

Секция «Музыкальное и сценическое искусство»

**В пространстве ассоциативной игры: композиция И. Соколова «Чудо любит пятки греть» на стихи А. Введенского
Ручкина Наталья Павловна**

Аспирант

Государственный институт искусствознания, Москва, Россия

E-mail: n.ruchkina@mail.ru

Иван Глебович Соколов (р.1960) принадлежит к плеяде российских композиторов, заявивших о себе в последнюю четверть прошлого столетия. Произведения Соколова являются результатом многолетней плодотворной работы музыканта, обращающегося к основным, нередко диаметрально противоположным, тенденциям искусства XX столетия. Находясь в непрерывном диалоге с культурными достижениями минувших эпох и современности, автор создал значительное количество сочинений в различных жанрах. Эволюция композиторского творчества предстает в виде двух различных ступеней. Условно период до 2000-го года представляет собой время концептуального искусства, после 2000-го года - переход к так называемому «простому стилю» (И. Соколов).

Рубеж 1999го - 2000го годов является кульминацией переломного этапа в творчестве композитора, который шел через камерно-вокальные сочинения. В период с 1996 по 2000й год Соколовым было создано более 150 романсов. По мнению автора, именно в это время им был найден музыкальный «ключ к стихам» [Соколов, 2014], благодаря которому друг за другом, с постепенным укрупнением формы, появлялись - отдельные романсы на стихи русских поэтов, развернутый вокальный цикл «Далекая дорога» на слова А. Платонова (1999), масштабная композиция с элементами театрального действия «Чудо любит пятки греть» по произведениям А. Введенского для голоса, ансамбля ударных инструментов и фортепиано (2000).

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 становятся своеобразными «точками притяжения» (Л. Гервер) для композитора и какой ключ в связи с ними он обнаруживает. Поэтому логика работы будет вести нас от раскрытия особенностей стихов Введенского к приемам композиторской техники, которыми на тот момент владеет автор.

В юности поэт определил свои главные темы - «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 смысловом творчестве Введенского становятся не только «свойства языка как гносеологического инструмента» [Фещенко, 2004, 19] но и «форма языкового высказывания как таковая» [Фещенко, 2004, 19].

В начале 1930-х годов на страницах «Серой тетради», размышляя «о времени, смерти, последнем смысле слов и предметов» [Герасимова, 2010, 14], Введенский пишет: «Я посягнул на понятия, на исходные обобщения, что до меня никто не делал. Этим я провел как бы поэтическую критику разума - более основательную, чем та, отвлеченная. <...> 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» [Введенский, 1993, 157]. В своем поэтическом эксперименте Введенский совмещает несовместимое, пытаясь с помощью ироничной игры разорвать прежние и нащупать новые логические связи в языке.

В собственном творчестве Введенский по-своему комбинирует с одной стороны французский сюрреализм и дадаизм, с другой - британский нонсенс и озорные лимерики. Языковые структуры поэта вполне сопоставимы с постулатами парадоксальной логики (Л. Кэрролла, Ж. Делеза, Г. Стайн). Будучи вовлеченным в пространство игры и перманентного эксперимента, Введенский апеллирует к логическому диссонансу, оксюморону, абсурду, нелепости, бессмыслице как к поэтическим приемам во имя достижения поставленной цели - обретения новых связей «слов и предметов», новой «связности мира». Он 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. Введенский) и формируя основы собственной поэтики.

Избранные стихи формируются Соколовым в двухактную структуру исходя из того, какое настроение в них улавливает композитор и на какие волнующие его идеи они откликаются. В музыке сочинения Соколов стремится к воплощению «чистых вещей» (И. Соколов) таких, как «облака, ветер, дым, запахи моря» [Соколов, 5], близкого ему романтического содержания, связанного с переживаниями лирического героя и созерцанием божественной природы мироздания. Соколов полагает, что в произведении «Чудо любит пятки греть» музыка рождается вокруг слова, когда на первый план выступают «выразительность, форма и подача» [Соколов, 3] стиха. В этом сочинении композитор обращается к своей системе условных лейтмотивов.

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. В фактуре сочинения слышна вполне уловимая полистилистика. Рахманинов, Рубинштейн, Чайковский, Римский-Корсаков, Мусоргский соседствуют друг с другом на страницах одной партитуры. По мнению Соколова, «сейчас "на равных" сосуществуют все направления - и "авангардное", и "традиционное", со всеми промежуточными ступенями и со всеми вариантами "смесей" двух направлений» [Соколов, 2013].

Соколова в творчестве Введенского привлек его уход в тот вид поэзии, где слово пребывает в своей пустой не наполненной смыслом оболочке. Если вспомнить, что композиция, согласно ее автору, 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, следовал закону как бы случайной последовательности действий, стихов, смыслов, пытаться понять которые, цепляясь за тот или иной мотив, можно сколько угодно. При этом закодированный текст поэта, интригуя и провоцируя на попытки интерпретации, ничем не рискует и остается не менее закрытым и парадоксальным. По всей видимости, композитор 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 собственном творчестве.

Источники и литература

- 1) 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.
- 2) Герасимова А. Об Александре Введенском. Все / А. Введенский. М. ОГИ. 2010.
- 3) Дубинец Е. Интервью с И. Соколовым «По-прежнему называю себя композитором». / Сборник интервью «Русские музыканты за границей: прекрасная страна и жизнь здесь другая». Не опубликован.

- 4) Из беседы автора работы с И. Соколовым 04.12.2014.
- 5) Интервью с И. Соколовым. Воспаряющие локти исполнителя. <http://bogemnyipeterburg.narod.ru>
- 6) Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века. М., 2007. Ч. 3.
- 7) Лекманов О. Пушкинский канон в «Элегии» Александра Введенского. Статьи на случай: сборник к 50-летию Р.Г. Лейбова. 2013. http://www.ruthenia.ru/leibov_50/Lekmanov.pdf
- 8) «... 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.
- 9) Соколов И. Эссе Традиция и новаторство. 18.01.2013. Рукопись.
- 10) Фещенко В.В. Языковой эксперимент в русской и английской поэтике 1910-30-х гг. Автореф. канд. филолог. наук. Институт языкознания РАН. М. 2004.
- 11) Хитрук А. Одиннадцать взглядов на фортепианное искусство. М. Классика – XXI. 2007.

Слова благодарности

Благодарю своего научного руководителя - профессора, доктора искусствоведения Татьяну Владимировну Цареградскую