

На правах рукописи



РУЧКИНА Наталья Павловна

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

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Москва – 2017

Работа выполнена на Секторе теории музыки Отдела исполнительских искусств Федерального государственного бюджетного научно-исследовательского учреждения «Государственный институт искусствознания» Министерства культуры РФ

Научный руководитель:

ЦАРЕГРАДСКАЯ Татьяна Владимировна

доктор искусствоведения, профессор
Российская академия музыки имени Гнесиных,
профессор кафедры аналитического музыкознания

Официальные оппоненты:

МАКЛЫГИН Александр Львович

доктор искусствоведения, профессор
Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова,
заведующий кафедрой теории музыки и композиции

ОКУНЕВА Екатерина Гурьевна

кандидат искусствоведения, доцент
Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова,
заведующая кафедрой теории музыки и композиции

Ведущая организация:

Военный институт (военных дирижеров) Военного университета Министерства обороны Российской Федерации

Защита состоится 15 декабря 2017 года в 15:00 на заседании диссертационного совета Д 210.004.03 по специальности 17.00.02 Музыкальное искусство, созданного на базе Государственного института искусствознания Министерства культуры РФ по адресу: 125009, г. Москва, Козицкий пер., д. 5.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Государственного института искусствознания и на сайте института <http://sias.ru/research/dissovets/>

Автореферат разослан « » 2017 года.

Ученый секретарь
диссертационного совета



Собакина Ольга Валерьевна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность 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»¹. Л. О. Акопян называет его «одним из лучших пианистов в наше время на просторах всей России», «замечательным композитором» и «замечательным интерпретатором самой разной музыки»².

Творческий путь музыканта складывался под воздействием сложных и неоднозначных процессов в искусстве второй половины XX века. Блестящий исполнитель, владеющий обширным классическим репертуаром, Соколов в один миг становится неизменным участником и любимцем «Альтернативы», «АСМ-2», «Московской осени». Ему удается 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), Соколов 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. Несмотря на то, что к концу 1980-х годов он был автором значительного количества произведений³, созданных в традиционном

¹ Из беседы с автором работы.

² 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...»*.

³ Среди них «Десять романсов» на стихи В. Хлебникова и кантата «Русь певучая...», цикл романсов на стихи Ф. И. Тютчева, 24 детские песни на слова советских поэтов, а также ряд камерно-инструментальных опусов, произведений для фортепиано соло, в числе которых

ключе, именно в этот период он закрепляет за собой славу своенравного композитора-авангардиста и экспериментатора.

К концу 1990-х годов Соколов, по его словам, устает 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. Гипотетически 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 Т. В. Новиковой, В. О. Петрова, М. Райса, а также в свете московского концептуализма последней четверти XX века в статьях С. А. Исаковой. Ряду сочинений постконцептуального периода посвящены материалы Н. С. Гуляницкой и Т. И. Фрумкис.

«Соната-сказка», посвященная профессору по классу фортепиано Л. Н. Наумову, и сюита для фортепиано «Сказочные звоны», посвященная профессору по классу композиции Н. Н. Сидельникову.

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), «История зарубежной музыки. XX век» (2005), «Контур столетия. Из истории русской музыки XX века» (2007), энциклопедический словарь Л. О. Акопяна «Музыка XX века» (2010), «Музыка XX века: от авангарда к постмодерну» (2011), «Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества» (2011), «Сто лет русского авангарда» (2013).

Достаточно объемен корпус иностранной литературы, посвященный изучению музыки XX века. Огромное поле для сравнения дает рассмотрение трудов таких музыковедов, как Дж. Аунер, П. Гриффитс, М. Иддон, С. Костка, Дж. Крамер, Р. Крокер, Л. Мейер, Р. Тарускин, Д. Харрисон.

Мы также учитываем результаты монографических исследований, посвященных музыке современных авторов⁴.

Среди трудов, затрагивающих вопросы стиля в современной композиции, мы опираемся на исследования Е. Ю. Гасич, Г. В. Григорьевой, М. И. Катунян, Л. В. Кириллиной, В. В. Медушевского, М. К. Михайлова, Е. В. Назайкинского, Р. А. Насонова, С. И. Савенко, Е. М. Царевой. Среди зарубежных работ в области музыкального стиля мы обращаемся к материалам А. Б. Варги.

Объектом исследования является творчество И. Г. Соколова.

Предметом – становление «простого» стиля.

⁴ Среди российских композиторов отметим исследования о творчестве А. К. Вустина (Д. И. Шульгин), С. А. Губайдулиной (В. Н. Холопова, Э. Рестаньо), Э. В. Денисова (Ю. Н. Холопов, В. С. Ценова, Д. И. Шульгин), В. А. Екимовского (Д. И. Шульгин), Ф. К. Караева (М. С. Высоцкая), Н. С. Корндорфа (Ю. Н. Пантелеева), Н. Н. Сидельникова (Г. В. Григорьева), В. Г. Тарнопольского (А. В. Третьякова), А. Г. Шнитке (А. В. Ивашкин, Д. И. Шульгин, В. Н. Холопова); среди зарубежных – А. Пярта (Е. А. Токун), В. В. Сильвестрова (М. В. Кузнецова).

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. Особенно значимыми оказались статья об альтовой сонате Д. Д. Шостаковича, заметки о «Лабиринтах» Н. Н. Сидельникова, воспоминания о Н. П. Станишевском, эссе «Традиция и новаторство». 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, М. В. Воинова, Н. С. Гуляницкая, Е. А. Дубинец, И. В. Дудина, И. М. Северина, А. Ф. Хитрук), а также в устных беседах с автором работы. В рамках изучения мы опираемся на многочисленные концертные рецензии на русском, английском и немецком языках. Это связано с тем, что с 1994 года музыкант живет и работает как в России, так и в Германии.

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 своеобразия 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»⁵.

С одной 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, нашедшая свое продолжение в

⁵ 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. Пантелева. – М.: РАМ имени Гнесиных, 2016. – С. 97.

сформулированном Ю. Кристевой в 1967 году понятии интертекстуальность. Стремление И. Г. Соколова находиться в состоянии диалога с опытом композиции других авторов предполагает обращение к вопросам интертекстуальности в музыке и поэтики стиля (Т. Дзюн и Н. Пьеге-Гро).

Существенную помощь в работе оказали подходы, осуществляемые авторами справочных изданий, затрагивающих понятия постмодернистской культуры (А. А. Грицанов, М. А. Можейко). 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).

Изменяющаяся поэтика художественных произведений провоцирует науку на поиски новых методологических подходов, наиболее ярко очерченных в исследованиях филологов, литературоведов, лингвистов, культурологов (Р. Барт, Ж. Бодрийяр, Б. Е. Гройс, Д. А. Пригов, Н. Сеим, М. Н. Эпштейн).

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 исследования результаты расширят представления о композиторском творчестве И. Г. Соколова, дополнят существующие научные рассуждения, касающиеся понимания «простого» стиля в XXI веке. Материалы и выводы работы 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 разъяснениях 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), Третий конгресс Общества теории музыки «Революции в истории музыкальной культуры (к столетию революции 1917 года)» (Общество

теории музыки, МГК им. П. И. Чайковского, 25-29 сентября 2017 года). По вопросам, связанным с темой диссертации, была прочитана лекция в рамках научного лектория молодых исследователей ГИИ «Научная весна – 2017» (ГИИ, 10-14 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 И. Г. Соколовым поэтического текста А. И. Введенского для сценической композиции «Чудо любит пятки греть». В Приложении № 4 представлено литературное творчество И. Г. Соколова: эссе «Традиция и новаторство».

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Глава 1. «И. Г. Соколов и кризис концептуализма (1988 – 1995): конец времени авангарда» посвящена изучению творческих этапов композитора – периоду «академизма», авангардным подходам, вербальной и исполнительской интерпретациям «Лабиринтов» Н. Н. Сидельникова, без рассмотрения связи с музыкальным наследием и идеями которого невозможно изучение музыкального искусства И. Г. Соколова.

В параграфе **1.1. «Путь в композицию»** прослеживаются этапы творческого развития И. Г. Соколова: от занятий с учеником Ф. М. Blumenфельда «тайным гением» Н. П. Станишевским, заразившим его «тягой к эксперименту», вплоть до окончания аспирантуры Московской консерватории в классе Н. Н. Сидельникова, «страстного, неистового борца за красоту, за правду, за совершенство в искусстве» (И. Г. Соколов). Следуя девизу класса Н. Н. Сидельникова, заключающегося в поиске свободы и неповторимой

авторской индивидуальности, композитор искал «путь к себе». Завет учителя «ударяться» о творчество великих композиторов и подробно исследовать мельчайшие детали в каждом рассматриваемом сочинении укоренился в сознании ученика, в дальнейшем раскрыв мощнейший потенциал его уникальной интеллектуальной природы.

Очевидно, что в этот период творческая позиция автора находится под мощным влиянием Н. Н. Сидельникова. Для сочинений этого времени важнейшими компонентами являются зримость образов, конструктивное развертывание материала, сказочная таинственность, светлый лиризм. Помимо творчества Сидельникова во время учебы в консерватории Соколов «ударялся» о музыку и других композиторов. Он сочинял в духе А. Берга, К. Дебюсси, П. Хиндемита, М. П. Мусоргского, С. С. Прокофьева, С. В. Рахманинова, Г. В. Свиридова, называл это академизмом и отмечал для себя, что «все это было не то»⁶.

1.2. «Авангардные опыты в конце 1980-х – начале 1990-х годов». К концу 1980-х годов Соколов оказался полностью поглощен идеями Д. 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 «создавать новую вселенную» (И. Г. Соколов) в каждом собственном сочинении. Следуя эстетическим принципам таких фестивалей, как «Альтернатива»⁷, «АСМ – 2»⁸, «Московская осень»⁹, заключающимся в

⁶ *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.

⁷ 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.

⁸ 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,

нестандартности авторского мышления, творческом поиске и эксперименте, Соколов становится их постоянным участником.

В момент работы над собственными сочинениями, по утверждению музыканта, он в большинстве случаев отталкивался от «некоей мегаидеи» (И. Г. Соколов). Им руководило стремление к поиску *нового*, который был связан с процессом игры, работой с собственным именем, алфавитом, разнообразными намеками и аллюзиями.

В настоящей части диссертации внимание уделяется изучению характерных для этого периода сочинений. К ним мы отнесли композицию для фортепиано соло «Волокос» (1988), ставшую впоследствии «визитной карточкой» ее автора; камерный опус «СонАта» (1988) для флейты и фортепиано; сочинение для мужского голоса и фортепиано «Тринадцать и семь» (1992); фортепианный триптих «О Кейдже» (1992); фортепианные пьесы в духе минимализма – «Звуки, буквы, числа» (1992) и «Рисуя в одиночестве» (1994).

Обобщая принципы композиции, лежащие в основе криптофонических опусов, мы можем заключить, что в творчестве композитора этого периода встречаются три типа криптофонии, обозначенные И. И. Снитковой¹⁰, которые отличаются 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

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 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).

⁹ «Московская осень» – ежегодный международный фестиваль современной музыки, учрежденный Союзом московских композиторов в 1979 году.

¹⁰ 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.

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 формальной логики»*, выражающие себя через абстрактно-числовые значения («13 и 7», «Предсказание» из Триптиха «О Кейдже»). Соколов констатирует, что для каждого его произведения, в котором встречается криптофония, «процентов на 80 сочинение музыки сводится к сочинению шифра»¹¹.

Произведения И. Г. Соколова в этот экспериментальный период могут быть охарактеризованы прежде всего трогательной и убедительной «персонажностью» их автора. Мифологическая интерпретация клавиатуры рояля, ироничное и как бы детское формулирование картины мира опирается на свойственное для концептуального искусства переосмысление материала, анализ заново складываемого языка, наслоение бесконечного количества интерпретаций на уже готовые, давно созданные и известные формы.

С начала 1990-х годов, сочиняя меньше произведений в рамках инструментального театра, Соколов постепенно обращается к углубленным поискам в области минимализма, где он усматривал «выход в новое пространство, опыт расширения собственных горизонтов, открытие нового мира и попытку его включения в свою индивидуальность»¹². После экспериментов с инструментальным театром, характеризовавшихся обилием внешних эффектов, он устремляется к той области музыки, которая удивляла бы не своей яркостью и оригинальностью, а их отсутствием.

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. Решающую роль в этом процессе

¹¹ 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: 02.06.2017).

¹² Из беседы с автором работы.

сыграл опыт Соколова-пианиста. Исполнительская работа над «Лабиринтами» Сидельникова начала реформировать его музыкантское мышление. Произведение учителя стало знаковым сочинением для Соколова, указав иной творческий вектор.

Параграф 1.3. **И. Г. Соколов в «Лабиринтах» Н. Н. Сидельникова** посвящен изучению вербальной¹³ трактовки И. Г. Соколовым «Лабиринтов», ее соотнесению с исполнительской интерпретацией¹⁴ музыканта и определению влияния этого произведения на его дальнейшее композиторское творчество¹⁵. 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, по его мнению, ассоциативно-символического потенциала. Он стремится к постижению «тайнописей» и символических загадок. Размышления о «Лабиринтах» явились для музыканта своего рода опредмечиванием его духовной деятельности, продолжающим познание собственной индивидуальности. В ходе исследования мы приходим к тому, что сказанное Соколовым не «вообще» есть в «Лабиринтах», все это – его мощная интерпретация, как чуткого исследователя, для которого любая музыка находит свой «стык-соединение» (И. Г. Соколов) в культурном универсуме.

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

¹³ Соколов И. Г. Заметки о Лабиринтах Н. Н. Сидельникова // Слово композитора: мысли о музыке. Сб. статей и материалов / Ред.-сост. Н. С. Гуляницкая. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2011. – С. 180 – 225.

¹⁴ Аудио запись вступительного слова и исполнения сделана во время концерта, посвященного 75-летию Н. Н. Сидельникова, 25 июля 2005 года в МГК им. П. И. Чайковского.

¹⁵ 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.

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.

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 масштабность теоретического видения в исполнительском плане дает *обобщенность*. Страница за страницей исполнитель движется к кульминации, не останавливаясь на нюансах и деталях. На наш взгляд, это связано с желанием Соколова уподобить сочинение колоссальной звучащей и не особенно апеллирующей к полутонам фреске, понятие которой традиционно связывают с росписью церквей, храмов, то есть мест, отражающих единство и цельность взгляда.

Работа над «Лабиринтами» повлияла на Соколова своим богатейшим пластом художественной ассоциативности. Чуть позже композитор охарактеризует следующую область своих поисков, как «трансформация сидельниковского стиля и углубление в простоту»¹⁶.

В Главе 2. «Переходный период творчества (1996 – 2000): деконструкция стиля» исследуется постепенное движение композитора к «простоте» – от музыки со словом к инструментальным опусам без какого-либо направляющего вербального вектора.

Параграф 2.1. «Вокальный цикл “Далекая дорога”»: в поисках “чистой” музыки» посвящен осмыслению переломного периода в творчестве композитора, когда слово А. П. Платонова оказалось созвучным мыслям И. Г.

¹⁶ 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. 217.

Соколова, побудив композитора стать на время «литературоведом и отражать то, что находится в стихах»¹⁷. Подобный опыт открыл для автора новые горизонты в творчестве, обнаружив возможность «говорить» и «естественно выражаться» на «уже освоенном музыкальном языке»¹⁸. В вокальном цикле «Далекая дорога», состоящем из 27 романсов, разделенных на 3 тетради по 9 номеров, 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»¹⁹, частично раскрывает свой художественный замысел Соколов. При этом он следует по пути, близкому В. В. Сильвестрову, на котором отсутствуют «композиторская нагруженность» и «композиторские жесты», создающие «композиторскую громкость»²⁰.

В параграфе **2.2. «Сценическая композиция “Чудо любит пятки греть”**: территория столкновения смыслов» исследуется рубеж 1999 – 2000-х годов, ставший кульминацией переломного этапа в творчестве И. Г. Соколова. Переход от концептуализма к «чистой», «естественной», «простой» музыке шел через камерно-вокальные сочинения. 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»²¹, 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. 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.

¹⁷ Там же. С. 218.

¹⁸ Из беседы с автором работы.

¹⁹ Из беседы с автором работы.

²⁰ ΣΥΜΠΟΣΙΟΝ: Встречи с Валентином Сильвестровым // Сост. А. Вайсбанд, К. Сигов. – Киев: ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. – С. 68.

²¹ Из беседы с автором работы.

Сочинение на стихи А. И. Введенского для голоса, ансамбля ударных инструментов и фортепиано «Чудо любит пятки греть»²², длящееся около двух часов, состоит из двух частей и включает в себя избранные стихотворения поэта, используемые полностью или фрагментарно. Вследствие того, что переход к «чистой музыке» Соколов осуществляет, обращаясь к стихам, к которым, по его мнению, он находит ключ, мы отвечаем на вопрос – почему те или иные стихи становятся своеобразными «точками притяжения» (Л. Л. Гервер) для композитора и какой ключ в связи с ними он обнаруживает, интерпретируем устройство и смыслы выбранных Соколовым стихов Введенского, после чего прослеживаем каким образом эти идеи реализуются в музыкальной ткани сочинения.

Возможно, Соколова в творчестве Введенского привлек его уход в такой вид поэзии, где слово пребывает в своей пустой не наполненной смыслом оболочке. Мы также заключаем, что, реагируя на слово, Соколов возвращается к концептуальным элементам в творчестве, а именно к языковой игре. Композитор, 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, остается не менее закрытым и парадоксальным. Также мы предполагаем, 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. Не нуждаясь более в опоре на слово, композитор обращается к естественному, по его мнению, «чисто музыкальному стилю» (И. Г. Соколов) без текста.

²² Строка, послужившая названием композиции, взята из стихотворения А. И. Введенского «Гость на коне» (1931 – 1934).

Параграф 2.3. «“Естественная” музыка дуэтных сонат» посвящен исследованию триады дуэтных сонат – для виолончели (2002), скрипки (2005) и альты (2006) в сопровождении фортепиано, и осмыслению круга идей, сложившегося в творчестве композитора к началу XXI века. В сонатах триады можно найти то, что традиционно характеризует классические сонатные циклы – тональные мелодию и гармонию, ясный ритм и формообразование. 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. Оригинал будто остается в дымке, не обретая точных контуров и находясь на грани подобия другим таким же произведениям. По-прежнему проработка идеи сочинения сопряжена у Соколова с исследовательским началом.

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

В Главе 3. «Постконцептуальная композиция (2006 – 2012): углубление в “простоту”» исследуется существующая на сегодняшний день рефлексия понятия «музыкальный стиль», формулируется представление о «простом» стиле в современном музыкальном искусстве и нынешнем периоде творчества И. Г. Соколова.

В параграфе 3.1. «**“Музыкальный стиль” и его понимание в XX – начале XXI веков**» мы пытаемся ответить на вопрос: 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. Благодаря многочисленным интервью венгерского исследователя А. Б. Варги²³ с композиторами XX – XXI веков, мы имеем представление об их понимании индивидуального стиля. Высказывания композиторов мы условно делим на три группы: *традиционное* представление (Э. В. Денисов, Л. Купкович, К. Пендерецкий), *трансформированное* (Ж. Ами, Ш. Балаша, Х. Бёртуистл, А. Бозаи, Э. Браун, М. Бэббитт, А. Дютийе, Э. Картер, Г. Катцер, Дж. Крам, Д. Куртаг, Ф. Б. Маш, А. Пуссер, М. Фелдман, Г. Ф. Хаас, Ф. Церха, П. Этвёш), *иное* (П. Булез, С. А. Губайдулина, Э. Кшенек, К. Штокхаузен).

Для нового понимания индивидуального стиля характерно представление о композиторе как о «средневековом книжнике», *переписывающим* «чужие» тексты. 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. Таким образом, некоторые черты его почерка могут быть сложены в систему повторения выразительных качеств. В результате, даже если художник *переписывает*, он остается индивидуален в том, *как* он это делает. В связи с этим, понимание индивидуальности авторского стиля смещается с компонентов музыкального языка на компоненты его *оформления*.

Параграф 3.2. «**“Новая простота” в музыкальном искусстве XX – начала XXI веков**» посвящен осмыслению понятия «новая простота» в

²³ Varga, A. B. Three questions for sixty-five composers. – University Rochester Press, 2011.

исторической ретроспективе и исследованию причин ее возникновения в творчестве композиторов XX – начала XXI веков.

Условно выделены четыре типа «простоты» в музыкальном искусстве, исходя из того, что становилось ее основой и служило ориентиром для композиторов: «простота» как упрощение, как воплощение философии минимализма, как «аскетизм» и бегство в «добровольную бедность» (А. Пярт), как отказ от нового.

В рамках первого типа мы обращаемся к определенным этапам творчества С. С. Прокофьева, П. Хиндемита, В. Рима, А. Г. Шнитке. Характерным становится упрощение стиля композиторов по сравнению с предыдущим, при этом, он оказывается вовсе не «простым», но в контексте сравнения действительно «проще». Простота как минимализм (А. А. Батагов, С. А. Загний, П. В. Карманов, Дж. Кейдж, Н. С. Корндорф, С. Райли, Т. Райх, В. И. Мартынов) 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. «Простота» в рамках «добровольной бедности» (сакральный минимализм А. Пярта, Г. Гурецкого, Д. Тавенера) направлена на особо тщательный отбор музыкальных элементов в рамках присущего каждому из композиторов религиозного видения. «Простота» как отказ от нового проявляется в музыке В. В. Сильвестрова, П. Васкса, Г. Пелециса, И. Г. Соколова. Сегодня эстетика «новой простоты» предстает как «знак комментирующего мышления, для которого оказались равно актуальными все исторические языки и диалекты»²⁴. В рамках «новой простоты» предмет 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.

²⁴ Теория современной композиции / Отв. ред. В. С. Ценова. – М.: Государственный институт искусствознания, Московская консерватория «Музыка», 2005. – С. 487.

Параграф 3.3. «“Простой” стиль в творчестве И. Г. Соколова начала XXI столетия» посвящен изучению следующих за дуэтными сонатами сочинениям Соколова: фортепианному квартету (2010) и фортепианному циклу «Евангельские картины» – 31 прелюдия, речитатив и эпилог (2012), в которых композитор продолжает оттачивать и углубляться в «простой» стиль.

Так или иначе Соколов обращается к идеям всех четырех концепций «простоты». 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). Музыка Соколова не находится под контролем числовых операций и не существует в рамках ограничений, однако погруженность композитора во внутреннее умозрение, стремление к минимуму средств, 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.

Слагаемые стиля композитора заключаются в 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.

В ЗАКЛЮЧЕНИИ мы приходим 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»²⁵ 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 коннотаций²⁶. 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»²⁷, композитор пытается «в очередной раз найти свой новый стиль»²⁸. 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.

3. Постмодернизм для Соколова оказался буквальной альтернативой модернизму как поиску *нового*. Исходя из сформулированных в рамках исследования четырех концепций «простоты», мы заключаем, что так или

²⁵ Соколов И. Г. Вокальный цикл на слова А. Платонова «Далекая дорога» [Ноты]. – М.: Композитор, 2002. – С. 2.

²⁶ 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.

²⁷ Дубинец Е. А. Интервью с И. Г. Соколовым «По-прежнему называю себя композитором» ... С. 219.

²⁸ Там же. С. 215.

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). В результате, «мягкому» периоду постконцептуализма в творчестве Соколова, обнаруживающему наивную и сентиментальную силу используемых стереотипов, свойственен сильный ностальгический элемент.

5. 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.

Проанализировав *периферийные* элементы в музыке Соколова, мы приходим к тому, что 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.

6. Соколов в своих сочинениях обращается к тем этапам музыкальной культуры, которые, вероятно, кажутся ему «недовыговоренными»²⁹. Композитор оказывается невероятно искусен в имитации определенного звучания в музыке, которое одновременно похоже на многих авторов, однако никакого реального прототипа в ней признать невозможно. Композитор вычленяет соответствующие одному настроению или одной теме элементы из творчества любимых им композиторов в пределах избранной эмоциональной частоты. На наш взгляд, 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 плеяду тех музыкантов, которые лишились веры в прогресс.

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.

²⁹ Подробнее о феномене *договаривания*, как одном из важнейших векторов художественной культуры столетия, см.: Соколов А. С. Введение в музыкальную композицию XX века. – М.: Владос, 2004.

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.

Публикации в рецензируемых журналах, рекомендованных ВАК:

1. *Ручкина Н. П.* Соната для виолончели и фортепиано И. Соколова: на пути к «естественной» музыке // «Дом Бурганова. Пространство культуры». – 2016. – № 4. – С. 201–217. – 1 а. л.

2. *Ручкина Н. П.* «Музыкальный стиль» и его понимание композиторами XX века: некоторые наблюдения // Музыка и время. – 2017. – № 2. С. 47–53. – 0, 8 а. л.

3. *Ручкина Н. П.* «Новая простота» в музыкальном искусстве XX – начала XXI века // Обсерватория культуры. – 2017. – Т. 14, № 3. – С. 322–329. – 0, 8 а. л.

Другие публикации по теме исследования:

4. *Ручкина Н. П.* «Звуки “Летнего пейзажа”» // PianoФорум. – 2012. – № 3 (11). – С. 38–41. – 0,4 а. л.

5. *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 ноября 2012 года / Гл. ред. Л. В. Саввина, ред.-сост.

В. О. Петров. – Астрахань: ГАОУ АО ДПО «Астраханский институт повышения квалификации и переподготовки», 2012. – С. 201–210. – 1 а. л.

6. 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. – 0, 9 а. л.

7. 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. – 0, 6 а. л.

8. Ручкина Н. П. Фигура Странника в вокальном цикле И. Г. Соколова «Далекая дорога» // Исследования молодых музыковедов: Сб. статей / Отв. ред. Т. И. Науменко. – М.: ПРОБЕЛ-2000, 2016. – С. 77–85. – 0, 5 а. л.

9. 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: ООО «Триада», 2016. – С. 175–180. – 0, 5 а. л.

10. 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. – Vol. 40. – P. 430–434. – 0, 8 а. л.

11. Ruchkina N. P. Sokolov, Ivan Glebovich // Grove Music Online (forthcoming). – 0, 4 а. л. URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/public/>