

ОТЗЫВ

официального оппонента
доктора искусствоведения, профессора **А. Л. Маклыгина**
на диссертацию **Натальи Павловны Ручкиной**
«Композиторское творчество И. Г. Соколова:
становление “простого” стиля»,
представленную на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения
по специальности 17.00.02 – «Музыкальное искусство»

Исследование Натальи Павловны Ручкиной посвящено творчеству здравствующего отечественного композитора, что уже по сути своей указывает на актуальность представленной работы. Однако сам диссертант не в этом очевидном факте усматривает требуемый квалификационный критерий. Актуальность видится автору работы в идее комплексности изучения личности композитора, когда в особой интегративности взаимно действуют друг на друга важнейшие «амплуа» музыканта – сочинение музыки, исполнение и исследовательское постижение музыки. Актуальность, вместе с тем, может усматриваться и в том, что объектом исследования стала примечательная для конца XX века траектория художественных и стилевых «перепадов» деятельности отечественных композиторов, вошедших в мир самостоятельного творчества в начале 80-х годов в эпоху «дозволенной авангардности» и полных романтических надежд на преобразование музыкальной действительности вокруг себя, а по мере взросления в эпоху катаклизмов 90-х годов испытывавших на себе катастрофический распад «композиторцентристской модели» и резкое снижение социо-культурного интереса к труду композитора вообще. Красноречивым свидетельством кризиса мировосприятия этого поколения стала известная драматическая «Исповедь сына века» Кирилла Уманского - почти сверстника Ивана Соколова и также (что примечательно!) ученика Н.Н.Сидельникова. Поэтому представляется, что обстоятельный анализ извилистых траекторий творческого поведения композиторов этого поколе-

ния (сегодня – это «среднего поколения»), формировавшегося в эпоху кардинальной смены общественных ценностей, уже само по себе *актуально* и, конечно, своевременно.

Безусловно, диссертанту удалось показать и *обосновать* заявленное художественное триединство личности Соколова, где все творческие «ингредиенты» обладают взаимостимулирующими свойствами. И, несмотря на доминантность композиторской «составляющей» в натуре Соколова, в работе рельефно показан порождающий ресурс его исполнительского творчества и музыкальной «аналитики». В этом отношении привлекательной и *своеобразной* видится вторая глава, где показана фортепианная интерпретация и теоретическое понимание «Лабиринтов» Сидельникова как феномен, вызвавший творческий разворот Соколова *уже как композитора* в сторону «новой простоты». При этом диссертант опирается на относительно обильный массив всевозможных высказываний композитора, что создает впечатление *достоверности* приводимых наблюдений и выводов.

Надо заметить, что Н.П.Ручкина весь ход своих исследовательских действий ведет как бы через Соколова, или, как выражался в свое время Поль Верлен, через «плечо автора». В таком подходе, безусловно, есть свои преимущества, поскольку музыка композитора репрезентируется через его же собственные «самохарактеристики». Надо заметить, что Соколов провоцирует к этому, поскольку относится к той группе «словесно активных» современных композиторов, которые вовсе не стремятся покрыть внутренний мир своих произведений завесой таинственности. И конечно, для музыковеда это благодатный материал. Но в этом кроется и опасность оказаться в роли пассивного интерпретатора исключительно авторского композиторского видения...

В целом, диссертанту удалось комплексно показать маршрут художественного движения яркого российского композитора. Круг поднимаемых вопросов представляется более широким по сравнению с обозначенным предметом исследования – становлением «простого» стиля». Рельефно, где-

то опосредовано, показаны механизмы творческого эволюционирования на важном этапе именно *отечественного* апробирования и переосмысления эстетики авангарда представителем конкретного поколения композиторов в 90-е годы. И здесь же отражены векторы и реальности этого облаченного в «простые одежды», но все-таки во многом не порвавшего с авангардом с его характерными чертами «нового» музыкального мышления (несмотря на всевозможные анти-авангардные лозунги творцов этой музыки). *Новизну* придает тот факт, что все это многоаспектно демонстрируется на примере развертываемых в течении трех десятков лет изгибов творчества Ивана Соколова – музыканта универсального типа.

Уместным показался хотя и краткий, но необходимый очерк истории «новой простоты». Она представлена больше как отечественное явление. Не лишним наряду с Хиндемитом и Римом мог бы быть Д. Лигети 70-80-х годов. Логичными оказались размышления о ситуации в 90-е годы в связи с теорией жеста в его амбивалентной значимости.

Привлекательным видится ракурс представления произведений Соколова через аллюзийные ряды. Создается впечатление отраженной композитором внушительной галереи классиков, именные знаки которых тасуются в разной комбинации в произведениях постконцептуалистского периода. Благодаря этому композитор оказывается в центре широкого исторического контекста (разумеется, по собственной полистилистической воле). И образ множества зеркал, в которых отражается в разных проекциях сам «играющий композитор» (с.66), представляется метафорически оригинальным.

Вообще, исторический контекст стилевых исканий Соколова и его художественных метабол в работе представлен хорошо. Разумеется, выделены несколько ключевых фигур – Сидельников, Сильверстов, Кейдж. О каждого из них молодой композитор в свое время «ударился». Это сравнение Сидельникова нравится Соколову и, как показывает контекст диссертации, и самой Н.Ручкиной. Неоднократно этот яркий «мотив ударения» об образы разных классиков появляется на страницах работы, что в результате приводит уже к

впечатлению некоторой творческой «ушибленности» воспеваемого композитора.

Среди тех композиторов, о которых «ударялся» Соколов, не нашлось места Галине Уствольской. Вместе с тем, Соколов именно в 90-е годы немало сыграл ее музыки и всячески подчеркивал особую роль этого композитора в современной музыке. Конечно, в ее творчестве не было резкой смены творческой ориентации и ухода в разные формы «безмолвия». В чем-то она осталась верной своим принципам. Но может быть ее мир музыки (как бы от обратного) тоже мог оказать воздействия на смену курса Соколова? Обязательно ли только «притихшие композиторы» могут рассматриваться как ориентиры для описываемой метаморфозы художественного пути Соколова в 90-е годы? Кстати, применительно к ее музыке он использует слово «чистота» («Я – человек эмоций» //Играем с начала, 2014, октябрь).

Требует разъяснения тезис автора в связи с восприятием концептуалистских сочинений Соколова, которые «не столько события для художественного переживания», сколько демонстрация некой «семантической игры» (с.18). Но в том же «Волокесе» сам автор в ремарках (!) указывает на вечные смысловые категории искусства – добра и зла. Конечно, факт игры здесь очевиден, но может быть это только внешний легко воспринимаемый план сочинения? И слой художественности, переживания как важного компонента творческого акта может совсем уж не отрицать?

Работа изобилует нотными примерами («рисунками»). И конечно, коли они приводятся, то хотелось бы конкретных аналитических описаний или выводов о комплексе собственных музыкально-языковых предпочтений Соколова. Речь идет не об языковой индивидуальности, которая в общем-то отрицается композитором, а о технике селекции отбираемых материалов. Тем более, если присмотреться к ряду приводимых в тексте нотных примеров, материала для теоретического наблюдения и обобщения достаточно. Отметим не лишнюю своеобразия технику фигурационного развертывания (особенно в минималистских ситуациях), любовь к консонантным трезвучиям в

разных гармонических контекстах и, особенно, в линейных фактурных ситуациях.

Обширен список литературы. Несмотря на исследование творчества отечественного композитора, относительно широко представлена и зарубежная литература. Правда, в тексте практически повсеместно идут ссылки на русскоязычные источники (за небольшим исключением в 3-й главе). В результате, зарубежная рецепция поднимаемых проблем осталась весьма скромно представленной. Что же касается отечественных источников, то в связи с неоднократным обращением к проблемам минимализма уместным было использование докторской диссертации А.Е. Кром («Классическая фаза» американского музыкального минимализма». Нижний Новгород, 2011). Может быть, тогда бы удалось избежать досадных характеристик этого явления на с. 143, в частности, отсутствия фактора развития в минимализме или надделение «историчностью» только отечественной его ветви.

Имеются некоторые частные замечания к языку и терминологии. В начальной части автореферата (с.4) приводится термин «инволюция» как важный с точки зрения понимания специфики стиля Соколова. Странно, что в тексте диссертации он упоминается только в заключении при весьма кратком объяснении в сноске (с.163). Непонятна генеалогия предлагаемого на с.107 записанного кириллицей термина «реди-мейд объекты», который четко не объясняется и в дальнейшем не применяется. Требуется своего более развернутого истолкования ключевое для диссертации понятие «чистой музыки», объясненное на с.81 как «некое очищение от концептуальности». Как в таком случае по воспринимаемой музыке определить факт ее «чистоты»? Что при этом является признаком предварительной или происходящей ее фильтрации от «загрязняющего» концептуализма?

Не ясен в первой главе модус «всепоглощающей процессуальности» в связи с достаточно безобидным нотным примером, полным ... пауз (с.42). Впрочем, он есть отражение, вероятнее всего, «всепоглощающего восторга» автора диссертации по отношению к объекту исследования, переводящего

