

В ПРОСТРАНСТВЕ АССОЦИАТИВНОЙ ИГРЫ: КОМПОЗИЦИЯ И. СОКОЛОВА «ЧУДО ЛЮБИТ ПЯТКИ ГРЕТЬ» НА СЛОВА А. ВВЕДЕНСКОГО

Рубеж 1999–2000-го годов стал кульминацией переломного этапа в творчестве Ивана Соколова. Композитор охарактеризовал его как переход «от концептуализма к так называемой чистой музыке» [8], который шел через камерно-вокальные сочинения. В период с 1996 по 2000-й год Соколовым было создано более 150 романсов. По мнению автора, именно в это время им был найден музыкальный «ключ к стихам» [9], благодаря которому друг за другом, с постепенным укрупнением формы, появлялись — отдельные романсы на стихи А. Белого, А. Блока, Ф. Тютчева, М. Лермонтова, А. Пушкина, В. Хлебникова, А. Фета, Г. Айги, Е. Баратынского, И. Бунина, О. Мандельштама, Н. Заболоцкого, И. Анненского, развернутый вокальный цикл «Далекая дорога» на слова А. Платонова, масштабная композиция с элементами театрального действия «Чудо любит пятки греть» по произведениям А. Введенского.

В начале ноября 1999 г., заканчивая работу над «Далекой дорогой», Соколов приступил к написанию сочинения по просьбе Марка Пекарского. Созданная в результате композиция на стихи А. Введенского для голоса, ансамбля

ударных инструментов и фортепиано «Чудо любит пятки греть» прозвучала 27 февраля 2000 г. 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, которые используются полностью или фрагментарно. (Строка, послужившая названием композиции, взята из стихотворения А. Введенского «Гость на коне», 1931–1934).

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. 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



Иван Соколов

техники, которыми на тот момент владеет автор. Изучая «столкновения словесных смыслов» (Н. Заболоцкий) в стихах Введенского, мы не можем в полной мере нащупать «последний смысл слов и предметов» (А. Введенский). Однако для нас важно уловить момент превращения первоначального «широкого непонимания» (А. Введенский) его стихов лишь в «видимость бессмыслицы» (Н. Заболоцкий) и попытаться истолковать их в контексте основных идей, волнующих композитора.

Анализу поэтических текстов Введенского посвящено значительное количество исследований [22], [15], [16], [20]. Довольно часто при изучении творчества Введенского применяют термин «иероглиф». Его ввел один из близких друзей поэта — Л. Липавский для обозначения того, чего «нельзя услышать ушами, увидеть глазами, понять умом» [См.: 1, с. 20]. Иероглиф, по мнению исследователя, двузначен и обладает собственным и несобственным значением. По мнению Я. Друскина, природа иероглифа позволяет понимать творчество Введенского как «непрямую

или косвенную речь нематериального, то есть духовного или сверхчувственного, через материальное или чувственное» [6; Цит. по: 1, с. 19]. А. Герасимова отмечает, что «иероглифическая надпись представляется непосвященному набором картинок» [4, 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» [4, с. 662]. Для нас понимание языковой единицы в виде иероглифа представляется недостаточно полным в связи с тем, что «картинка» не имеет фонетических характеристик. В ряде трудов эти языковые единицы называют также архетипом, топосом, мотивом, мифопоэтическим образом. Их соединение трактуется как бессмыслица, заумь, алогичность, парадокс, лепет. Все эти определения отсылают лишь к многозначной трактовке текста поэта, настроенного на «высвобождение подсознательных ассоциаций» [1, с. 20].

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» [1, с. 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. Я усомнился, 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» [2, с. 157].

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» [20, с. 19], но и «форма языкового высказывания как таковая» [20, с. 19].

У Введенского слово выполняет функцию своего рода *пустого* или *чистого* знака, которое «не собирает в пучок семантические признаки мира» [20, с. 21], а словно «вырезает» эти признаки из мира, оставляя на их месте зияющую прореху, чистую потенцию» [20, с. 21]. Таким образом, лингвопоэтическим принципом для Введенского является разложение или разобщение значений, то есть *диссоциация* (В. Фесенко) или «незнакомство слов друг с другом» [20, с. 21]. 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»). Находясь в своем смысловом ряду, каждое из слов логически не согласуется с другими. В своем поэтическом эксперименте Введенский совмещает несовместимое, пытаюсь 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» [См.: 5, с. 36], который возглавлял автор книги «К зауми» А. 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, отказа от «символической ономатопеи», звуковая заумь «с самого начала насыщена имитирующими, звукоподражательными, эмоционально мотивированными элементами» [23, с. 103]. В стихах Введенского можно обнаружить много подобных примеров — например, «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. Герасимовой, может служить отсутствие изысков в размерах и риф-

мах, так как почти всем стихам поэта свойственны «четырёхстопные хорей и ямбы, иногда раёшник, с перекрестной или парной несложной рифмовкой» [1, с. 18], характерная ненормативная пунктуация и особая простота языка, напоминающая «запыхавшуюся скороговорку ребенка» (А. Герасимова). Например, «звезды праздные толпятся / люди скучные дымятся / мысли бегают отдельно / все печально и бесцельно / Боже что за торжество / прямо смерти рождество / по заливам ходят куры / 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. Помимо этого, к дадаизму отсылает опять же элемент игры, эксперимент, согласно которому стихотворение складывается из комбинаций уже существующих или только что придуманных слов. 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. Маршака, Введенский вносил и в детскую поэзию, начав с 1928 года публиковаться в периодических журна-

лах «Чиж» и «Еж», предназначенных для детского круга.

Таким образом, в собственном творчестве Введенский по-своему комбинирует с одной стороны французский сюрреализм и дадаизм, с другой — британский нонсенс и озорные лимерики. Языковые структуры Введенского вполне сопоставимы с постулатами парадоксальной логики (Л. Кэрролла, Ж. Делеза, Г. Стайн). 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 И. Соколов называет «чистой поэзией» [3]. Что композитор под этим подразумевает? В одном интервью он отметил, что близким для него является воплощение в собственной музыке «чистых вещей» (И. Соколов) — таких, как «облака, ветер, дым, запахи моря» [3]. Неслучайно автор обращается к стихотворению Введенского «Элегия», в котором «предельно простые, выполненные как бы в технике примитивистской живописи пейзажи, мелькающие перед глазами едущего на телеге лирического героя» [12], своего рода странника, переплетаются с «изошренными, почти сюрреалистическими ландшафтами» [12]. Я. Друскин, близкий друг Введенского, называл его «homoviator», что было связано с перемещениями поэта как в собственных ми-

рах, так и «безбытном» (Т. Липавская) существовании и постоянных скитаниях. Интересно заметить, что основным образным мотивом в вокальном цикле И. Соколова «Далекая дорога» была фигура странника.

Кажущаяся на первый взгляд ясность и прозрачность «Элегии», оборачивается лишь «иллюзией простоты» (О. Лекманов). В примитивных рифмах «Элегии», также, как и в других стихах поэта, отражаются «попытки языка во что бы то ни было» [1, с. 24] 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. Романтическая лирика к концу стихотворения смещается в сторону немецкой баллады, отсылающей к «Лесному царю» Гёте: «На смерть! На смерть! Держи равнение / поэт и всадник бедный». Помимо этого, окончание «Элегии», по признанию ряда ученых, является контаминацией Пушкинских «Медного всадника» и «рыцаря бедного» [13, с. 200].

Еще одна параллель возникает с «Телегой жизни» Пушкина. По мнению, О. Лекманова, Введенский не только обращается к фабуле этого стихотворения, но и в игровой манере дополняет пушкинскую рифму — «бре-

мя» — «время» — «стремя». Финал «Элегии» явно напоминает начало и окончание одного из известных стихотворений Пушкина — «Я помню чудное мгновенье» — «И божество, и вдохновенье», которые у Введенского продолжают как «вдохновенье» — «мгновенье» — «равнение». 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» [Подробнее см.: 12].

Таким образом, Введенский обращается к уже созданным произведениям любимых 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.

В одном из интервью Соколов отметил, что в основу драматургии этого сочинения легла биография Введенского [3]. Прослеживается ли в композиции эта линия?

«Чудо любит пятки греть» открывает Пролог, содержащий в себе этимологическое значение глаголов предсказывать, прорицать: «И воскликнул отец: Пролог, / А в прологе главное Бог... <...> Усните сыны, / Посмотрите сны» [19]. 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 [13, с. 269], 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» [3].

Второй номер — «Человек веселый Франц» — представляет собой пример так называемого автоматического письма со свойственным этому «стрекотанию ритма» (А. 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 ...» (Предположений относительно того, кто является прототипом Франц, может быть множество, — можно вспомнить военного деятеля времен Петра Первого Франца Лефорта, обладающего веселым и жизнерадостным нравом, или, наоборот, немецкого писателя-абсурдиста Франца Кафку, замкнутого, болезненно воспринимающего окружающую действительность).

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. / Второй час говорит третьему: / я пучина...». (Вспоминая о главных

темах в творчестве Введенского, во многом созвучных Соколову, не случайным представляется, что первый час является пустынным, то есть монахом-отшельником. Возможна также отсылка к стихотворению Пушкина — «Отцы пустынные...»).

Текст четвертого номера композиции «Тучи в небе тлеют» состоит из нескольких разрозненных фрагментов, некоторые из них отдаленно напоминают «Зимний вечер» Пушкина. Все поэтические отрывки осмысливают божественную природу мироздания, что представляет собой одну из основных 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 [18]), так и со светлым восхвалением — «Господи, как мир волшебен, / как все в мире хорошо. / <...> / Боже мой, все в мире пышно, / благолепно и умно». В этот номер также включен отрывок о распаде мира в момент сна — «Дормир Носов, дормир» (dormer в пер. с франц. означает — сон, спать). 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» [11]. Сон — представляет собой «главное событие для Введенского и его, с позволения сказать, персонажей» [4, с. 672].

Композитора и поэта объединяют мысли о том, что «самое ценное и интересное возникает на грани, когда этой связи даже не видишь» [21, с. 127], а «все настоящие достижения в жизни рождаются как бы между сознательным и бессознательным, просачиваясь сквозь сознание человека» [21, с. 127]. При этом, по мнению Введенского, «зыбкое состояние предсонного бреда, грани, перехода из одного мира в другой» [4, с. 672] являет собой «предмет бесконечного любопытства, неиссякаемый источник вдохновения» [4, с. 672].

В «Очевидце и крысе» исследователи отмечают, что «*Очевидец* — это Он, наблюдающий происходящие перед ним события, рассказывающий, иногда размышляющий о них» [13, с. 260]. Обращаясь к заключительным строкам произведения «Где, Когда» — «Все эти шестерки, пятерки. Всю ту — суету...», можно предположить, что для очевидца, наблюдающего жизнь, «вся эта суета — крысиная возня» [13, с. 260], 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» [14, с. 33], 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» [7, с. 171]. Несмотря на это, композитором выбран эпизод, проникнутый лирическим настроением.

Лирический романтизм «Элегии» соответствует основному настроению второго акта.

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 [6, с. 565]. (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. Введенский)). 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.

Каким образом эта неоднозначная многоголосная поэтическая палитра воплощается в музыке композиции Соколова?

Композитор полагает, что «Чудо любит пятки греть» продолжает ли-

нию «Далекой дороги», в которой музыка рождается вокруг слова, и на первый план выступают «выразительность, форма и подача» стиха [8]. В этом сочинении автор обращается к намеченной им в «Далекой дороге» системе условных лейтмотивов, которые, как правило, откликаются на то или иное слово.

Если перечислить основные образы избранных стихов — музыка, сон, наводнение, огонь, птицы, смерть, время, Бог, путь, — то становится очевидным их сходство со смысловыми мотивами вокального цикла «Далекая дорога». Например, слово «Бог» (№ 1, т. 102) представляет собой светлое начало для Соколова, реализующееся красками до мажора:

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, «сейчас “на равных” сосуществуют все направления — и “авангардное”, и “традиционное”, со всеми промежуточными ступенями и со всеми вариантами “смесей” двух направлений» [18]. Музыкант видит тысячелетний путь развития музыки в отходе от канона: «Чтобы освоить, обожествить все возможные формальные способы создания искусства, 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» [18].

В произведении Соколова эти мысли находят выражение в его обращении к музыкальному *топосу*. С понятием «топоса» соотносятся проблемы стиля в музыке XVIII века. Л. Кириллина определяет топос

как систему «“общих мест” музыкального дискурса, которая связывает определенные области содержания с узнаваемыми выразительными средствами» [10, с. 3]. Первоначально топос, или «общее место», появляется в риторике, будучи через какое время заимствован теорией композиции, встречается в трактатах И. Хайнрихена и И. Маттезона, с которыми И. Соколов 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» [10, с. 6]. Одним из важных моментов является проблема музыкально-риторических фигур и топосов — если музыкально-риторические фигуры апеллируют к использованию отдельного мелодического оборота, какой-либо отдельной фигуры, то топос вбирает в себя стиль, жанр, весь арсенал музыкально-языковых средств, фактурные решения, гармонию, оркестровку.

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):



Музыка возникает из резонанса: не вычленив смысла из поэтического текста, Соколов реагирует на отдельные слова, которые могут встретиться в романах Чайковского или Рахманинова и реализовываться с помощью романтических топосов. Вероятно, под «чистой» музыкой композитор подразумевает то, что он слышит в этой поэзии. Не то, что в этих стихах потенциально заложено, а то, что рождает 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* в первом такте звучит Голос — «Первый час говорит второму: я пустынный» [19], и так далее вплоть до «двенадцатого часа» и двенадцатизвучного аккорда (№ 3 «Беседа часов»):

В пространстве ассоциативной игры: композиция И. Соколова
 «Чудо любит пятки греть» на слова А. Введенского

Handwritten musical score for the piece "Чудо любит пятки греть" (The miracle loves to warm its heels). The score is written for five parts: P-но (Piano), C-кв Vib. (Cello/Vibraphone), Хор (Chorus), Голос (Voice), and P-но (Piano). The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The time signature is 3/4. The score includes dynamic markings such as *ppp*, *ppp red.*, *vibr. ppp*, and *ppp*. The vocal line includes the lyrics: "Второй раз говоря третьему: Дюжина." (The second time speaking to the third: A dozen.). There are also some handwritten annotations like "3" and "x" in the vocal and chorus parts.

В «Приглашении меня подумать» повторяет последний слог, или склады-композитор вводит Эхо, которое вает буквы наоборот:

Handwritten musical score for the piece "Приглашении меня подумать" (Invitation to think of me). The score is written for three parts: Vib. (Vibraphone), Голос (Voice), and Vib. (Vibraphone). The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The time signature is 3/4. The score includes dynamic markings such as *ppp* and *ppp*. The vocal line includes the lyrics: "Прохожий подумал: он слышит," (A passerby thought: he hears,). There are also some handwritten annotations like "3" and "x" in the vocal part, and "90." and "xyl." in the vibraphone parts.

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.

Возможно, Соколова в творчестве Введенского привлек его уход в тот вид поэзии, где слово пребывает в своей пустой, не наполненной смыслом оболочке. Композитор идет не только за стихом, но и за тем, как он был сделан, исследуя способ сочинения, осваивая его и реализуя в своем творчестве.

Кульминацией переходного периода это сочинение может быть названо в связи с тем, что аккумулирует в себе все ранее накопленные композитором средства музыкального языка. С помощью музыки со словом автор выходит на новый этап, понимая, что материал, накопленный в романсах, вокальном цикле и этой масштабной сценической композиции «настолько сформировался, что может существовать отдельно от текста» [8]. Не нуждаясь более в опоре на слово, композитор обращается к естественному, по его мнению, «чисто музыкальному стилю» (И. Соколов) без текста.

ЛИТЕРАТУРА

1. Введенский А.И. Все / Сост., подг. текста, вступ. ст. и прим. А.Г. Герасимовой. М.: ОГИ, 2010. 736 с.
2. 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.
3. Воспаряющие локти исполнителя: Интервью с И. Соколовым [электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <http://http://bogemnyipeterburg.narod.ru/vocabulare/alfavit/index.html>
4. Герасимова А.Г. Бедный всадник, или Пушкин без головы. Реконструкция одного сна // Введенский А.И. Все / Сост., подг. текста, вступ. ст. и прим. А.Г. Герасимовой. М.: ОГИ, 2010. С. 662—691.
5. Дмитриенко А.Л., Сажин В.Н. Краткая история «чинарей» // «...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. 5—45.

6. Друскин Я.С. Звезда бессмыслицы // «...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. 549–542.
7. 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.
8. И. Соколов «По-прежнему называю себя композитором»: Интервью Е. Дубинец с И. Соколовым // Русские музыканты за границей: прекрасная страна и жизнь здесь другая: Сборник интервью. [В печати]
9. Интервью Н. Ручкиной с И. Соколовым 04.12.2014. [Не опубликовано]
10. Кириллина Л.В. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века. Ч. 3: Поэтика и стилистика. М.: Издательский Дом «Композитор», 2007. 376 с.
11. Кружков Г.М. Не просто совпадение, возможно. Йейтс и Введенский. Две колыбельные [электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <http://kruzhkov.net/essays/yeats/ne-prosto-sovpadenie-vozmozhno/>
12. Лекманов О.А. Пушкинский канон в «Элегии» Александра Введенского [электронный ресурс] // Статьи на случай: сборник к 50-летию Р.Г. Лейбова. Режим доступа: URL: http://www.ruthenia.ru/leibov_50/Lekmanov.pdf
13. Мейлах М.Б. Примечания // Введенский А.И. Полное собрание произведений в 2-х томах. Т. 1: Произведения 1926–1937 / Вступ. ст. и примеч. М. Мейлаха, сост. и подгот. текста М. Мейлаха и В. Эрля. М.: Гилея, 1993. С. 221–284.
14. Мейлах М.Б. Что такое Потец? // 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. С. 5–43.
15. Павлов С.Г. Поэтический мир А.И. Введенского (Лингвостилистический аспект). Дисс... канд. филол. наук. М., 2003. 161 с.
16. Рымарь А.Н. Иероглифический тип символизации в художественном тексте (На материале поэтики Александра Введенского). Дис... канд. филол. наук. Самара, 2004. 214 с.
17. «...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.
18. Соколов И.Г. Традиция и новаторство: Эссе. 18.01.2013. [Рукопись]
19. Соколов И.Г. Чудо любит пятки греть. [Рукопись]
20. Феценко В.В. Языковой эксперимент в русской и английской поэтике 1910–30-х гг. Автореф. дисс... канд. филолог. наук. Институт языкознания РАН. М., 2004. 25 с.
21. Хитрук А.Ф. Одиннадцать взглядов на фортепианное искусство. М.: Классика — XXI, 2007. 320 с.
22. Шамарин А.В. Знаковая природа абсурда в творчестве А.И. Введенского. Дисс... канд. филол. наук. М., 2009. 174 с.
23. 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.