже почти 70 лет Европа живет без войны, без глобальной войны (есть войны, но меньшего масштаба, чем Вторая мировая). И это чувствуется в искусстве. Оно делается с каждым десятилетием все дальше от материального своего слоя – от формы, и все больше углубляется в содержание, то есть в свой духовный слой, в свою духовную сущность. В музыке (да и в живописи, наверное) можно проследить по этапам процесс овладения материалом искусства – звуковым разнообразием. И в середине XX века Кейдж дошел до предела, написав беззвучную пьесу «4'33» (1952) и, затем «0'00» (1962), где исполнителю предписывается в любое время производить любое действие (то есть получается, что все всегда играли, играют и будут играть эту пьесу). Малевич сделал это же приблизительно в «Черном квадрате» (1915). Они с Кейджем как бы достигли Северного полюса в своих видах искусства, поставили там обелиск, как отважные

первопроходцы завершали этим исследование географии Земли. Но карта Земли была заполнена, а география продолжает существовать – ибо Земля существует, на ней живут люди, и в основном не на Северном полюсе. Так же и в искусстве. Кейдж и Малевич «дошли до края» в исследовании возможностей формы, то есть материального слоя искусства (и, кстати, после своих «4’33» и «Квадрата» еще долго создавали искусство – ведь достаточно один раз взойти на Эверест или попасть на Северный полюс, не обязательно жить там всю жизнь), сделав дальнейшие попытки новаторства в форме не то чтобы совсем невозможными, но как бы уже обреченными на некую ненужность. А почему? Потому что всегда все гениальное новаторское искусство, которое обновляло форму, делало это не специально, а исключительно ради обновления содержания. А форма обновлялась как бы уже случайно, как следствие обновления содержания. (Конечно, отношения между формой и содержанием в искусстве очень сложны. Часто форма является уже содержанием, или, наоборот, содержание диктует форму и как бы становится ей. Я намечаю здесь только одну из схем очень тонких процессов, которые бесконечно многообразны). И поэтому глубоко ошибочны попытки ложного новаторства, то есть творчества исходя из формы и подставления содержания уже *post factum*. Хотя в учебном процессе такие цитирования необходимы. Да и в творчестве порой этот способ дает хорошие результаты. А потому это получается, что берется форма не совсем новая, а уже с существующим, соответствующим ей содержанием.

Ведь и другой путь – творить только исходя из содержания, не думая о форме – тоже ошибочен. Истина, как всегда, посередине. Она – в гармонии между «контуром и запахом цветка» (В. Брюсов):

«Есть тонкие властительные связи  
 Меж контуром и запахом цветка  
 Так бриллиант невидим нам, пока  
 Под гранями не оживет в алмазе.  
 Так образы изменчивых фантазий,  
 Бегущие, как в небе облака,



Окаменев, живут потом века

В отточенной и завершенной фразе».

Истинен «царский путь», путь между Сциллой и Харибдой забвения либо формы, либо содержания.

А содержательное искусство – это искусство талантливое, то есть наполненное Святым Духом. Оно и является новым, независимо от того, открывает ли оно какие-то новшества в технологиях. В нем всегда есть какая-то необъяснимая, таинственная свежесть, вызванная тем, что художник любит то, что творит, потому что он чувствует, что им руководит Святой Дух. Гайдн всегда чувствовал это. Его музыка очень проста, но всегда удивительно свежа даже сейчас, 250 лет спустя ее написания. Об этом сказал Алексей Константинович Толстой: «Тщетно, художник, ты мнишь, что творений своих ты создатель! Вечно носились они над землею, незримые оку». Вот это – истинное новаторство, которое идет от фразы Бога: «И сказал Сидящий на престоле: се, творю все новое» (Откровение гл. 21, ст. 5). Потому что Бог ежесекундно творит все новое и в природе, и в искусстве, и во всех других областях жизни.

Вот как об этом же сказал другой замечательный поэт Николай Алексеевич Заболоцкий:

«А если так, то что есть красота,  
И почему ее обожествляют люди?  
Сосуд она, в котором пустота,  
Или огонь, мерцающий в сосуде?»

Здесь вспоминается фраза Св. Серафима Саровского: «Бог – это огонь». Значит, красота – это Бог в искусстве.

И такое новаторство, которое идет от Бога, который всегда творит все новое, может быть внешне очень традиционным. Оно, это новаторство, не противоречит традиции, здесь, в Боге, традиция и новаторство, которые всегда противоречили и отрицали друг друга, мирятся одно с другим, ибо кто может быть более традиционен, чем Бог? И кто может являться более новатором, чем, опять же, Господь Бог?

И, завершая эти разрозненные мысли, можно, видимо, сказать, что если искусство (по крайней мере музыка) тысячу лет отходило от традиции, от канона, и это было нужно, чтобы освоить, обожествить все возможные формальные способы создания искусства, то теперь оно постепенно будет все более и более пронизывать божественным те формы, которые оно открыло, осваивать их, жить в них, творить в них, как живет и творит человек выросший, взрослый, свободный, могущий поехать и на Северный полюс, и на Эверест, и в любую другую более пригодную для жизни точку земного шара искусства. Разница между традиционным и новаторским будет все более стираться, тело искусства будет все более и более служить духу искусства, который, в свою очередь, будет все более и более облагораживать дух человека и человечества.

P.S. Конечно, в иконописи законы другие, чем в искусстве светском. Иконопись – это вообще, нечто более высокое, чем искусство. Хотя и тут есть параллели. Например, приход в Россию западных влияний (Симон Ушаков) и изменение стиля иконописи. И если можно приложить вышесказанное к современной ситуации в написании икон, то можно сказать: живой Бог, присутствующий в иконописце, с любовью, одухотворенно пишущем икону, сотворит чудо и сделает икону любого стиля живой, и современной, новаторской. Конечно, говоря «любого стиля», мы понимаем, что здесь рамки значительно уже, чем в светском искусстве. Но эта узость не мешает, не сковывает иконописца, а дает ему большую духовную свободу, чем светскому художнику. Но здесь я замолкаю в силу своей некомпетентности...