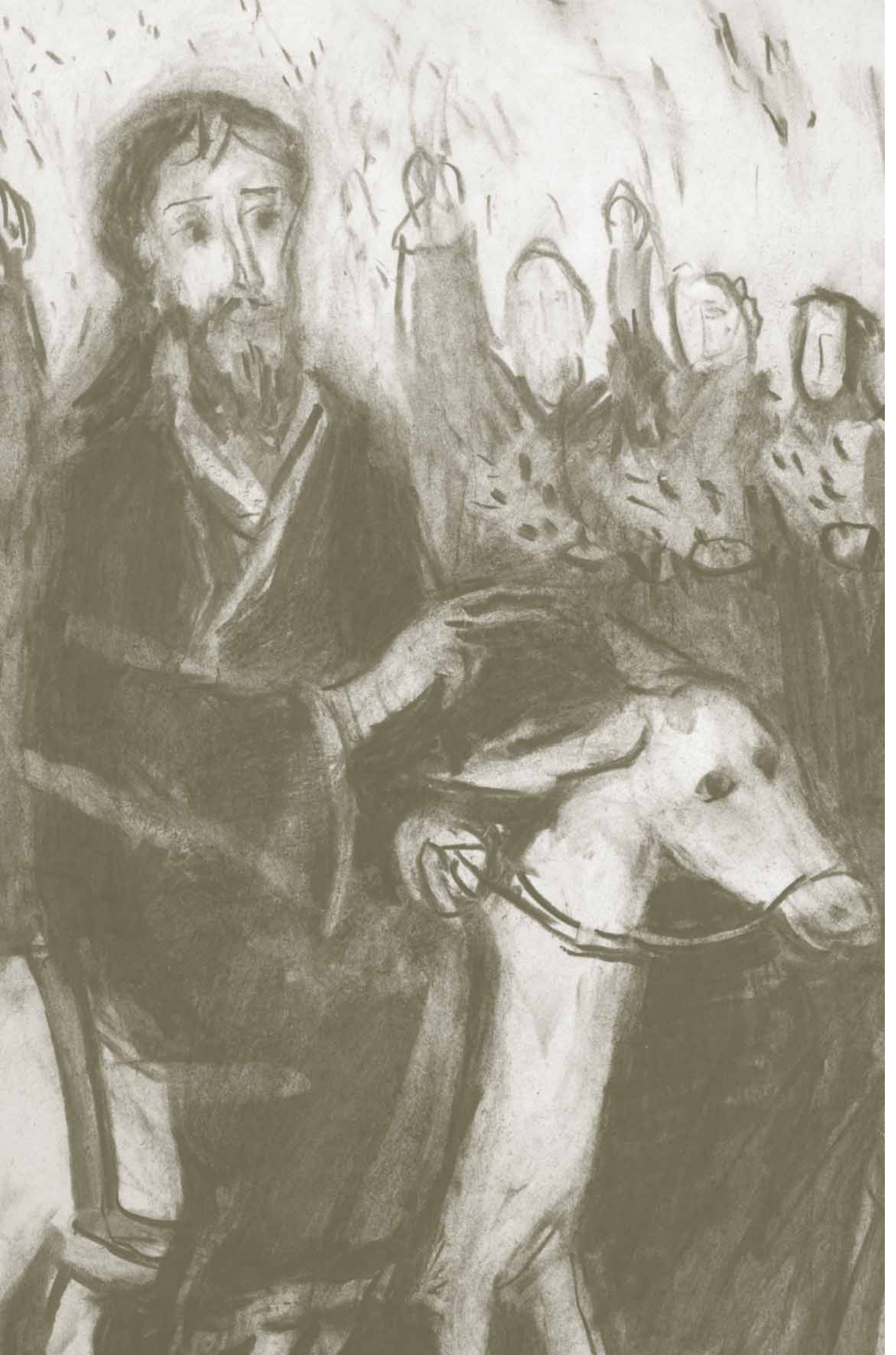
Иван Соколов
Константин Сутягин

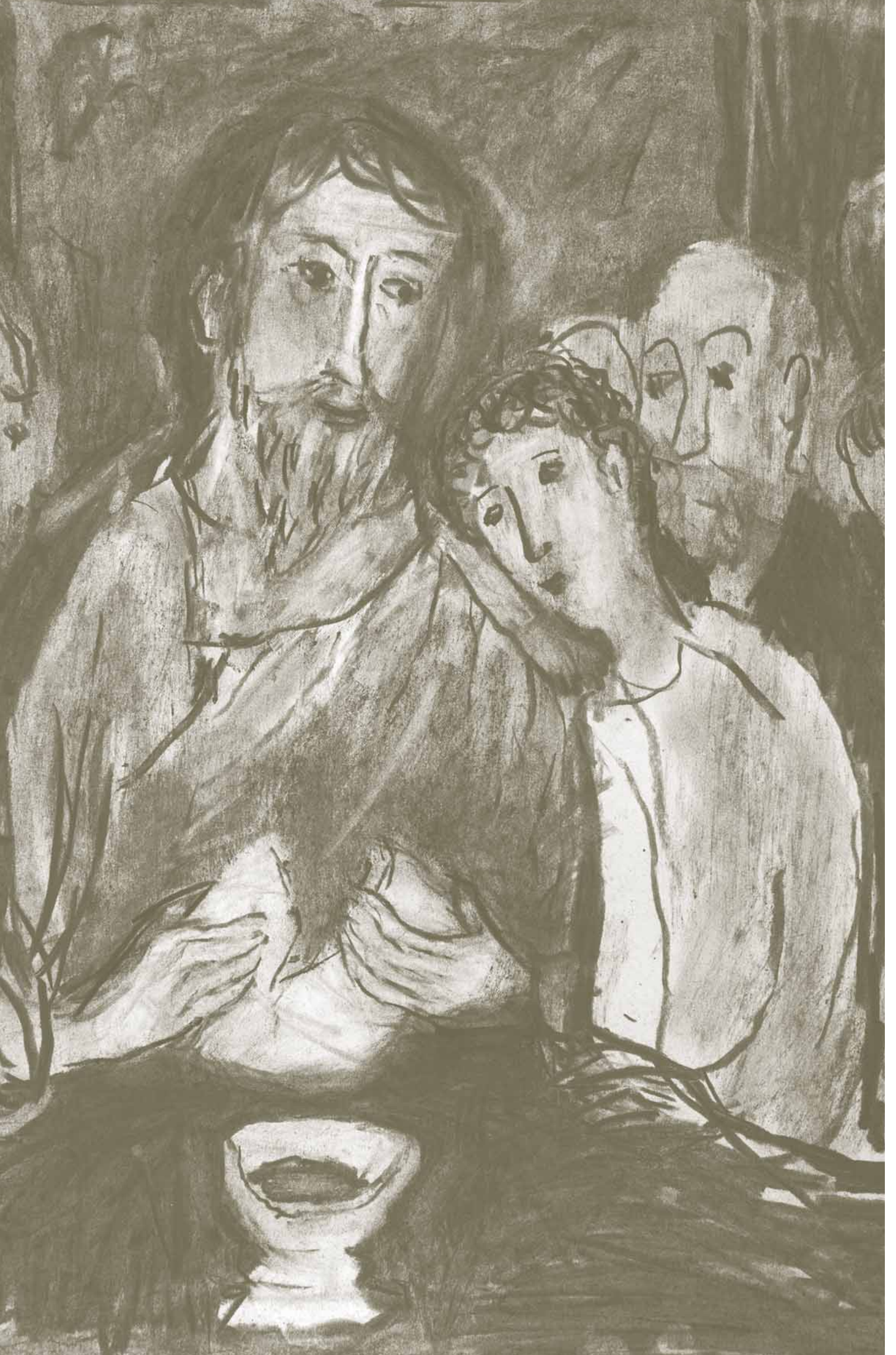
Земля и небо.

Диалоги *композитора* и *художника*

Земля и Небо.
Диалоги композитора и художника

Heaven and Earth.
Conversations between a Composer and an Artist





Земля и Небо

Иван Соколов
Константин Сутягин

Диалоги *композитора*
и *художника*

Heaven and Earth

Ivan Sokolov
Konstantin Sutyagin

Conversations between
a Composer and an Artist

музыка
и
живопись
издательский проект

Москва
2019

Как услышать музыку и оживить картины

To listen to the music and make the paintings come alive

исполнитель Иван Соколов,
живопись Константина Сутягина

music performed by Ivan Sokolov,
painting by Konstantin Sutyagin

1

Вы можете зайти на сайт
www.zemlyainebo.ru

You can visit the website
www.zemlyainebo.ru

или

or

2

Установите на Вашем смартфоне приложение для чтения QR-кодов

Install a QR-code reading app on your smartphone

Откройте его

Open the app

Наведите на QR-коды, расположенные на страницах книги, перейдите по ссылке

Read the QR-codes in the book. Use headphones or speakers for better sound

Содержание

Contents

11 О создании книги — About creating this book

15 Интервью с композитором и художником — Interview with the composer and the artist

19 Живопись Константина Сутягина — Konstantin Sutyagin's paintings

135 Музыка. Иван Соколов о музыкальной части проекта — Music. Ivan Sokolov talking about the musical portion of the project

205 Евангельские эпиграфы к прелюдиям — Evangelic epigraphs to the preludes

211 Беседы художника и композитора — Conversations between the artist and the composer

213 Художник и зритель — The Artist and the Spectator
221 Художник и искусство — The Artist and the Art
231 Художник и внешний мир — The Artist and the Outside World
243 Художник и сокровенный мир — The Artist and the Hidden World
259 Художник и время — The Artist and Time
273 Художник и место — The Artist and the Place
289 Художник и вечность — The Artist and Eternity

306 Об авторах — About the authors

В разделах, отмеченных знаками , , Вы сможете отсканировать QR-коды для просмотра видео и прослушивания музыки

Sections marked with , contain QR-codes to access video and music

В начале было Слово,
и Слово было у Бога,
и Слово было Бог.
Св.Евангелие от Иоанна 1:1

История создания этой книги началась летом 2011 года во время нашей встречи с композитором Иваном Соколовым. Я спросил его, можно ли написать музыку о первых тридцати годах жизни Иисуса Христа, о времени, когда Он ещё не начал проповедовать.

Как Он жил, что чувствовал, знал ли заранее о Своём пути—это никому не известно, но, возможно, музыка проникнет в эту тайну? А ещё мы задались вопросом, способна ли на такое живопись, и пригласили дать свой ответ на этот вопрос художника Константина Сутягина.

Весной 2012 года Иван закончил 31 прелюдию, речитатив и эпилог для фортепиано. Константин написал серию евангельских картин, и летом 2017 года родилась книга «Земля и Небо», объединившая два вида искусства. В этой книге можно одновременно и увидеть картины, и услышать музыку в исполнении автора, а кроме того, узнать о таинстве её создания.

Музыка Ивана Соколова старается проникнуть в тайну всей жизни Сына Человеческого. Константин Сутягин увидел продолжение тех далеких евангельских историй в самых обыденных событиях наших дней. Музыка и живопись объединяют время—и мы чувствуем неразрывную связь Евангелия с нашей повседневной жизнью. Так, благодаря необычному и яркому тандему композитора и художника, на свет появилось уникальное произведение, объединяющее музыку и живопись.

Наполненные музыкой картины оживают, а звуки, выраженные красками, обретают ещё большую глубину. Музыка переходит в зрительные образы, краски—в звуки, и происходит слияние двух видов искусства…

Создавая этот цикл, Иван Соколов и Константин Сутягин много общались. Они говорили о связи живописи и музыки, об истории искусства, о жизни… И я рад, что в этих беседах посчастливилось участвовать и мне. Четвёртым собеседником стал наш друг, священник Феликс Стацевич, поднявший наши светские разговоры на более высокий духовный уровень, за что мы все очень ему благодарны. Выдержки из этих интересных бесед также вошли в книгу.

Григорий
Горовой

Автор
идеи

In the beginning was the Word,
and the Word was With God,
and the Word was God
The Gospel of John 1:1

The history of this book began in the summer of 2011 during my meeting with the composer Ivan Sokolov. I asked him if it was possible to compose music about the first thirty years of Jesus Christ's life, about the time before He started preaching.

How He lived, what He felt, whether He knew about His path beforehand — nobody knows, but perhaps music could unveil this secret. We also asked ourselves if painting could do the same, and invited the artist Kostantin Sutyagin to answer this question.

In the spring of 2012, Ivan completed 31 preludes, a recitative and an epilogue for pianoforte. Konstantin created a series of evangelic paintings, and in the summer of 2017, the book Heaven and Earth was published, which combined the two art forms. One can look at the paintings while listening to the music performed by the composer, and, additionally, learn about the secret of its creation.

Ivan Sokolov's music tries to delve into the mystery of the Son of Man's life. Konstantin Sutyagin saw the continuation of the distant evangelic stories in the most ordinary present-day events. Music and painting connect the epochs, and we feel the inseparable connection between the Gospels and our daily lives. Due to the extraordinary and bright tandem between the composer and the artist, a unique work combining music and painting appeared.

Filled with music, the paintings come alive, and sounds expressed in colors acquire even greater depth. Music turns into visual images, colors turn into sounds, and the two art forms merge…

Ivan Sokolov and Konstantin Sutyagin communicated often while composing this work. They talked about the connection between painting and music, about the history of art, about life…
I am glad to have taken part in these conversations. The fourth participant was our friend, the priest Felix Stacevich, who raised our secular conversations to a higher spiritual level, for which we are all very grateful. Excerpts from these interesting conversations are also included in the book.

Grigory
Gorovoy

Author
of the concept

Иван Соколов

Ivan Sokolov

Я профессиональный музыкант, композитор, пианист, музыковед, музыка для меня—что-то привычное… А с другой стороны, для меня это нечто очень таинственное. Через эту тайну я стремлюсь общаться с Богом. И это делают все. Даже тот, кто не декларирует эту позицию открыто, все равно, сам того не желая, говорит об этом своими произведениями. Создавая музыку, мы всегда говорим о Боге.

Музыка—это абсолютно идеальное, созданное Богом, некое нечеловеческое творение, потому что единственным композитором тут является Бог, как бы банально это ни звучало.

Мне не хватает, может быть, какого-то материального воплощения в музыке, плавного перехода одного вида искусства в другое. Именно это мы пытаемся реализовать в проекте: чтобы музыка переходила в образы, а образы в музыку. Звуки—в краски, краски—в какие-то музыкальные оттенки…

Земное и небесное—это, в сущности, одно и то же. Потому что музыка—она одновременно и о реальности, и о том, что за её пределами. Мы находим Бога, находим небеса, это всё для нас вдруг поднимается на какую-то необычную духовную высоту. И вот тут возникает то, что мы называем искусством.

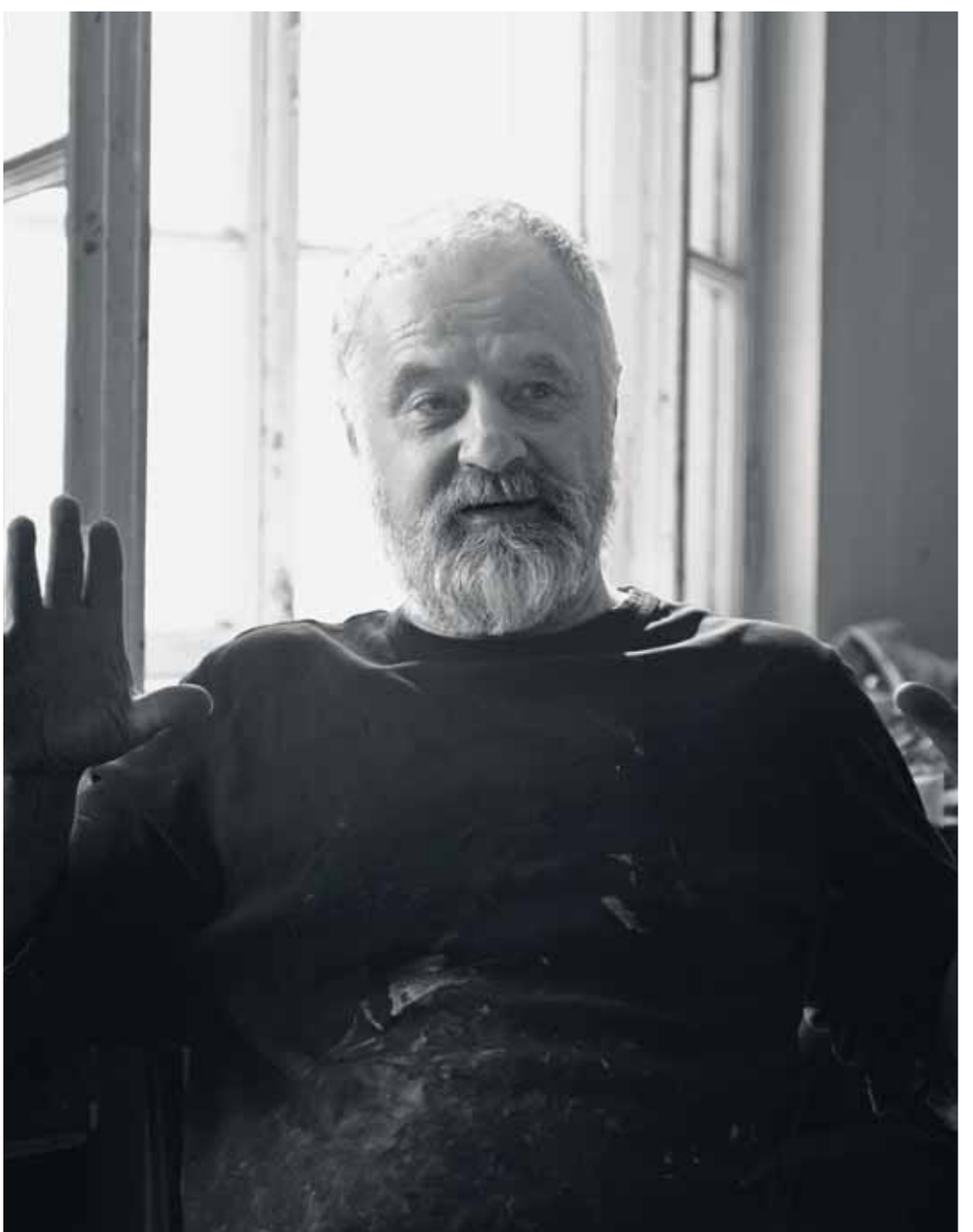
Видеоинтервью Ивана Соколова
Video of Ivan Sokolov's interview

I am a professional musician, composer, pianist, musicologist—music is something familiar to me… On the other hand, it is something very mysterious. Through this mystery, I strive to communicate with God. Everybody does it. Even those who don»t say it openly, say it through their compositions. We are always talking about God when creating music.

Music is God's ideal otherworldly creation, because God is the only composer here, no matter how trite it may sound.

Music seems to lack some kind of tangible embodiment, some smooth transition from one art form into another. This is exactly what we are trying to achieve in this project—to make music turn into images, and images into music. Sounds into colors, colors into musical shades…

Heaven and Earth are, in essence, one and the same. Just as music is about reality and at the same time about something that is beyond it. Once we find God, once we find heaven, everything is elevated to an unusual spiritual level. This is where what we call art originates.



Константин Сутягин

Konstantin Sutyagin

Евангельские картины пишу давно, только пока нигде их не показывал. Это такие темы, такие сюжеты… Мне даже казалось, что реальная жизнь до этих образов не дотягивает. А потом сообразил: Евангелие—оно ведь и про сегодняшнюю жизнь, и про меня тоже! Всё, случившееся две тысячи лет назад, имеет прямое отношение к нам сегодняшним, и поэтому можно взять и просто написать дворик, в котором гуляют дети, но тут тоже может звучать вечность. Люди идут по замерзшей реке, пахнет хлебом, снег идет… Вдуматься только: какие-то вещи повторяются в мире уже тысячи лет!

Детство—отрочество—юность… Зима—весна—лето—осень… Это же ритмы! Мир очень музыкален: рассвет—закат… И всё это связано с вечностью!

Конечно, об этом уже столько всего было сказано и написано, ещё столетия назад, а тут мы… Но ведь мы живём сейчас, и, наверное, теперь наша очередь попытаться что-то сказать на своём, сегодняшнем языке. И в этом мне очень помогла прекрасная музыка Ивана Соколова—мы же современники с ним, у нас общее время, схожие мысли. Хотя он музыкант, а я живописец, но мы прекрасно понимаем друг друга, ведь живопись и музыка очень близки.

Мне кажется, в результате наших с Иваном диалогов родилось нечто для нас обоих новое—не механическое соединение красок и звуков, а самостоятельное художественное произведение. Это радостно для меня и похоже на волшебство—словно бы я с рождения был глухой и объяснялся знаками, а потом вдруг стал слышать—и мир раскрылся и зазвучал…

I've been painting evangelic pictures for some time, but I haven't shown them anywhere yet. The themes are so lofty that it's hard to find them in everyday life. I even thought, at first, that reality was nowhere to be found in those images, but then it suddenly dawned on me that the Gospels are about me, and about today too! Everything that happened two thousand years ago directly relates to our lives today. If it's true, one can paint a small yard with children playing and snow falling, and eternity will echo through these ordinary things. People crossing a frozen river, the smell of freshly baked bread—some things in this world are everlasting. Snow falling… Come to think of it, some things have been occurring on this Earth for thousands of years!..

Childhood—adolescence—youth… Winter—spring—summer—autumn… Those are the rhythms! The world is very musical: sunrise—sunset… And everything is connected with eternity!

Of course, a lot has been said and written about it over the centuries, and here we are… But we live today, and, perhaps, now it is our turn to try to say something about it in our own language of today. Ivan Sokolov's beautiful music helped me a lot with this—we are contemporaries, of the same time, and we think alike. Although he is a musician, and I am an artist, we understand each other perfectly, because music and painting are very close.

It seems like something new appeared for both of us during our conversations with Ivan—not just a mechanical joining of sounds and colors, but a work of art in its own right. It was joyful, and it was like magic for me—as if I had been born deaf, only using sign language, and suddenly I could hear, and the world opened up and there were sounds…

Видеоинтервью Константина Сутягина
Video of Konstantin Sutiagin's interview

Господь
с тобою!

Живопись

Painting

С. 18 Благовещенье
2013, 50×30, фанера, масло

Page 18 The Annunciation
2013. 50×30 cm. Oil, plywood

Снег идёт…
2011, 70×70, холст, масло

Snow Falling…
2011. 70×70 cm. Oil, canvas

Через замёрзшую реку
2014, 40×50, холст, масло

Across the Frozen River
2014. 40×50 cm. Oil, canvas

Снег падает на всех одинаково
2014, 80×100, холст, масло

Snow Falls on Everyone Equally
2014. 80×100 cm. Oil, canvas

Снег
2011, 100×150, холст, масло

The Snow
2011. 100×150 cm. Oil, canvas

Звёзды
2017, 80×100, холст, масло

The Stars
2017. 80×100 cm. Oil, canvas

Рождество
2017, 50×50, холст, масло

Christmas
2017. 50×50 cm. Oil, canvas

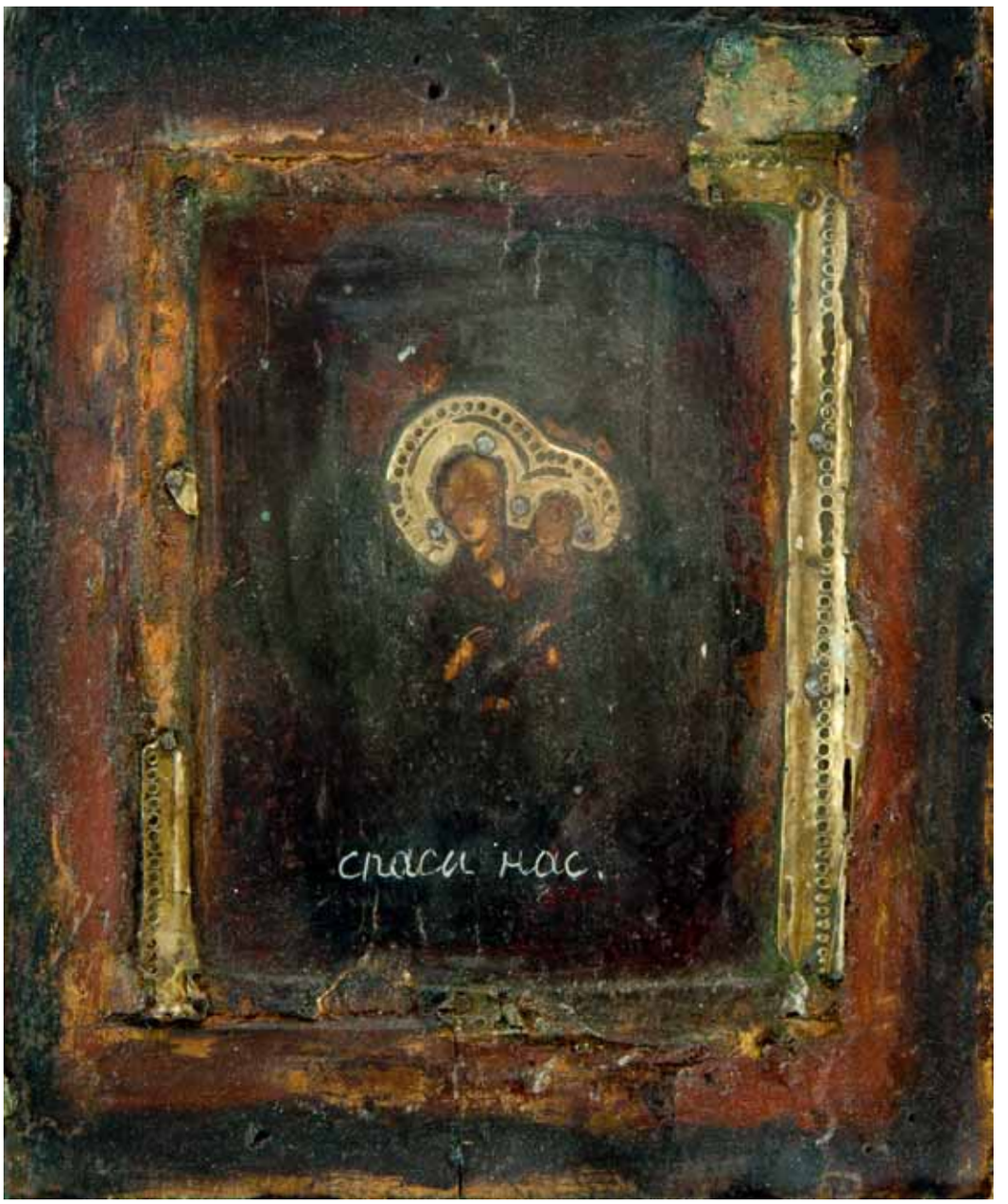
Бегство
2013, 60×120, холст, масло

The Flight
2013. 60×120 cm. Oil, canvas

dezembo.

Возвращение
2013, 60×120, холст, масло

The Return
2013. 60×120 cm. Oil, canvas



Богородица, спаси нас
2012, 25×20, стёртая иконная доска, масло

Holy Mother, Save Us
2012. 25×20 cm. Oil, washed off icon board

С. 38–39 Учитель и ученики
2013, 25×40, дерево, масло

Pages 38–39 The Teacher and the Pupils
2013, 25×40 cm. Oil, panel

Зима — весна — лето — осень
2015, 60×120, холст, масло

Winter—Spring—Summer—Autumn
2015. 60×120 cm. Oil, canvas

весна.

лето.

Раннее утро
2011, 40×30, фанера, доски от забора, масло

Early Morning
2011. 40×30 cm. Oil, plywood, fence boards

Сама сшила себе платье. Мама
2012, 60×40, задник от зеркала, доски от забора, масло

She Made a Dress for Herself. Mother
2012. 60×40 cm. Back panel of the mirror, fence boards, oil

Туман
2011, 100×150, холст, масло

The Fog
2011. 100×150 cm. Oil, canvas

туман.

yumeru.

Первая звезда
2010, 100×100, холст, масло

First Star
2010. 100×100 cm. Oil, canvas

Первый снег
2011, 35×40, фанера, доски от забора, масло

First Snow
2011. 35×40 cm. Oil, plywood, fence boards

Утро, день, вечер, ночь. Довольно всякому дню своей заботы
2013, 70×60, холст, дерево, масло

Morning, Day, Evening, Night. Each Day Has Enough Trouble of Its Own
2013. 70×60 cm. Oil, canvas, panel

ночь.
утро.
день.
вечер.

Столовая при хлебозаводе
2015, 40×60, холст, масло

A Canteen at the Bread Factory
2015. 40×60 cm. Oil, canvas

Детсад. «Ну почему ты так поздно
за мной пришла!»
2017, 50×70, холст, масло

Kindergarten. "Why are You so Late to Pick Me up!"
2017. 50×70 cm. Oil, canvas

Рынок
2012, 50×70, холст, масло

The Market
2012. 50×70 cm. Oil, canvas

За водой
2011, 40×60, холст, масло

To Get Water
2011. 40×60 cm. Oil, canvas

Ледоход. Переправа
2012, 100×100, холст, масло

Ice Drift. The Crossing
2012. 100×100 cm. Oil, canvas

ледоход. переправа.

В пустыне
2017, 180×240, холст, масло

In the Wilderness
2017. 180×240 cm. Oil, canvas

в пустыне.

Рыбаки
2011, 40×60, дерево, масло

Fishermen
2011. 40×60 cm. Oil, panel

кончилось вино

С. 54–55 Кончилось вино (Брак в Кане Галилейской)
2015, 120×200, холст, масло

Page 54–55 Out of Wine (The Marriage at Cana of Galilee)
2015. 120×200 cm. Oil, canvas

Снова весна
2007, 50×60, холст, масло

Spring Again
2007. 50×60 cm. Oil, canvas

Гром прогремел
2011, 100×100, холст, масло

The Thunder
2011. 100×100 cm. Oil, canvas

Радуйтесь и веселитесь…
(Нагорная проповедь)
2016, 200×160, холст, масло

Rejoice and Be Glad… (Sermon on the Mount)
2016, 200×160 cm. Oil, canvas

Лилии
2014, 40×40, холст, масло

The Lilies
2014. 40×40 cm. Oil, canvas

Вечерние цветы
2014, 40×70, холст, масло

The Evening Flowers
2014, 40×70 cm. Oil, canvas

Утренние цветы
2008, 40×40, холст, масло

The Morning Flowers
2008. 40×40 cm. Oil, canvas

полевые цветы.

Полевые цветы
2011, 50×30, доски от забора, холст, масло

Field Flowers
2011. 50×30 cm. Oil, canvas, fence boards

Букетик
2002, 40×55, холст, масло

A Little Bouquet
2002. 40×55 cm. Oil, canvas

Отче наш
2014, 50×25, дерево, масло

Our Father
2014. 50×25 cm. Oil, panel

Дети
2010, 80×80, холст, масло

Children
2010. 80×80 cm. Oil, canvas

mama.

С. 68–69 Толпа
2014, 120×180, холст, масло

Pages 68–69 The Crowd
2014. 120×180 cm. Oil, canvas

Воскрешение
2014, 90×120, холст, масло

The Resurrection
2014. 90×120 cm. Oil, canvas

Буря
2014, 80×100, холст, масло

The Storm
2014. 80×100 cm. Oil, canvas

Все насытятся
2015, 120×90, холст, масло

All Shall Be Fed
2015. 120×90 cm. Oil, canvas

все насытятся.

Рыба
2012, 85×60, холст, масло

The Fish
2012. 85×60 cm. Oil, canvas

Хлеб
2014, 60×30, холст, масло

The Bread
2014. 60×30 cm. Oil, canvas

Поле
2011, 40×50, холст, масло

The Field
2011. 40×50 cm. Oil, canvas

Дорога
2013, 40×70, холст, масло

The Road
2013. 40×70 cm. Oil, canvas

У источника
(Христос и самарянка)
2017, 50×50, холст, масло

At the Well (Christ and
the Samaritan Woman)
2017. 50×50 cm. Oil, canvas

Придорожный натюрморт
2016, 60×80, холст, масло

Still Life on the Roadside
2016. 60×80 cm. Oil, canvas

Ночь. Вокзал
2016, 40×50, холст, масло

Night. The Train Station
2016. 40×50 cm. Oil, canvas

Вечер на реке
2010, 20×100, дерево, масло

An Evening on the River
2010. 20×100 cm. Oil, panel

То дождь, то снег
2008, 30×50, дерево, масло

Now Rain, Then Snow
2008. 30×50 cm. Oil, panel

Вечер на реке.

по дождь по снег

Сеятель
2013, 80×160, холст, масло

The Sower
2013. 80×160 cm. Oil, canvas

Жатва
2013, 80×160, холст, масло

Harvest
2013. 80×160 cm. Oil, canvas

Гаражи
2015, 80×80, холст, масло

The Garages
2015. 80×80 cm. Oil, canvas

Мытарь и фарисей
2015, 80×100, холст, масло

The Publican and the Pharisee
2015. 80×100 cm. Oil, canvas

Натюрморт со швейной машинкой
2013, 80×70, холст, масло

Still Life with a Sewing Machine
2013. 80×70 cm. Oil, canvas

Марфа и Мария
2015, 60×60, холст, масло

Martha and Mary
2015. 60×60 cm. Oil, canvas

Возвращение блудного сына
2013, 135×145, холст, масло

The Return of the Prodigal Son
2013. 135×145 cm. Oil, canvas

Возвращение блудного сына.

Преображение
2014, 20×10, обожжённый кирпич

The Transfiguration
2014. 20×10 cm. Baked brick

Маленький человек на дереве
(Закхей)
2017, 80×100, холст, масло

A Small Man in the Tree (Zacchaeus)
2017. 80×100 cm. Oil, canvas

Закхей

Виноградник
2016, 80×100, холст, масло

The Vineyard
2016. 80×100 cm. Oil, canvas

виноградник.

Наступает час и настал уже
2015, 40×40, холст, масло

The Hour Has Come
2015. 40×40 cm. Oil, canvas

Тайная вечеря
2015, 20×40, дерево, масло

The Last Supper
2015. 20×40 cm. Oil, panel

После Вербного воскресенья.
Вторник
2017, 50×40, холст, масло

After Palm Sunday. Tuesday
2017. 50×40 cm. Oil, canvas

Гефсиманский сад
2013, 40×60, дерево, масло

Gethsemane
2013. 40×60 cm. Oil, panel.

Предательство Иуды
2014, 20×10, обожжённый кирпич

Judas' Betrayal
2014. 20×10 cm. Baked brick

Москва. Гефсиманский сад
2013, 50×70, холст, масло

Moscow. Gethsemane
2013. 50×70 cm. Oil, canvas

Тоже подошёл к костру
(Студент)
2016, 50×40, холст, масло

He Also Came to the Fire (A Student)
2016. 50×40 cm. Oil, canvas

Пётр у костра
2015, 60×15, дерево, масло

Peter at the Fire
2015. 60×15 cm. Oil, panel

Распятие
2016, 30×25, фанера, масло

The Crucifixion
2016. 30×25 cm. Oil, plywood

Помяни нас, Господи,
во Царствии Твоем!
2017, 50×60, холст, масло

Remember Us, O Lord, in Thy Kingdom!
2017. 50×60 cm. Oil, canvas

У Креста
2015, 50×25, дерево, масло

At the Cross
2015. 50×25 cm. Oil, panel

I.H.S.

Свершилось… Пятница
2014, 120×90, холст, масло

It Happened… Friday
2014. 120×90 cm. Oil, canvas

Свершилось.

Земля и небо. Суббота
2010, 70×70, холст, масло

Heaven and Earth. Saturday
2010, 70×70 cm. Oil, canvas

земля и небо.

Чаю воскресения мертвых

Чаю воскресения мёртвых…
Багульник
2017, 80×60, холст, масло

I Look for the Resurrection of the Dead… Wild Rosemary
2017. 80×60 cm. Oil, canvas

Багульник расцвёл
2017, 80×60, холст, масло

Wild Rosemary in Bloom
2017. 80×60 cm. Oil, canvas

Христос Воскресе!
2017, 40×20, фанера, масло

Christ is Risen!
2017, 40×20 cm. Oil, plywood

Христос Воскресе

Уверение Фомы
2015, 120×100, холст, масло

The Doubting of Thomas
2015. 120×100 cm. Oil, canvas

Небывалый улов. 153 рыбы
2016, 80×100, холст, масло

An Unusual Catch. 153 Fishes
2016. 80×100 cm. Oil, canvas

На берегу
2016, 90×90, холст, масло

On the Bank
2016. 90×90 cm. Oil, canvas

Сон
2013, 80×80, холст, масло

The Dream
2013. 80×80 cm. Oil, canvas

А на том берегу…
2011, 30×50, фанера, масло

On the Other Bank…
2011. 30×50 cm. Oil, plywood

Господи, Иисусе Христе,
помилуй мя грешного!
2014, 30×30, дерево, масло

Lord, Jesus Christ, Have Mercy on Me, a Sinner!
2014. 30×30 cm. Oil, panel

Рыбак
2017, 40×30, холст, масло

A Fisherman
2017. 40×30 cm. Oil, canvas

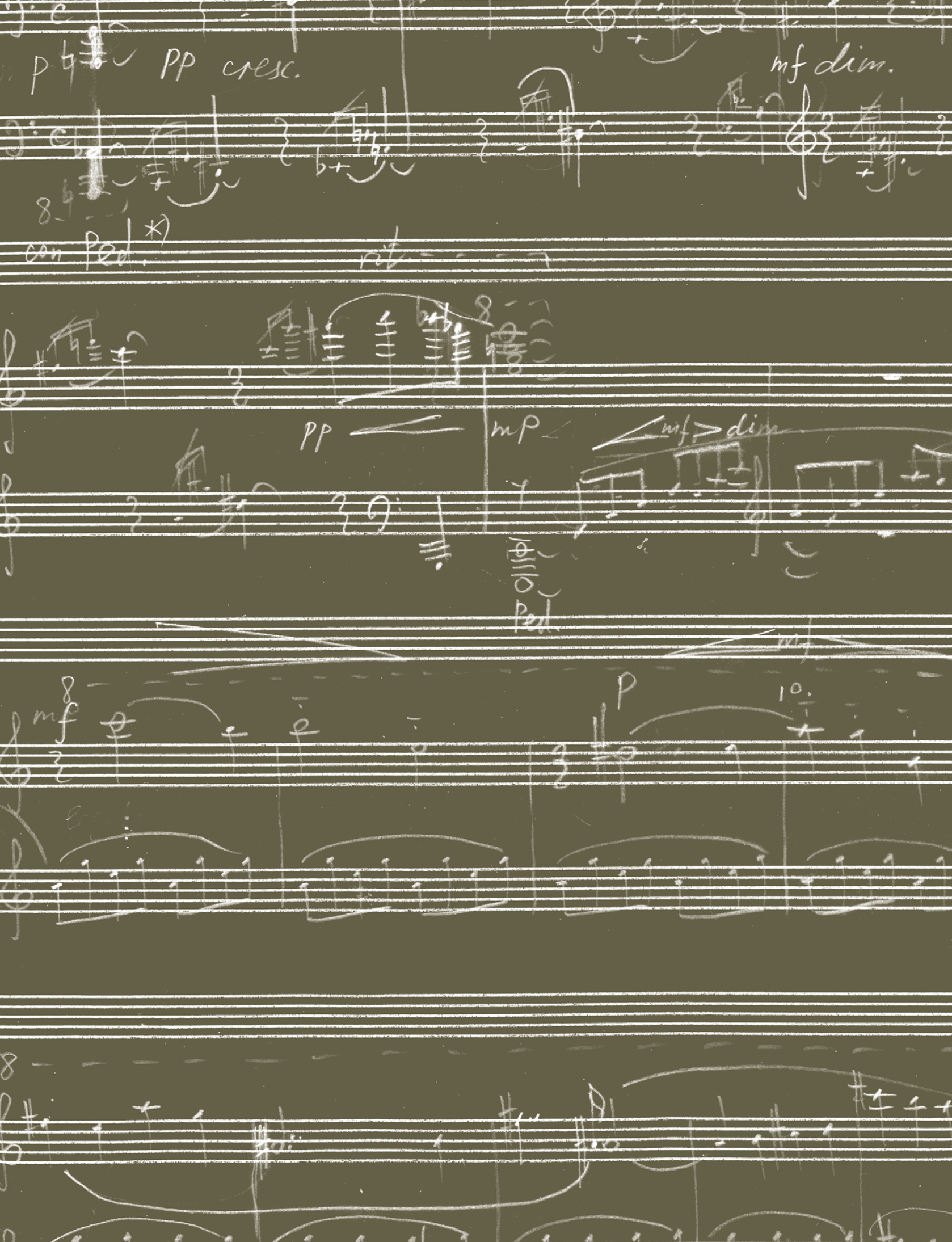
Всё изменилось
2013, 90×120, холст, масло

Everything Changed
2013. 90×120 cm. Oil, canvas

Небо
2014, 85×40, холст, дерево, масло

The Sky
2014. 85×40 cm. Oil, canvas, panel

небо.

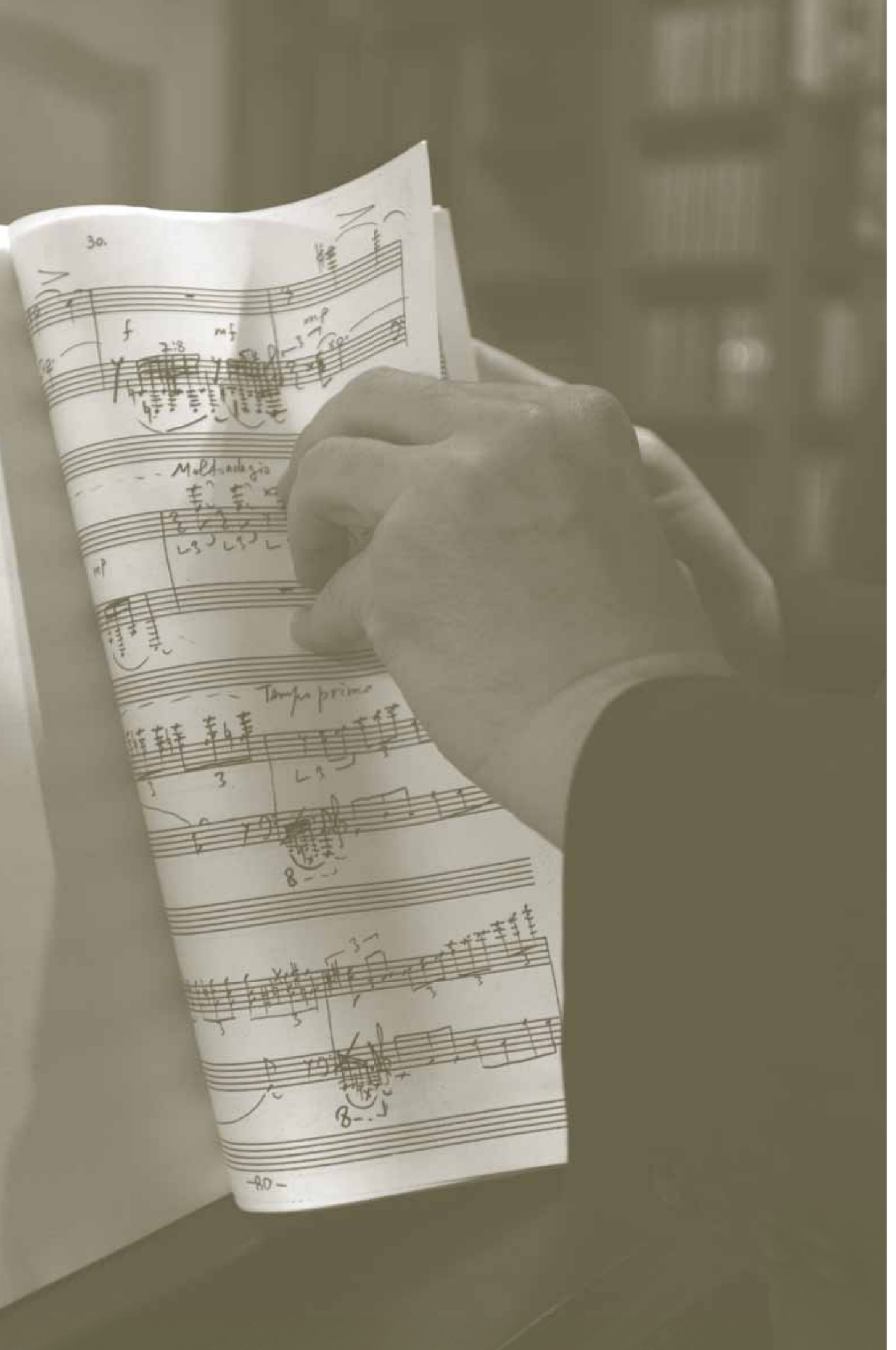

p
pp cresc.
mf dim.
con Ped.*)
rit.
pp
mp
mf dim
Ped.
mf
mf
p
10.

Музыка

Music

Исполнение И.Соколова,
живопись К.Сутягина

Music performed by I. Sokolov,
paintings by K. Sutyagin


30.
Tempo primo
-80-

Иван Соколов о музыкальной части проекта

Ivan Sokolov talking about the musical portion of the project

Летом 2011 года мы встретились с моим другом Григорием, и он предложил мне интересную идею—написать музыкальное произведение о 31 годе жизни Христа. Почему именно число 31? Дело в том, что мы знаем всё случившееся с Ним после Крещения, известен нам и короткий период Его жизни от Благовещения до Рождества, бегство в Египет, а потом—пробел. Вот и нужно его восполнить.

Мы сидели, разговаривали и обсуждали эту таинственную, увлекательную тему. Сразу же возникла идея присоединить к музыке живописный ряд, о котором я скажу позже. Сначала я думал о том, интересно ли это мне и хватит ли мне сил поднять тему, связанную с Богом, так, чтобы она естественным образом вытекала из музыки.

Я взял очевидную идею о том, что любое музыкальное произведение—это модель вселенной, попытка человека, композитора подражать Богу в Его сотворении мира. Самый известный пример—произведения Баха: 24 прелюдии и фуги, «Хорошо темперированный клавир» во всех тональностях. Однако кроме 24 тональностей есть ещё шесть, которые звучат так же, как и другие шесть, но записываются совершенно по-разному. Например, си мажор и до-бемоль мажор. Или ми-бемоль минор и ре-диез минор. Вот эти тональности, эти пары—их шесть. То есть шесть тональностей словно бы дублируются в звучании, но не в записи.

И я решил написать 24 пьесы-прелюдии во всех 24 тональностях, добавив к ним ещё эти шесть энгармонических тональностей. Написать одну прелюдию в си мажоре, а потом одну прелюдию в до-бемоль мажоре. По звучанию это та же тональность, те же звуки, но по характеру получается нечто совершенно другое. Дело в том, что у Баха в «Хорошо темперированном клавире» есть один пример: ми-бемоль-минорная прелюдия (восьмая) и ре-диез-минорная фуга. Он пишет прелюдию и фугу в двух словно бы разных, но гармонически равных тональностях.

In the summer of 2011, I met my friend Grigory and he put forward an interesting idea—to write a musical composition about 31 years of the life of Jesus Christ. Why 31? The thing is that we know everything that happened to Him after the Baptism. We are also familiar with the short period of His life from the Annunciation to the Nativity, and the flight into Egypt. And then, there is a blank space. A blank space that needs to be filled in.

We sat and talked, discussing this mysterious and fascinating subject. An idea immediately came up to integrate visual imagery into the work (more on this later). At first, I wondered if I was interested enough, if I was capable of raising a God-related theme in such a way that it could be naturally expressed in music.

I took an obvious idea that any piece of music is a model of the universe, a man's, a composer's, attempt at imitating God in His creation. The most famous example is Bach's 24 Preludes and Fugues, The Well-Tempered Clavier in every key. However, in addition to the 24 keys, there are six more that sound like six of the others, but are written completely differently. For example, B major and C-flat major. Or E-flat minor and D-sharp minor. So there are six of these keys, six pairs. It is as if the six keys duplicate each other in sound, but not in notation.

I decided to compose 24 preludes in each of the 24 keys, plus the six enharmonic keys. For example, one prelude in B major, and then another in C-flat major. It sounds like the same key, but has a completely different character. There is an example in Bach's Well-Tempered Clavier: an E-flat minor prelude (the eighth) and a D-sharp minor fugue. You can say that he wrote the prelude and the fugue in different keys, but in fact they are harmonically equal.

Bach's example shows that the nature of these two pieces is completely different. In this case, the prelude in E-flat minor is tragic, heavy, burdened, mundane, and material. It is as if the suffering and burden of human sins is eased in the D-sharp minor enlightenment, but it is sorrowful enlightenment. The different meaning of the two keys put an idea into my head—to compose two preludes for each of the six enharmonic keys, that is 24 + 6 = 30. I got the number 31 the following way: all 24 (or, in

Пример Баха как раз показывает, что характер этих двух пьес совершенно различен, и характер ми-бемоль минора в данном случае трагический, тяжёлый, нагруженный, какой-то земной, материальный. Словно тяжесть и страдание от человеческих грехов облегчаются в ре-диез миноре просветлением, но всё же грустным просветлением. Противоположная семантика двух разных тональностей как раз и натолкнула меня на эту мысль—написать по две прелюдии в шести парах энгармонических тональностей, то есть получается 24 + 6 = 30. А число 31 у меня получилось так: все 24 или, что то же самое, в данном случае 30 тональностей образуют замыкающийся квинтовый круг, который начинается в до мажоре, идёт по всем тональностям и возвращается обратно к до мажору.

Эта точка возврата, 31-я тональность, является до мажором. Таким образом, у меня есть две прелюдии в до мажоре—1-я и 31-я. А потом, примерно уже во второй половине работы, я подумал, что было бы странно не отразить в своём сочинении главный период жизни Христа—Благовествование.

О последних трёх годах Его жизни мы знаем из Евангелий, и я решил хотя бы кратко и очень афористично изобразить их; точнее, не изобразить, а написать пьесу о Его проповеди и о всех Его кратких годах уже после Крещения.

Так появилась пьеса «Речитатив». Это итальянское слово, означающее разговор, и оперный жанр, когда певец не исполняет арию, а больше произносит слова скороговоркой. Речитативы есть и в фортепианной музыке, клавирной, когда повторяется одна нота. Речитатив и эпилог. Эпилог—понятно, по-русски это завершение. Добавив к 31-й пьесе речитатив и эпилог, я получил число 33. В музыке оно тоже встречается довольно часто именно потому, что связано с годами жизни Христа, например, у Баха в Чаконе ре минор. 33 вариации есть и до Баха у Бибера.

От Рождества до Пасхи, до Его крестной смерти, прошло меньше года. Есть и другие мнения—историков, археологов,—что Он прожил чуть больше 33 лет, а именно 35, но нам сейчас это совершенно неважно, ведь исторически предание говорит о числе 33. У Бетховена есть 32 сонаты и цикл из 33 вариаций на темы, которые словно обобщают эти 32 сонаты и становятся 33-й.

this case, 30) keys make up a closed circle of fifths starting with C major, running through all of the tonalities until returning back to C major.

The returning point of C major is the 31st tonality. Which means there are two preludes in C major: the 1st and the 31st. Later on, halfway through my work, I thought that it would be odd not to include the main period of Christ's life—the Gospel—in the composition.

We know about the last three years of His life from the Gospels, and I decided to portray these years in a brief and very aphoristic manner, namely to write a piece about His preaching and the few years of His life after the Baptism.

This is how the "Recitative" piece came to life. "Recitativo" is an italian word meaning conversation, and it is also an opera genre whereby a singer uses rapid speech instead of singing an aria. There are recitatives in piano and clavier music, when a note is repeated several times. The Recitative and the Epilogue. Epilogue means a conclusion in Russian. With the Recitative and the Epilogue added to the 31 pieces I got the number 33. It is a number often used in music, because it signifies the number of years Jesus Christ lived. For example, one may encounter it in Bach's Chaconne in D minor. Before Bach, Biber had 33 variations.

It is less than a year from Christmas to Easter, to His death on the cross. There are historians and archeologists expressing other opinions, namely that He lived a little longer than 33, to 35 years, but for the moment it does not matter, because the historical tradition says that He lived for 33 years. Beethoven has 32 sonatas and a partita of 33 variations that summarize the 32 sonatas, becoming the 33rd.

So I wound up with 31 preludes, the Recitative and the Epilogue.

Two or three years after I had finished the work, initially titled "Native Land," I changed the name to "Evangelical Pictures." Why "Native Land?" The thing is that when I was writing the 1st, 2nd, 3rd, etc. preludes, there were no concrete facts or knowledge to inspire me.

In the New Testament of the Bible, there is only one reference to Christ's early years. All of the rest is pretty much a lacuna for us. During this period, there is only one event that we know about: Jesus Christ got lost when he was a 12-year-old boy. This can be found in the Gospel of Luke. There is nothing else that we know about the other years.

However, I have always had an answer to that question, because I thought that in writing about

Получились 31 прелюдия, речитатив и эпилог.

Через два-три года я пришёл к тому, что дал произведению название «Евангельские картины», хотя первоначальный вариант звучал как «Земля родная». Почему именно «Земля родная»? Дело в том, что я, когда писал 1-ю, 2-ю, 3-ю и так далее прелюдии, не мог вдохновляться какими-то конкретными фактами и знаниями.

В Библии и Евангелии есть только одно упоминание о ранних годах жизни Христа, которые в остальном являются для нас своего рода лакуной. Единственное событие из этого периода, о котором мы знаем,—в возрасте 12 лет Христа-мальчика потеряли. Это можно легко прочесть в Евангелии от Луки. Однако о других годах неизвестно ничего.

Но у меня всегда был ответ на этот вопрос, потому что я считал, что если пишу сочинение о Боге, об Иисусе Христе, то Он везде, и я могу смело писать о вселенной, словно творить вселенную. А что она для меня значит? Это сотворённая Богом русская природа. Где я вижу творение Бога? Прежде всего в природе, а уж потом и в человеческих чувствах. Поэтому я и писал о родной природе, что люблю её больше всего. Сначала я использовал знаменитое стихотворение Тютчева «Эти бедные селенья, эта скудная природа…»:

Эти бедные селенья,
Эта скудная природа—
Край родной долготерпенья,
Край ты русского народа!
Не поймёт и не заметит
Гордый взор иноплеменный,
Что́ сквозит и тайно светит
В наготе твоей смиренной.
Удручённый ношей крестной,
Всю тебя, земля родная,
В рабском виде Царь небесный
Исходил, благословляя.

Очень известное стихотворение, где Бог и природа объединены, так же как и в моём сочинении. Правда, потом я передумал выносить эту идею в заголовок произведения, но и сейчас говорю, что для меня Бог и природа перекликаются, пересекаются и вообще образуют единое целое.

Jesus Christ, about the omnipresent God, I could take the creation of the universe as an example. What does the universe mean to me? It is Russian nature, God's creation. Where does one see the hand of God? First of all, in nature, and then in people's feelings. That is why I wrote about the Russian nature which I love the most. At first, I used a well-known poem by Fyodor Tyutchev "This poor village, this scanty nature …":

This poor village,
This scanty nature
My long-suffering land,
The Russian people's land!
A proud foreign eye
Will never know or notice
The hidden light that shines
Through your humble bareness.
The King of Heaven like a slave
Burdened with His heavy Cross
Walked all over you, my native land,
You now have His blessing.

It is a well-known poem, where God and nature are one, as they are in my work. Truthfully, I changed my mind about using this idea in the title, but for me, I still say that God and nature echo each other, cross each other and even are one.

So I abandoned the "Native Land" title, and another name came to mind — "Evangelical Pictures," because the word "picture" is often used in the names of musical works. For example, Sergei Rachmaninov has the Études-Tableaux ("Study-pictures"), where he comes up with a theme for every étude, for every masterly, complicated piano piece. Or take "Pictures at an Exhibition," a piano suite by Modest Mussorgsky.

From the very beginning, we wanted to express the theme of the composition simultaneously in two art forms — music and painting — and we were looking for an artist. Grigory called his friend and brilliant artist Konstantin Sutyagin, and offered for him to take part in the project. We found out that Konstantin at that moment was going to attend one of my concerts for the first time — a concert that was taking place at the church, well, not inside but next to it, where he served as a churchwarden! It was the Family Chapel of the Righteous Martyr Grand Duchess Elizabeth Fedorovna.

Such a coincidence made us think that it was a sign from above. It took some time for Konstantin to accept my music which had been completed by that time, but that's a different story — a story of a joint project in its

Я отказался от заголовка «Земля родная», и появилось другое название—«Евангельские картины», потому что слово «картина» часто встречается и в музыкальных произведениях. Например, у Сергея Васильевича Рахманинова есть «Этюды-картины», где он к каждому этюду, к каждой пьесе, виртуозной, сложной для исполнения на фортепиано, придумывает какой-то сюжет. Или же «Картинки с выставки» Модеста Петровича Мусоргского—цикл его фортепианных пьес.

Изначально мы хотели отобразить тему сочинения одновременно в двух видах искусства—в музыке и живописи, и мы искали художника. Григорий позвонил своему другу и прекрасному художнику Константину Сутягину, с тем чтобы предложить участвовать в проекте. И выяснилось, что через два часа после этого звонка Костя впервые в жизни пойдёт на мой концерт, который должен был состояться как раз в том храме—разумеется, не в самом храме, а рядом,—старостой которого он является! Это был православный храм Преподобномученицы Елисаветы Феодоровны.

Такое совпадение натолкнуло нас на мысль, что это, можно сказать, знак свыше. Костя не сразу принял мою музыку, которая к тому времени была уже готова, но это уже другая история—история совместного проекта в его музыкальном и художественном воплощении. А теперь я снова вернусь от живописи к музыкальной теме.

«Евангельские картины» или «Евангельские образы»? Евангельские образы—более ёмкое название. Это переплетение старых времён с современностью, что нашло отражение и в картинах Константина, и в написанной мною музыке, с точки зрения как природы, так и всего окружающего.

Ещё одна мысль, которая касается евангельских образов, такова: слово «картина» всё-таки больше принадлежит к миру живописи. Хотя его используют и музыканты, но видно, что берут они его оттуда. А слово «образ» принадлежит наравне как музыке, так и живописи, это уже слово из эстетики. Может быть литературный образ, поэтический образ. И поэтому я вижу для нашего проекта название «Евангельские образы». И, может быть, даже для музыкального сочинения тоже. По крайней мере, «Евангельские образы»—это очень хорошее общее название для нашего проекта. Что интересно, музыка была закончена как раз на Благовещение, в 2012 году. Начата в конце августа, примерно 22, по-моему, августа 2011 года, а закончена 7 апреля 2012 года. Где-то около года, примерно девять месяцев, она создавалась. А теперь я расскажу о каждой прелюдии.

musical and artistic implementation. Now I'll go back to music from painting again.

"Evangelical Pictures" or "Evangelical Images"? "Evangelical Images" is a more succinct title. It's the old times intertwined with modern times, which are reflected in Konstantin's paintings and in my music, from point of view of nature, from the point of view of everything that surrounds us.

There is one more thought about evangelical images: The word "picture" is more specific to the pictorial arts. Although musicians use it, it is clear that the word belongs in that sphere. At the same time the word "image" is used both in music and in painting, and is an aesthetics term. An image may be literary, or poetic. That is why I chose the title "Evangelical Images" for our project. And, maybe even for the musical composition too. At least "Evangelical Images" is a good common name for our project. What's interesting is that I finished composing the music on Annunciation day in 2012. I started work at the end of August, around August 22, 2011 and finished in April 7, 2012. The composition took close to a year, roughly nine months. I would like to say something about each of the preludes.

1

I

♩≈60

p pp cresc. mf dim.

8

con Ped.*)

rit.

pp mp mf dim.

Ped.

mf mp

8

mf p 10.

8

*) Педаль во всём цикле применяется по усмотрению исполнителя, в зависимости от интерпретации, инструмента, акустики зала.

1-я прелюдия

The 1st prelude

1

Я уже говорил о 1-й прелюдии, но вкратце повторю. Во-первых, очень важно, что это некое Сотворение мира. Конечно, тут не Благовещение. Вообще-то, если следовать традиции… Вот первая вещь Баха, до-мажорная, из первого тома «Хорошо темперированного клавира», связывается с Благовещением. И здесь тоже было бы естественно написать прелюдию об этом празднике.

А у меня сразу же намечается отклонение от этого замысла. Здесь кластер—это Сотворение, мир до Творения. Потом идет нечто циркулирующее, турбулентное звучание, которое словно олицетворяет движение воды в воронке. С Сотворением мира чаще всего и связывается образ какой-то геометрической воронки, и затем в этом будто бы что-то зарождается… У Боттичелли есть картина «Рождение Венеры»—появляется что-то светлое и прекрасное, до-мажорное.

Потом, я уже говорил о том, что все гармонии в этой пьесе располагаются в том порядке, в котором идут тональности всех пьес. То есть гармоническая структура этой пьесы в миниатюре повторяет гармоническую структуру всего цикла, всех 33 пьес, что очень важно. И то же самое в 31-й прелюдии, только там, наоборот, идёт от 31-й к 30-й, 29-й и так далее до 1-й.

Теперь о самой теме. Она очень важна, потому что здесь тема хорала «Из глубины взываю к тебе, Господи!», De profundis. Тема хорала, которая используется Бахом, и тема, которая соответствует трём буквам Soli Deo Gloria, SDG. Тема, которая очень похожа ещё и на русскую народную песню. Этот хорал «Из глубины взываю к тебе, Господи!», или De profundis,—хорал евангелический. Ясно, что Бах использовал в своих сочинениях евангелические хоралы, церковные. И он взял этот хорал, «Из глубины взываю к тебе, Господи!», который звучит так, что можно подумать, будто это русская народная песня. И вот эта связь—может быть, случайная, однако ничего случайного нет,—связь русской народности и какой-то такой немецкой музыки,—это тоже было для меня очень важно.

I already talked about the 1st prelude, but I'd like to repeat it briefly. First of all, and this is very important, it is in a sense the Creation. It is not about the Annunciation. As a matter of fact, if I were to follow the tradition… Bach's first piece in C major in The Well-Tempered Clavier is associated with the Annunciation. It would have been quite natural to write a prelude about this holiday.

However, I drifted away from that direction. Here is a cluster, the Creation, the world before there was anything. Then there is this circulating, turbulent sound, like water moving in a funnel. An image of a geometrical funnel inside which something is being conceived is often associated with the Creation… Botticelli has a painting, "The Birth of Venus." It is a similar concept, something light and beautiful, something in the key of C major is being born.

Then, I have already mentioned that all the harmonies in this piece are in the same order as the keys of all the pieces. Which means the harmonic structure of this piece replicates the harmonic structure of the whole suite, of all 33 pieces, which is also very important. The same goes for the 31st prelude, only vice versa: From the 31st to the 30th, then to the 29th, and so on to the 1st.

Now about the theme itself. It is critical, because I used the theme from the chorale "From the depths I have cried out to you, O Lord" ("De profundis"). The theme used by Bach, the one that the initials SDG stand for—Soli Deo Gloria, Glory to God alone. The theme is very similar to a Russian folk song. This chorale, "From the depths I have cried out to you, O Lord," or "De profundis," is an evangelic chorale. It is clear that Bach used evangelic chorales and anthems in his works. He took this chorale, "From the depths I have cried out to you, O Lord" that sounds very much like a Russian folk song. This connection, which may be accidental, although nothing is accidental, between Russian ethnic motifs and German music was very important for me.

2-я прелюдия

The 2nd prelude

2

2-я прелюдия посвящена распятию Христа, это Голгофа, тоже традиционная. Хочу заметить, что порядок тональностей здесь немножко отличается как от баховского, так и от шопеновского. Баховский порядок—это до мажор—до минор, до-диез мажор—до-диез минор, по хроматической гамме наверх. У Шопена—квинтовый круг: до мажор—и параллельный минор, ля минор; соль мажор—и параллельный минор, ми минор.

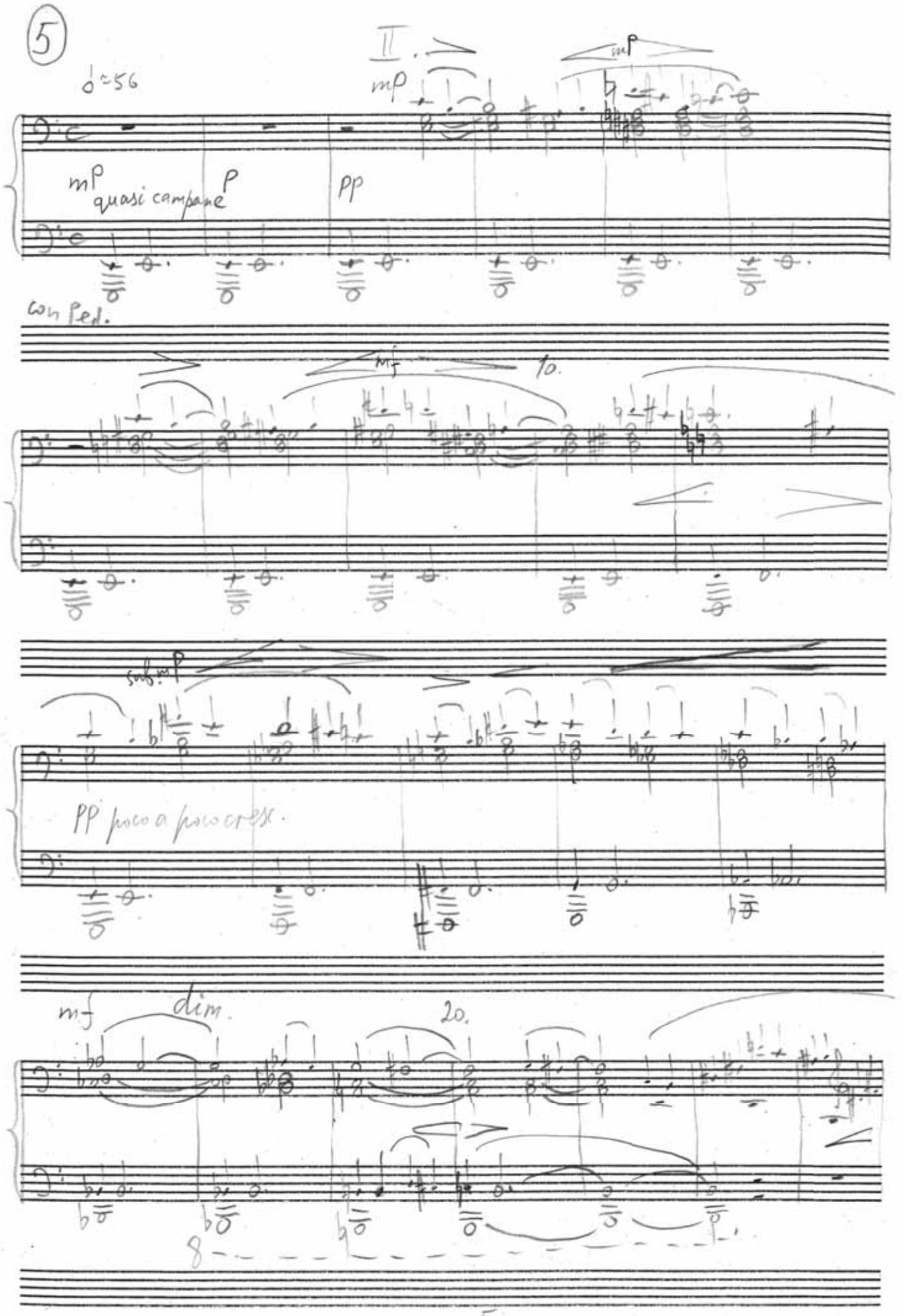
А я взял порядок, который впервые применил Цезарь Кюи, композитор гораздо менее известный, чем Бах и Шопен. Он взял до мажор—ми минор, соль мажор—си минор, по терциям. И я, дойдя до тональности, которая имеет свою энгармоническую пару, давал тут же эту пару. Кстати, на такой порядок меня надоумил Георгий Пелецис, ныне здравствующий композитор из Риги, очень мною любимый. У него есть сочинение «Вниз по терциям», там тоже 30 прелюдий, в которых аналогичное терцовое расположение. Правда, там немного иной порядок, очень интересный, где до мажор посередине, но разговор сейчас не об этом.

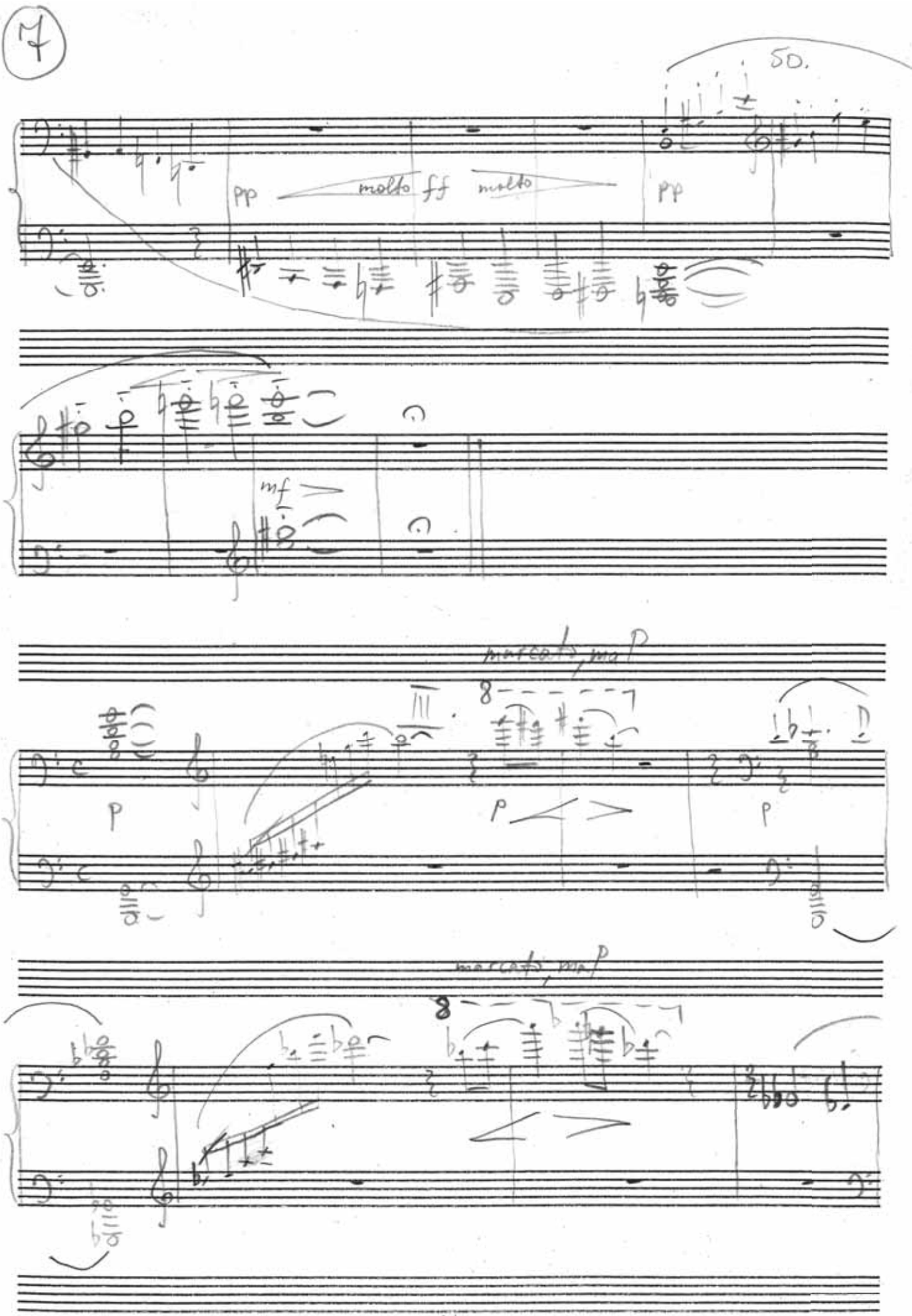
2-я прелюдия, ми минор, изображает Голгофу. Это традиционный для тональности ми минор образ, потому что в ми миноре один диез. Диез по-немецки—Kreuz, это также и «крест». Слово «диез» вообще итальянское, и этот крест… Естественно, это и то, как выглядит диез графически: когда мы рисуем диез, мы думаем о кресте или о крестах. И когда Бах думал о кресте, он, естественно, думал о Голгофе, потому что там был распят на кресте Христос и рядом стояли ещё два креста. И в ми миноре написана часть Crucifixus из мессы, это латинское слово «распятый». Это слово из «Символа веры»: «И распятый, и погребенный…», crucifixus. И вот 2-я прелюдия как бы передаёт эти события. Опять резкий скачок в биографии Иисуса Христа—не второй год жизни, а самое важное, что происходило,—начало и конец. Здесь есть маленькая цитата из Шопена. Она возникла совершенно естественно, непреднамеренно, и я отношусь к подобным вещам нормально.

The 2nd prelude is dedicated to the Crucifixion. It is Calvary, which is also traditional. I would like to note that the order of the keys here is a little different from both Bach's and Chopin's. Bach has the following order: C major—C minor, C-sharp major—C-sharp minor, up the chromatic scale. Chopin has a circle of fifths: C major and the parallel minor, A minor; G major and the parallel minor, E minor.

The order I followed was introduced by César Cui who was not as famous as Bach or Chopin. He took C major—E minor, G major—B minor, by thirds. When he reached a tonality that had an enharmonic pair, he would select that pair. By the way, I took the idea to use this order from one of my favorite composers, Georgs Pelēcis, who lives in Riga. He has a composition named "Down the thirds" with 30 preludes that have the same arrangement of thirds. However, he uses a different order, with C major in the middle, but this is not a topic for our talk at the moment.

The 2nd prelude in E minor represents Calvary. It is a traditional image for the E minor key, because there is only one sharp in E minor. A sharp in German would be "Kreuz" which also means "cross." A sharp, or "diesis" in Italian, and a cross… The graphic representation of a sharp makes one think of a cross, or crosses. When Bach thought about a cross, he would naturally think about Calvary, because that was the place where Jesus Christ was crucified, and there were two other crosses there. A part of the Mass called "Crucifixus" (which is Latin for "crucified") is written in E minor. It is a word from "The Symbol of Faith": "Crucified, and buried…", crucifixus. The 2nd prelude tells this story. Then again, we have a leap in the biography of Jesus. Not his second year of life, but the most important events—the beginning and the end. There is a little quote from Chopin here. It was quite spontaneous, I didn't do it intentionally. These things happen, and I think it's normal.


5
♩=56
II.
mp
mp
mp
quasi campane
p
pp
con Ped.
mf
10.
sub. mp
pp poco a poco cresc.
mf
dim.
20.
8


7
SD.
pp
molto ff molto
pp
mf
marcato, ma P
P
P
P
marcato, ma P

3-я прелюдия

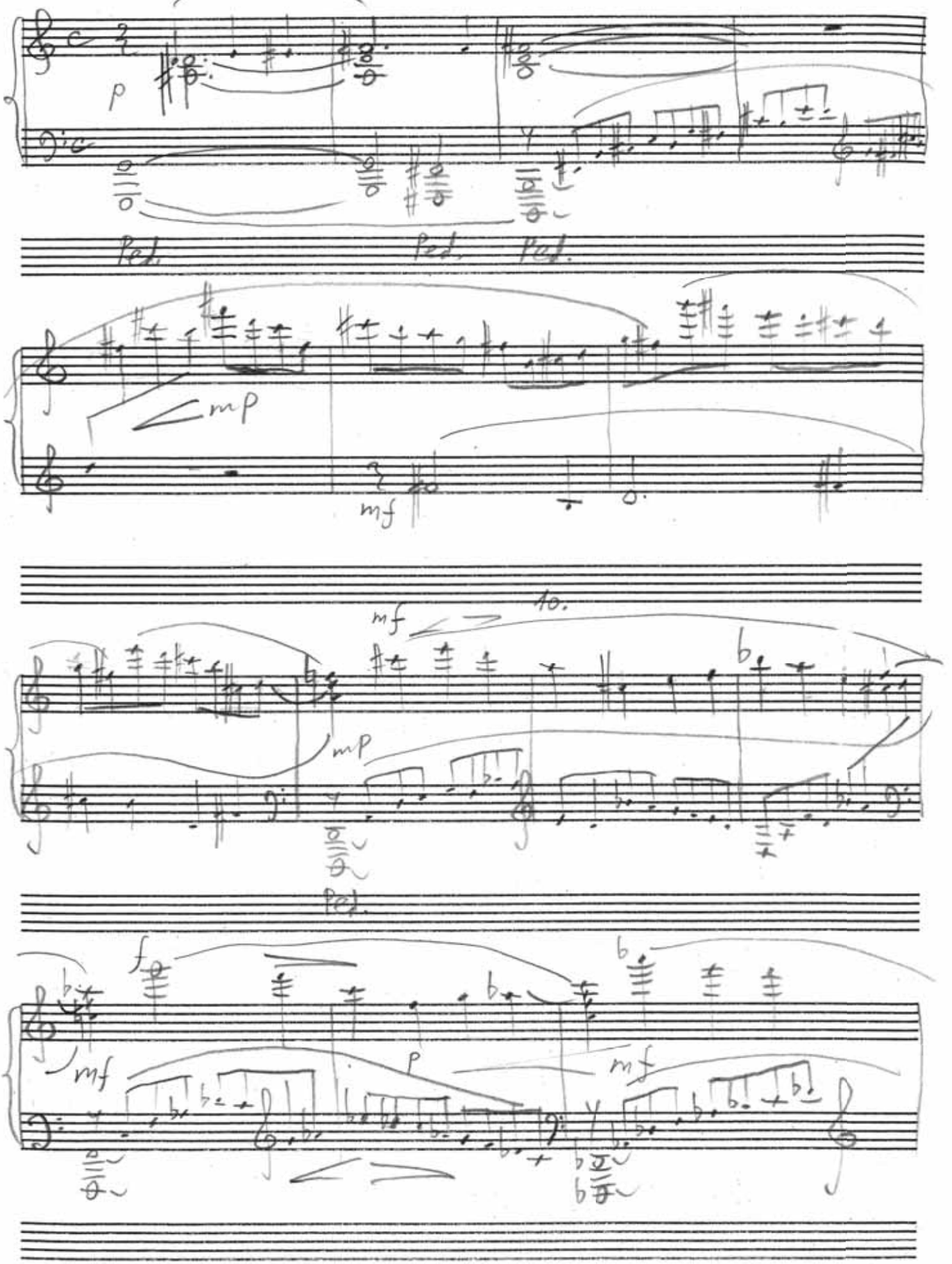
The 3rd prelude

3

3-я прелюдия—это соль мажор, у меня она связана с Крещением. Число 3—число ипостасей Бога: Бог Отец, Бог Сын и Бог Святой Дух. Вместе они соединяются в Крещении, которое называется ещё Богоявлением, то есть Бог явился в трёх лицах. Мы услышали голос Бога Отца, мы увидели голубя—Святого Духа, и Бог Сын погрузился в воду. И здесь тоже три образа. 3-я прелюдия—три образа, очень короткая, самая короткая прелюдия, немножко символическая.

The 3rd prelude is in G Major, and in my work it is associated with the Baptism. The number 3 is the number of persons of God: the Father, the Son, and the Holy Spirit. They are united in the Baptism, which is also called the Epiphany, which means that God appeared in three persons. The voice of the Father was heard, the Holy Spirit embodied in a dove was seen, and the Son was doused in water. We have three images here too. The 3rd prelude contains three images, it is the shortest prelude, and it is a bit symbolic.

IV.



4-я прелюдия

The 4th prelude

4

4-я прелюдия изображает бегство в Египет, тональность си минор передаёт тревожное настроение. О 2-й прелюдии можно сказать, что она объективная, будто бы над настроением, в ней нет какого-то чёткого преобладающего чувства, поэтому я об этом ничего и не сказал. А вот в 4-й, рисующей бегство в Египет, иное. Тут мы уже захвачены этими тревогой, неуверенностью и беспокойством, которые владеют семьёй—молодой Марией, пожилым Иосифом и младенцем.

Представьте, младенец—совсем крохотный беззащитный человечек, которого ещё нужно кормить грудью и оберегать его покой. Пожилой человек, которому тоже трудно куда-то далеко идти из-за его старческой немощи. И всё это—непогода, жара, отсутствие еды и каких-то элементарных условий для жизни… Они же были нищие! Как они вообще добрались до Египта?! Вот это удивительно и поражает!

И эти ощущения от их поступка у меня преломлялись через русский пейзаж, когда я писал 4-ю прелюдию. Тоже какие-то бескрайние просторы, уходящие за линию горизонта, как будто они по России бегут, хотя в Египте были пустыня, жара, жажда. И это с младенцем! Где они там воду находили, вот что меня интересует. И ощущение того, что XX век—довольно мрачное время в истории России.

Посмотрите сейчас на архитектуру городов русских, российских—в основном все дома квадратные, убогие какие-то, очень редко сейчас что-то красивое, уютное, тёплое можно увидеть. И это касается, наверное, и отношений. Я бы не хотел бежать из Москвы куда-нибудь, скажем, в Воркуту в 1950 году, для меня это было бы настоящей проблемой. Наверное, именно такая же проблема—никто бы не накормил… Я думаю, в XIX веке было проще получить кусок хлеба, странников было больше. Сейчас странников нет. И это ощущение одиночества, никомуненужности, покинутости и в то же время единения с Богом… Почему эта музыка… Она чуть-чуть на Шостаковича похожа. Я сознательно использую какие-то аллюзии. Скажем, во 2-й я говорил о Шопене, XIX веке, а здесь Шостакович, XX век, потому что здесь звучит трагизм XX века.

The 4th prelude depicts the Flight into Egypt, the B minor key conveying anxiety. One can say about the 2nd prelude that it is objective, as if it is above any particular mood. There is no prevailing feeling in it, that is why I didn»t say anything about it. The 4th, dedicated to the Flight into Egypt, is different. Here we are engulfed in this anxiety, uncertainty and worry that the family—young Mary, elderly Joseph and the baby—is overwhelmed with.

Imagine a baby, a tiny, completely helpless human being who needs breastfeeding and quiet. It is also quite difficult for a feeble old man to travel far. Foul weather, heat, lack of food and basic necessities… They were poverty-stricken! How on earth did they ever make it to Egypt?! This is extraordinary and astonishing!

When I was writing the 4th prelude, these feelings evoked by their achievement were refracted through the prism of Russian scenery. It is the same wide open spaces reaching far beyond the horizon, as if they were in Russia, although Egypt is mainly desert, heat and thirst. And with a baby on their hands! What interests me is where they found water there? I have a feeling that the twentieth century is quite a dark period in Russian history.

Look at the architecture of Russian towns—most of the houses are square and shabby, something beautiful, warm and cozy is very rarely seen. The same probably goes for relationships. I would not have wanted to be fleeing somewhere, say to Vorkuta in 1950, that would have been a real problem for me. I would have probably had the same problem—lack of food. I think it would have been easier to get a piece of bread in the 19th century, there had been more wanderers at that time. There are no wanderers now. And this feeling of loneliness, desolation, forlornness, and at the same time the feeling of unity with God… This music… It is a bit like Shostakovich. I deliberately use certain references. If in the 2nd prelude we talked about Chopin and the 19th century, here we talk about Shostakovich and the 20th century. Because here we can hear the tragedy of the 20th century.

5-я прелюдия

The 5th prelude

5

5-я прелюдия, ре мажор,—это птицы. Птицы, которые подобны ангелам, которые, как считается, в нашем мире и воплощают ангелов. И тут я вспомню о Мессиане. Оливье Мессиан—французский композитор, написавший «Каталог птиц». Голоса всех птиц, которые только существуют в мире, изображены в его каталоге и записаны им на магнитофонную плёнку.

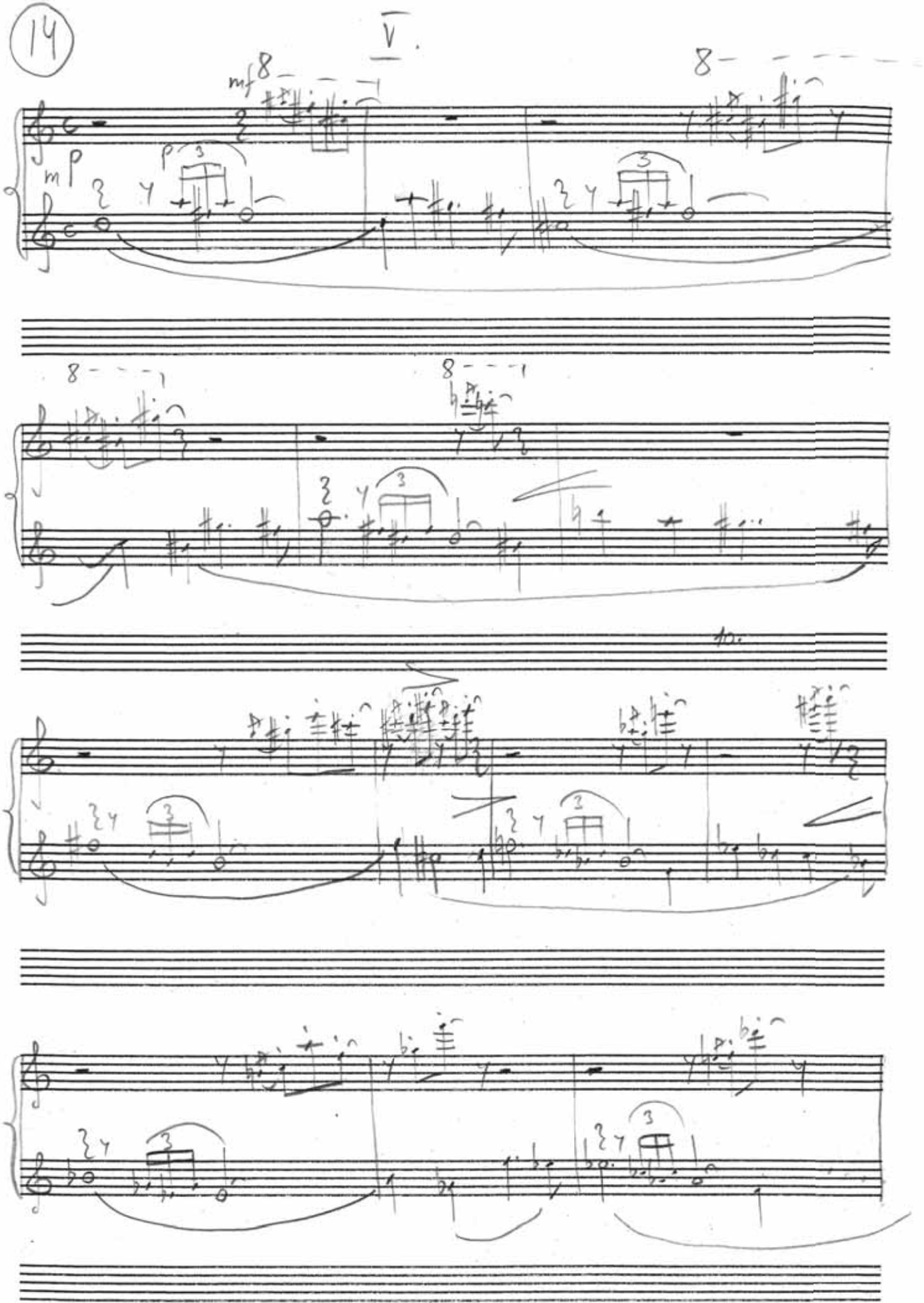
«Двадцать взглядов на младенца Иисуса»—его великое фортепианное сочинение из 20 огромных пьес на сходную тему. Моя тема похожа на его, но в моей прелюдии изображены не конкретные птицы, здесь просто птичье пение символизирует возвышенное. И мелодия, которая словно парит над ними. Или они, эти птицы, раскинув крылья, парят над мелодией.

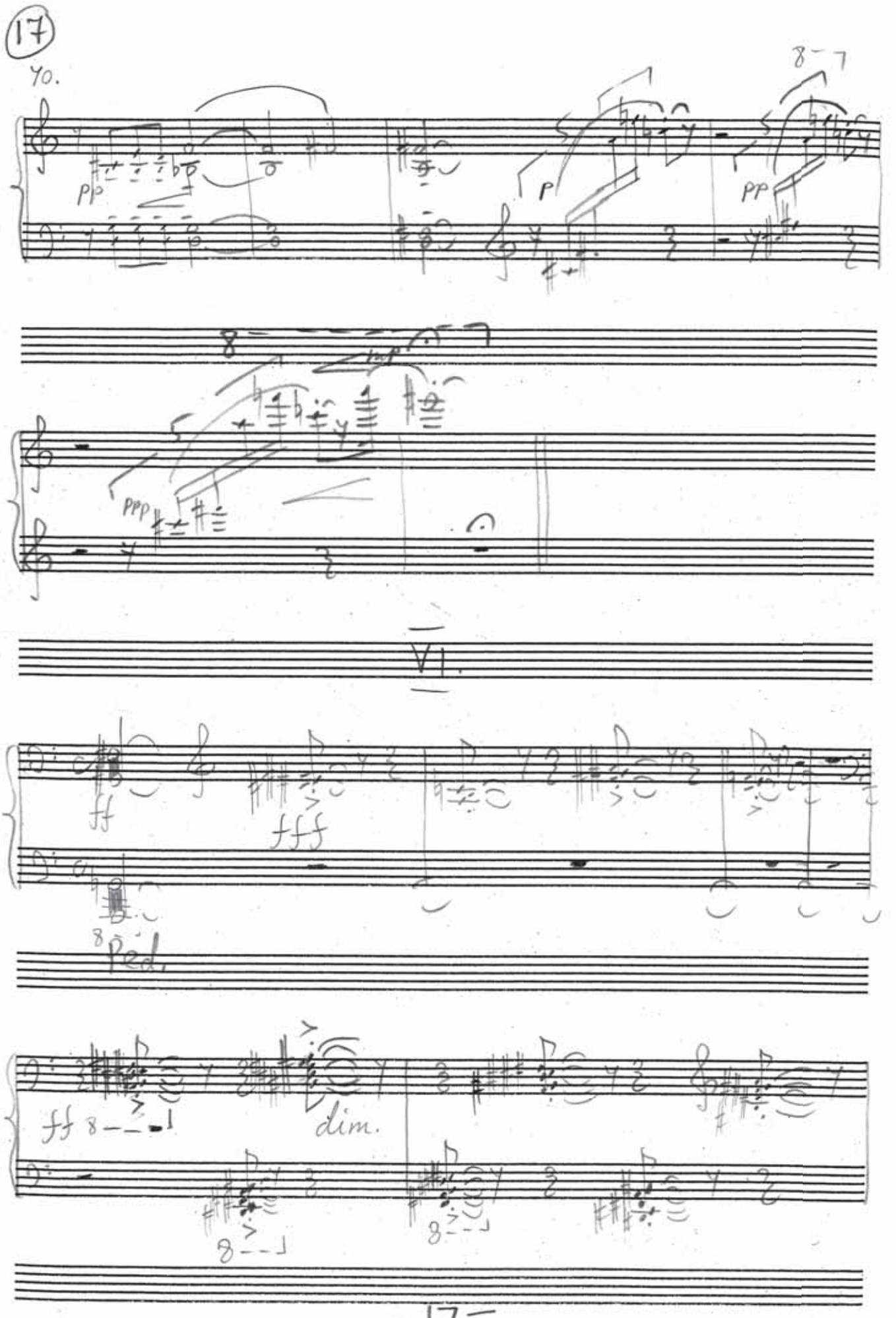
The 5th prelude in D major is about birds. Birds, which are a lot like angels, are considered to be angels incarnate in our world. Here I make a reference to Messiaen. Olivier Messiaen is a French composer who wrote "Bird Catalogue." Birdsongs from all over the world were recorded on tape, resounding in his catalogue.

"Twenty gazes at the Christ-child" is his magnificent piano composition consisting of 20 pieces connected by one theme. I took a similar theme, however, in my prelude there are no particular birds, but a birdsong symbolizing the sublime. The melody seems to soar above it all. Or it's the birds soaring above the melody, their wings spread.

14

V.




17
Vo.
pp
p
pp
ppp
Vl.
ff
fff
Ped.
ff
dim.

6-я прелюдия

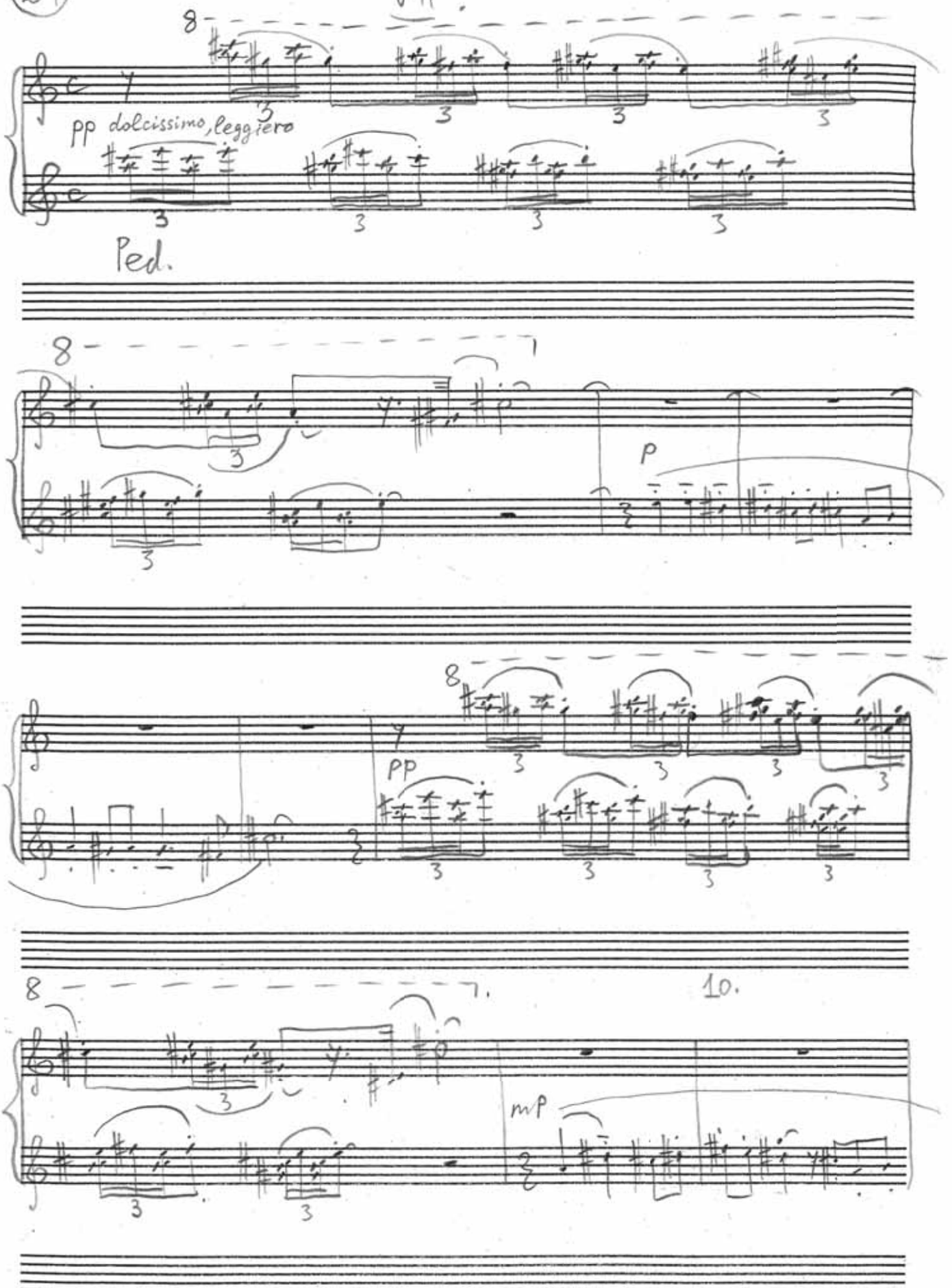
The 6th prelude

6

Фа-диез минор, 6-я прелюдия. Здесь Голгофа. 2-я прелюдия—это Голгофа, а 6-я—это Богоматерь, которая стоит у креста. Stabat Mater dolorosa—«Стояла мать скорбящая». Стоит Богородица, Её образ, и смотрит на своего умирающего в муках сына. И три диеза в тональности фа-диез минор—это три креста, которые были на Голгофе, в центре—Иисус Христос. И здесь тема креста, на любых нотах эта тема возможна. Здесь очень трагическая музыка, сначала страшная, а потом тихая скорбь, молитва женщины-матери. Богородица была очень тихим человеком. В книгах написано, что Она мало говорила, держалась скромно и незаметно в этом мире, что, конечно, подчёркивает Её невероятное величие.

The 6th prelude, F-sharp minor. It is Calvary. While the 2nd prelude symbolizes Calvary, the 6th is the Virgin Mary standing at the foot of the cross. Stabat Mater Dolorosa, "The sorrowful mother stood." The Holy Mother is standing there looking at her son dying in agony. The three sharps in F-sharp minor are the three crosses on Calvary, with Jesus Christ in the center. The theme of the cross is here again, it could be in any notes. The music here is very tragic, scary at first, and then quietly sorrowful, like a mother's prayer. The Virgin Mary was a very quiet person. It is said in the books that She spoke little and remained humble which, of course, emphasizes Her incredible greatness.

VII.



7-я прелюдия

The 7th prelude

7

7-я прелюдия—это изображение ангелов. Ля мажор, A-dur,—ангельская тональность, и здесь я слышу трепетание ангельских крыльев, прерываемое молитвой—мелодией, которая очень похожа на звучание каких-то церковных песнопений. А во второй части 7-й прелюдии мы слышим опять пейзажность. Звуки крыльев у нас внизу, а мелодия церковного песнопения льётся сверху, парит над этим, словно мы летим в самолёте и смотрим на Россию, на величественный пейзаж…

There are images of angels in the 7th prelude. A major, A-dur is an angelic tonality, I can hear intertwined angels" wings fluttering with the melody which sounds like a canon. And there is scenery again in the second half of the 7th prelude. The melody of a canon is soaring above, pouring onto the fluttering wings, it is as if we are on a plane and we are looking down at the majestic Russian landscape…

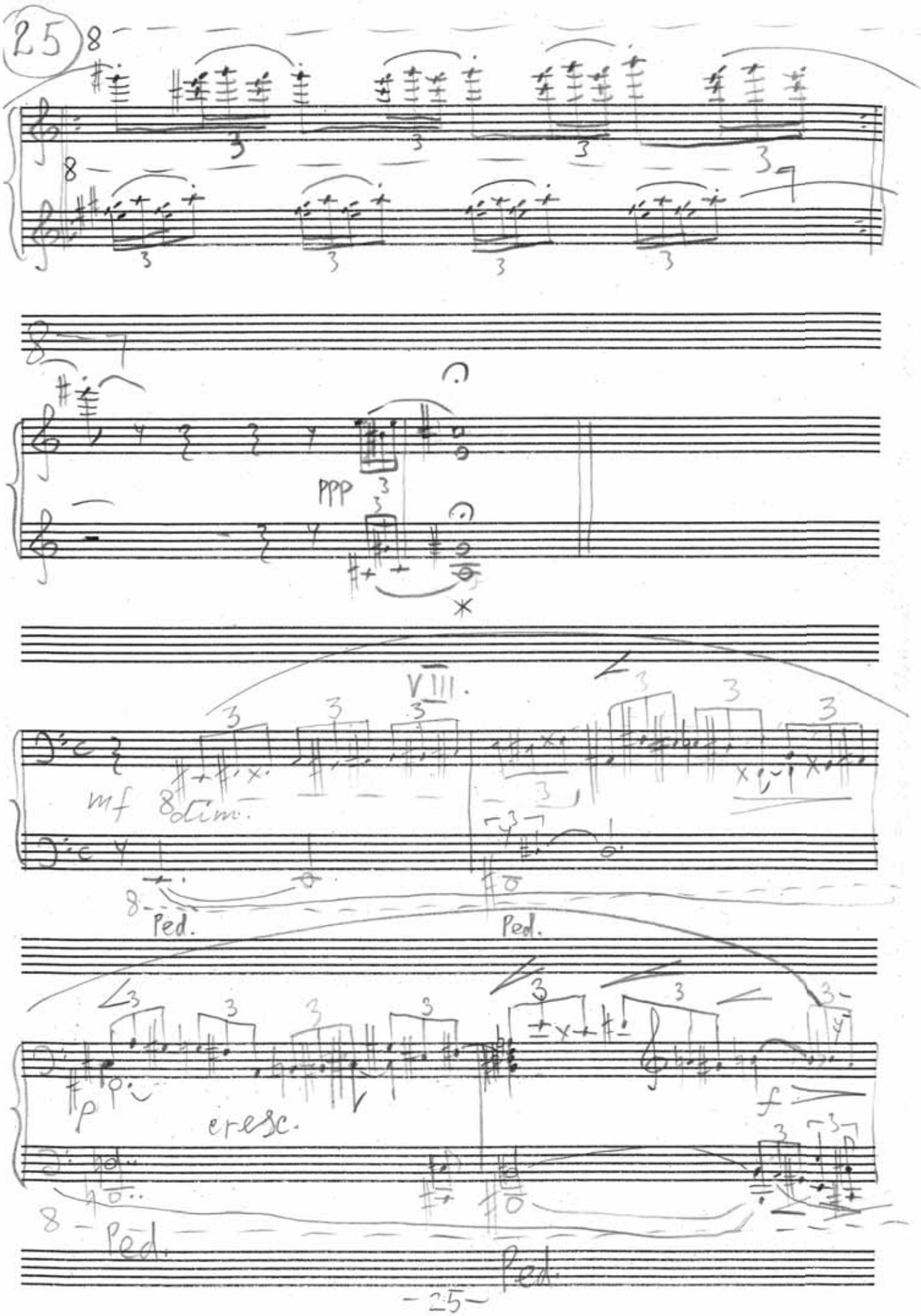
8-я прелюдия

The 8th prelude

8

Прелюдия № 8, до-диез минор,—это колыбельная песня младенцу. Богородица баюкает Своего Сына. Она тревожится за Его будущее и предчувствует Его трагическую судьбу в этом мире. Предчувствует, что Ему суждено погибнуть, что Ему суждено пострадать ради спасения всего человечества. Эта прелюдия немножко связана у меня с Брамсом. Она трагическая. Это и колыбельная, и ноктюрн. Здесь есть какие-то убаюкивающие моменты.

Prelude No. 8 in C-sharp minor is a lullaby. The Holy Mother is singing Her Child to sleep. She is worried about His future and anticipates His tragic fate in this world. She anticipates His death, His suffering for the sake of humanity. This prelude is associated with Brahms. It is tragic. It is both a lullaby and a nocturne. There are some lulling moments here.


25
8
PPP
VIII.
mf 8 dim.
Ped.
Ped.
p
cresc.
f
8 Ped.
Ped.

9-я прелюдия

The 9th prelude

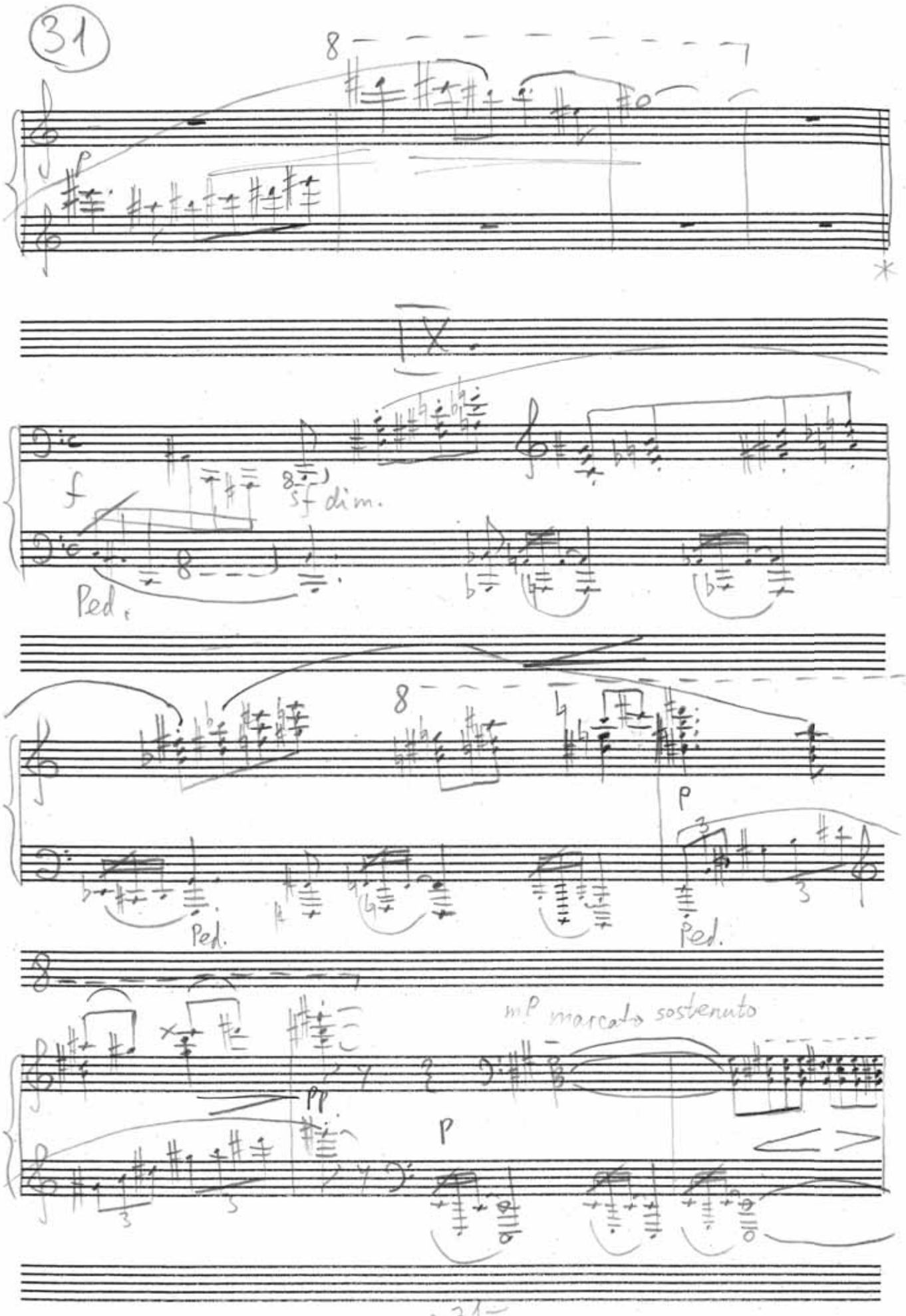
9

9-я прелюдия. Я помню, как она у меня возникла, эта идея. Я возвращался домой. Была осень, и на небе я увидел очень красивое облако, освещённое полной луной. Луна входила в него, край облака как-то необычно озарился, и я подумал, что вот, наверное, монахи, которые молились ночью и видели это небо, вдохновлялись им. И у меня возник образ ночной молитвы монахов за весь мир,—образ, который я в этой 9-й прелюдии, довольно длинной, и выразил.

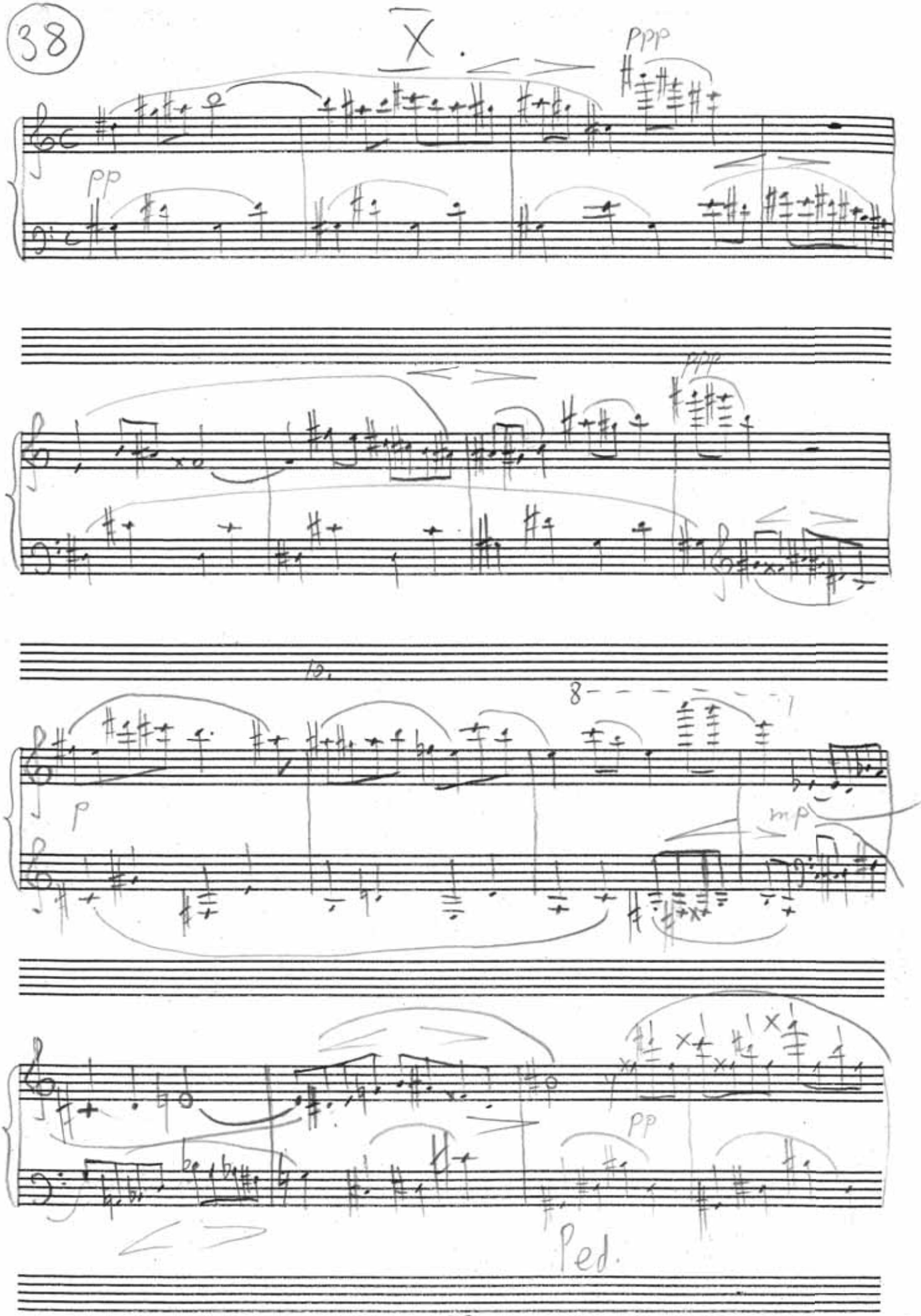
Ночью в этой облачной атмосфере мы слышим раскаты грома. Звуки грома—их очень много в этой музыке, в этих прелюдиях,—они словно звучат лейтмотивом. Лейтмотив—и хорал De profundis; лейтмотив—и раскат грома; лейтмотив—и птичье пение. Раскат грома—это голос Бога, Бога Отца, громоподобный глас Божий, а птичье пение—ангельские голоса. Поэтому есть ощущение, что здесь скрывается божественная тайна.

The 9th prelude. I remember how this idea came to me. I was coming back home. It was autumn, and in the sky I saw a beautiful cloud lit by the full moon. The cloud was covering the moon, and the edge of the cloud was unusually lit. I thought that monks who had prayed at night must have seen the sky and been inspired by it. So this image of monks praying at night for the whole world is what I tried to reflect in the 9th prelude, a rather long one.

At night, in this cloudy atmosphere, we can hear peals of thunder. There is a lot of it, a lot of thunder sounding in these preludes, it is a leitmotif. A leitmotif is the "De profundis" chorale; a leitmotif is the peals of thunder; a leitmotif is the birdsongs. The sound of thunder is God's voice, the thundering voice; and the birdsongs are the voices of angels. That is why there is a feeling of divine mystery concealed here.


31
8
p
*
IX.
f
sf dim.
Ped.
8
p
Ped.
Ped.
pp
mP marcato sostenuto
p

X.



10-я прелюдия

The 10th prelude

10

Когда я написал 9-ю прелюдию, то помню, что тут же, не отрываясь, написал и 10-ю. Она словно родилась— ми-мажорная 9-я, соль-диез-минорная 10-я,—возникла сразу, за час-два. Она посвящена Иисусу Христу блаженному. В Христе ведь много было различных образов, разных людей, может быть, даже все образы, как в сочинении Баха все тональности, все образы. И здесь тоже—Христос был и гневным, и ласковым, Он прослезился, когда Лазаря воскрешал. А здесь Он бездомный, Он блаженный, Он нищий, Ему есть нечего. Он, бедный, пытается найти на смоковнице какие-то плоды, которых там ещё нет,—было ещё не время собирания смокв. Это первый юродивый, можно сказать, и здесь слово «юродивый» я беру в положительном его значении. Это 10-я прелюдия, соль-диез минор.

I remember I wrote the 10th prelude right after the 9th, without stopping. It was born in one or two hours, the 10th in G-sharp minor immediately followed the 9th in E major. It is dedicated to Gracious Jesus. Christ had many different images, as if He were different people. Maybe He encompassed all of the images, in the same way that all of the keys, all of the images are present in Bach's composition. Christ could be wrathful, and he could be tender — He cried when He raised Lazarus. Here He is homeless, meek, a beggar, He has nothing to eat. Poor Jesus, he is trying to find some fruit on the fig tree, but there are none — figs are not in season. He is the first of God's fools, and I use this term in its positive meaning. This is the 10th prelude in G-sharp minor.

11-я прелюдия

The 11th prelude

11

11-я прелюдия, здесь колокольный звон. Вот это первая пара тех самых энгармонических прелюдий, потому что 10-я и 11-я—соль-диез минор и ля-бемоль минор—звучат одинаково, а записываются по-разному. Но оттого, что первая—соль-диез минор, пять диезов, а вторая—ля-бемоль минор, семь бемолей, характер меняется сильно. Диезы повышают звук, белую клавишу, на полтона, и поэтому здесь словно происходит воспарение. И вот этот блаженный юродивый—он словно в ином мире, он парит над этим миром. А колокола, наоборот, тяжёлые, они звук с небес на землю посылают. У меня такое ощущение, и в 11-й прелюдии тоже.

Хотя всё вполне может быть наоборот! Да, это я сейчас просто объясню. Не обязательно колокольный звон в бемолях писать, можно и в диезах написать прекрасную колокольную музыку. В данном случае колокола у меня связаны с Россией и с этим немного облачным сумрачным пейзажем. Неизвестные бескрайние поля, храмы вокруг них, в общем, светлая печаль. И я беру три звука подряд, взятые тремя пальцами, соединёнными так, как мы соединяем пальцы для крестного знамения. Мы словно крестим рояль. Пианист, играя эти четыре аккорда по три звука, словно крестит рояль, это тоже такой приём необычный. Потом музыка просветляется, 11-я прелюдия становится светлой, ля-бемоль-мажорной.

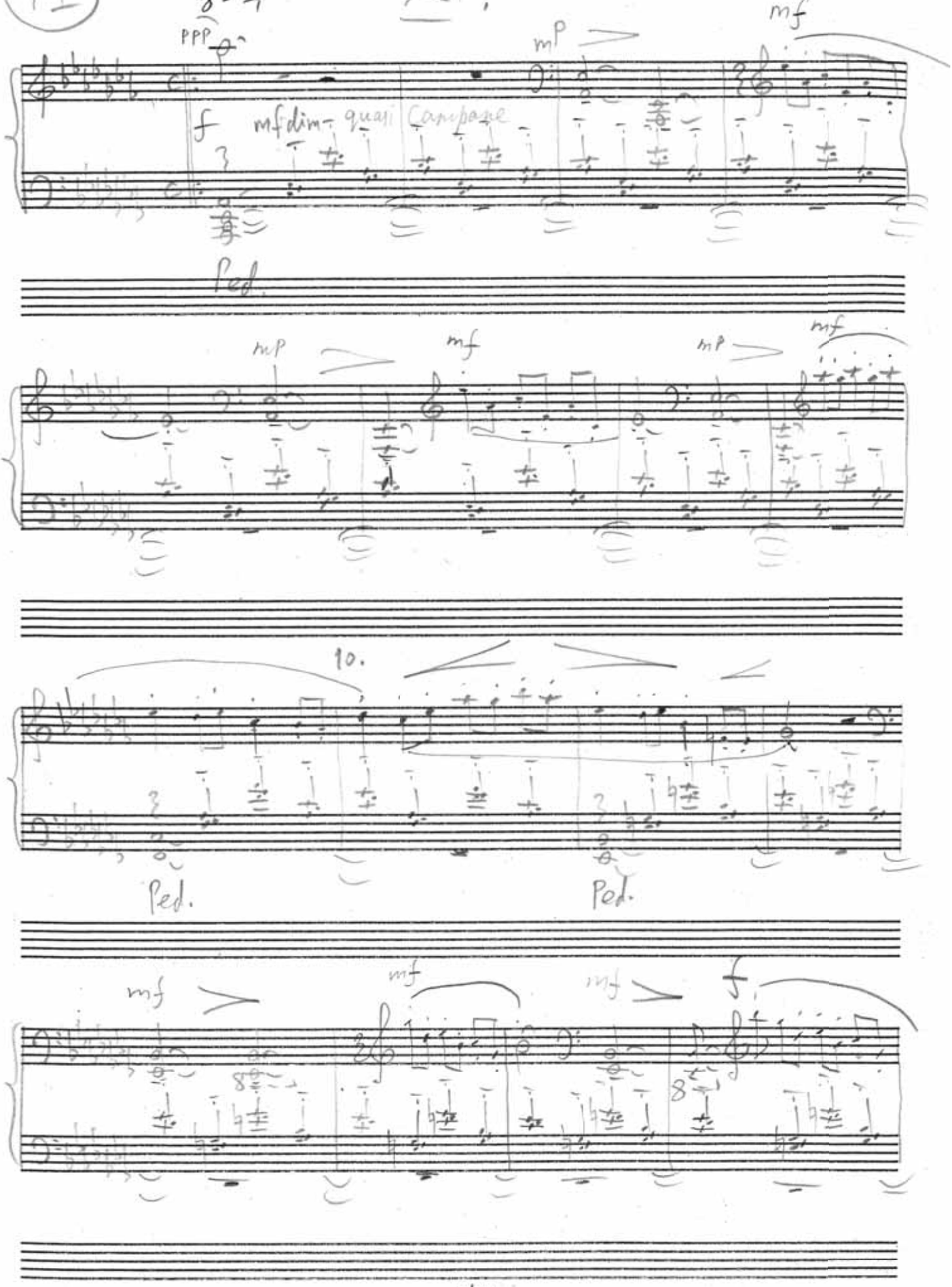
There is the sound of bells tolling in the 11th prelude. This is the first enharmonic pair of preludes, because the 10 and the 11th—G-sharp minor and A-flat minor—sound the same, but have different notation. But due to the fact the former is G-sharp minor (five sharps), and the latter is A-flat minor (seven flats) their nature is completely different. The sharps make the white key pitch a semitone higher, that is why there is an elevation here. This meek God's fool seems to be in another world, He is soaring above this world. On the other hand, the bells are heavy, they send the sound from Heaven to Earth. I have a feeling that this is what happens in the 11th prelude too.

Although it may be completely different! I will explain. The toll does not necessarily have to be in flats, it is possible to compose beautiful bell music in sharps. In this case, the bells are associated with Russia, with its gloomy cloudy scenery. Nameless, endless fields, churches around them, a light sorrow. I take three sounds simultaneously with three fingers crossing, as if making the sign of the cross. It is as if we were crossing the piano. The pianist playing these four three-note chords seems to be crossing the piano. It is an unusual approach. Then the music brightens, the 11th prelude becomes a light A-flat major.

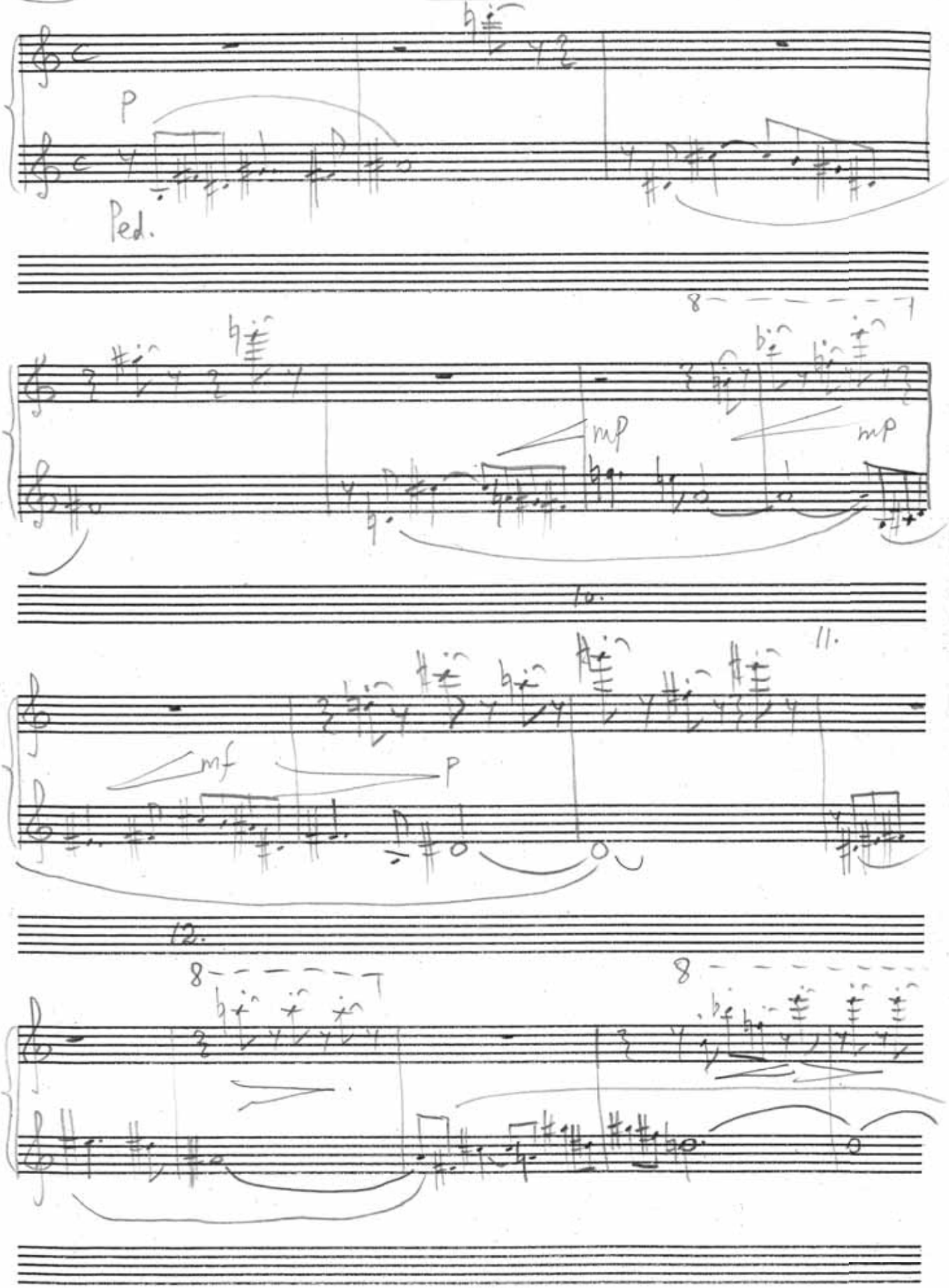
41

(при повторении)

XI.



XII.



12-я прелюдия

The 12th prelude

12

12-я прелюдия, си мажор. Здесь изображается образ одного монаха—не многих монахов, как в 9-й (Христос ведь тоже монахом был!). Одинокий молитвенник сидит у озера вечером, ждёт появления первой звезды, а потом, увидев её, смотрит на темнеющее небо с мириадами звёзд, опрокинутое в воды озера. Звёзды зажигаются сначала в воде, постепенно становясь видимыми на небе. Заканчивается прелюдия уже ночью. Звёзды играют и переливаются, виден Млечный Путь, и всё это отражается в тихом озере, создавая величественную вселенскую картину. Когда я сочинял эту 12-ю прелюдию си мажор, то вспоминал строки стихотворения Александра Блока:

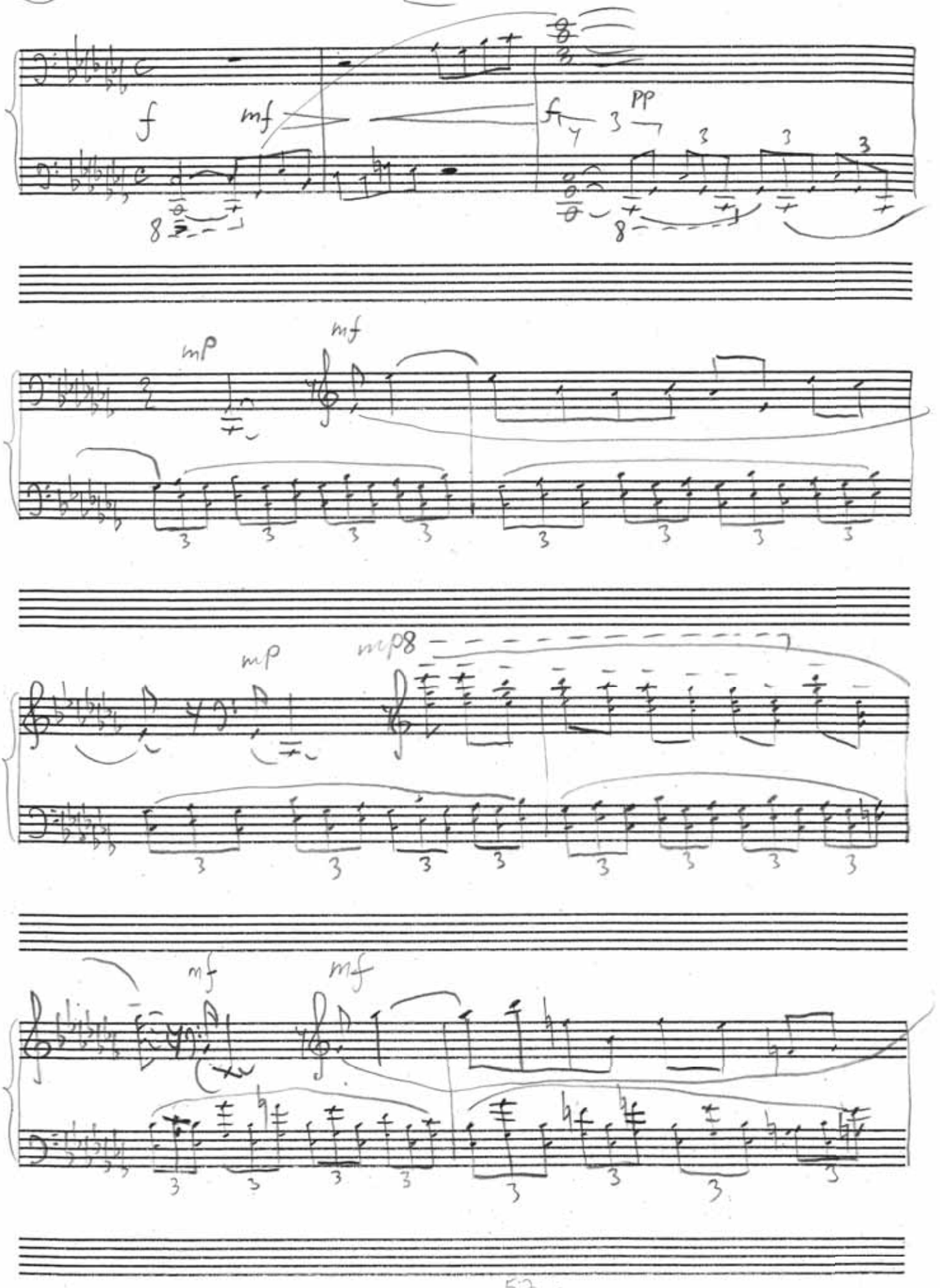
Ветер стих, и слава заревая
Облекла вон те пруды.
Вон и схимник. Книгу закрывая,
Он смиренно ждёт звезды.

The 12th prelude is in B major. Here we see the image of a monk. Not as many monks as in the 9th (Jesus was a monk too!) A lonely worshipper is sitting by a lake at night waiting for the first star to appear. When he sees it, he looks at the dark skies with a myriad of stars overturned onto the lake water. At first, the stars become visible in the water, gradually showing through in the skies. The prelude finishes in the dead of night. The stars twinkle and sparkle, we can see the Milky Way, and everything is reflected on the quiet lake surface, creating a magnificent picture of the universe. When I was composing the 12th prelude in B major, I was thinking about a poem by Alexander Blok:

The wind has died, and the glory
of the sunset
Dressed the ponds over there.
There's a monk Closing a book,
He's humbly waiting for the star.

53

XIII



13-я прелюдия

The 13th prelude

13

13-я—опять энгармоническая 12-й. Это до-бемоль мажор, семь бемолей. Сначала диезы у меня, потом бемоли. В 13-й—образ северного моря, Христос, идущий по воде. Скорее, даже по какому-то одному из русских северных озёр—Онежскому или Ладожскому. Или, может быть, по Белому морю. Суровая музыка. Красивая, величественная, но холодная. Вот такой до-бемоль мажор.

The 13th prelude is again enharmonically equal to the 12th. It is in C-flat major, seven flats. First come the sharps, then the flats. The image of the 13th is one of a northern sea, Christ walking on water. It is one of the northern Russian lakes, to be exact—Onega or Ladoga. Or it is the White Sea. The music is serene. It is beautiful and majestic, but also cold. This is what C-flat major is like.

14-я прелюдия

The 14th prelude

14

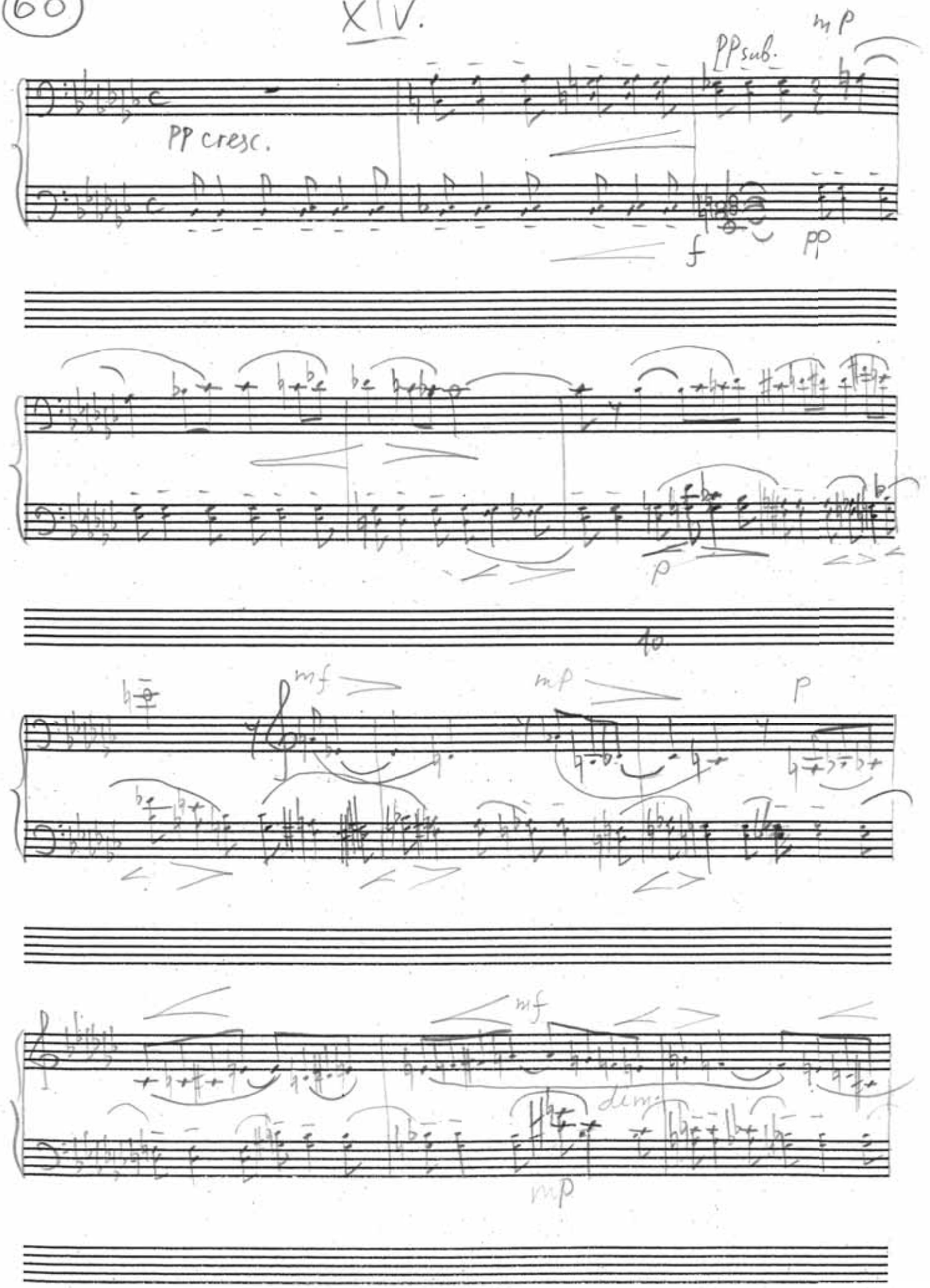
Следующая прелюдия, а точнее, пара энгармонических прелюдий — 14-я и 15-я. Они в другом порядке — сначала бемольная, 14-я, а потом диезная, 15-я. Ми-бемоль минор, прелюдия № 14,— она для меня очень ясна по образной трактовке. Это молитва Христа в Гефсиманском саду. Спаситель ночью молится о том, чтобы Его минула чаша сия. Его пот становится кровью, Он молит Бога Отца и говорит: «Но не как Я хочу — но как Ты. Если Мне нужно эту чашу испить, Я её должен испить, и Я сделаю это». Так говорит Иисус Христос, и эта тема — тоже очень сложная, хотя она часто изображалась в музыке.

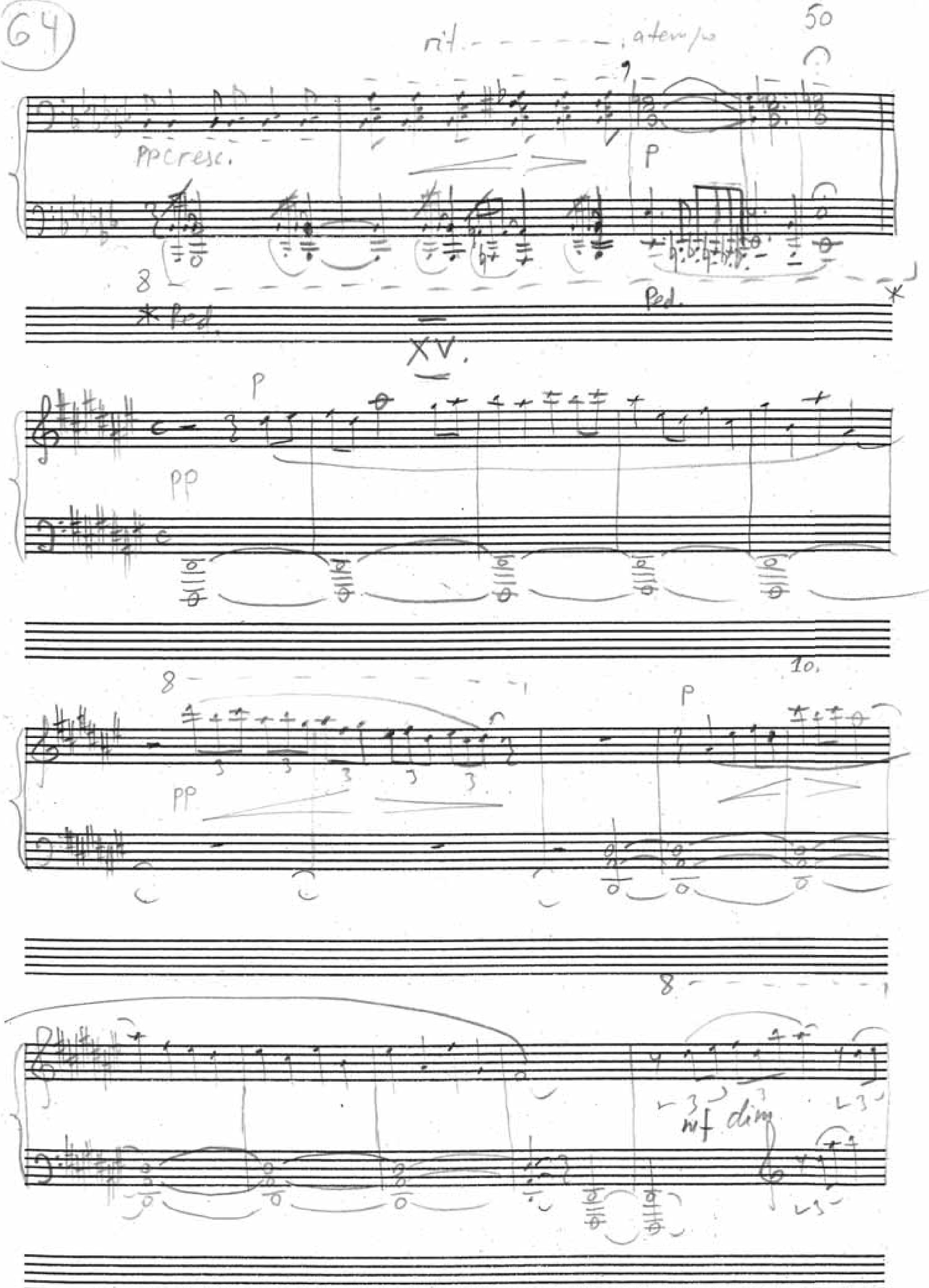
Здесь я не могу сказать, что это именно тот Христос, который там был. Может быть, это молитва на фоне русского пейзажа, вот так же, как изображали Христа немцы — похожим на немца, на фоне немецкого пейзажа; как итальянцы изображали Христа с Матерью и Иосифом Обручником, бегущих в Египет по Италии. На русских иконах Иисус Христос похож на русского мужика, и это нормально и совершенно естественно. В 14-й прелюдии ми-бемоль минор есть моменты, где Христос мучается, Ему очень больно, и вместе с тем есть фраза в Евангелии: «И ангел утешал Его». Вот эти утешения тоже присутствуют в музыке, я их, по крайней мере, слышу. А в конце возникает тема креста — Он понимает, что казни не избежать. И в басу — нисходящий ход по хроматической гамме, который в Crucifixus применяется, возникает.

The next prelude, or the next pair of enharmonic preludes are the 14th and the 15th. They are in a different order. The 14th, the flat key, comes first, then comes the 15th, the sharp key. The imagery of prelude No. 14 in E-flat minor is very clear to me. It is Christ's prayer in the Garden of Gethsemane. The Savior is praying at night for this cup to pass Him. His sweat becomes blood, He is praying to His Father saying, "Nevertheless, let it be as You, not I, would have it. If this cup cannot pass, but I must drink it, your will be done!" This is what Jesus Christ says, and this is also a very difficult subject, though it is a common theme in music.

I cannot say that this is the same Jesus who was there. It may be a prayer in a Russian landscape— similar to the way Germans depicted Jesus looking like a German, in German scenery; Italians portrayed Joseph the Betrothed, Mary and Jesus fleeing to Egypt from what looked like Italy. Jesus looks like a Russian man in Russian icons, and it is normal and completely natural. There are moments in the 14th prelude in E-flat minor where Jesus is in agony, he is hurting, and at the same time it is said in the New Testament, "Then an angel from heaven appeared to Him and strengthened Him." This consolation is present in the music too, at least I can hear it. At the end the theme of the cross appears — He understands that there is no way to avoid the execution. It shows in the bass and goes down the chromatic scale, which is characteristic for Crucifixus.

XIV.




50
rit. - - - - - - - a tempo
pp cresc.
p
8
Ped.
Ped.
XV.
p
pp
8
10.
pp
p
8
mf dim

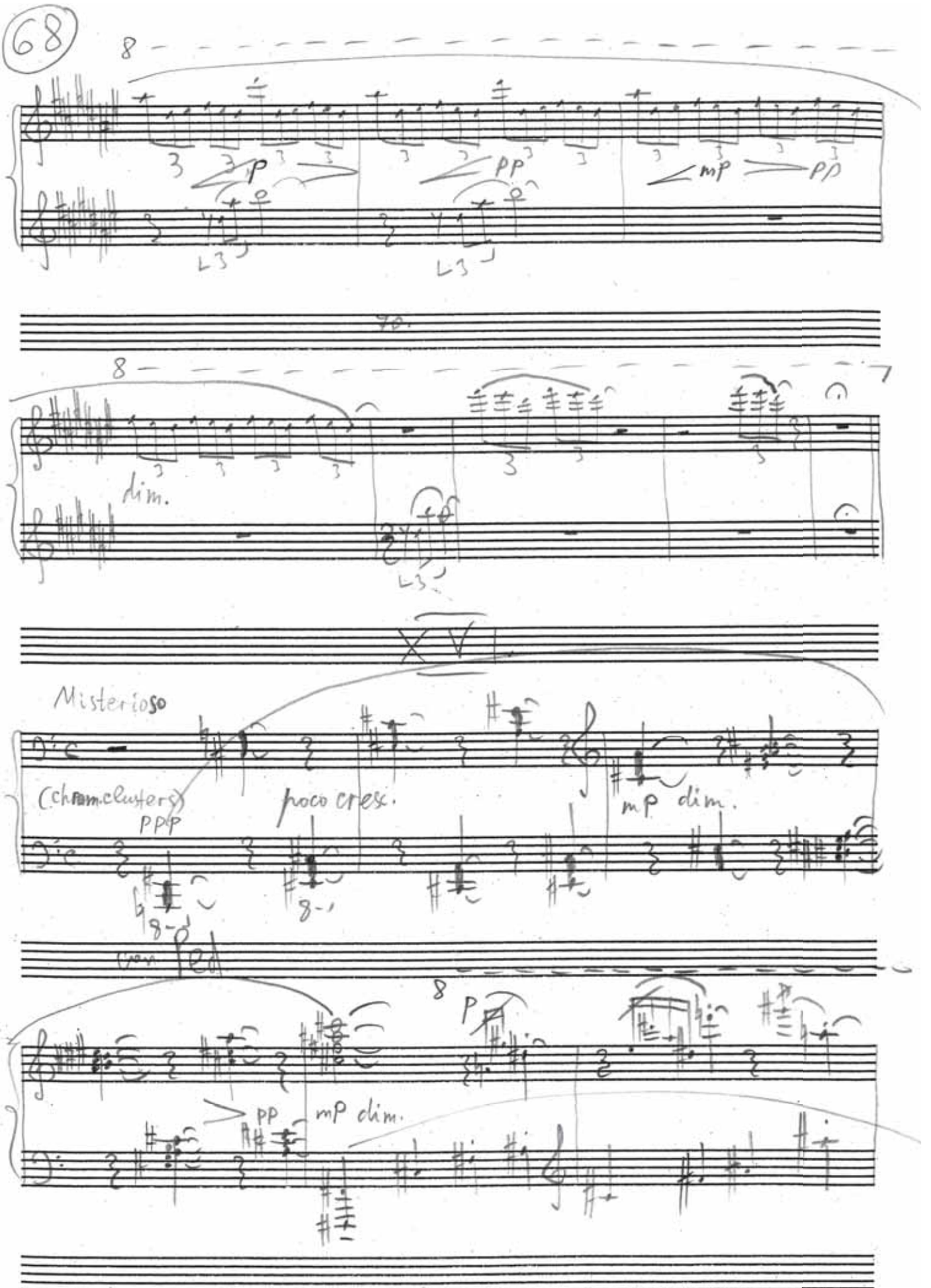
15-я прелюдия

The 15th prelude

15

Теперь 15-я прелюдия, ре-диез минор. Она такая светлая, надмирная, очищенная. Здесь изображается Христос, которому негде преклонить главу. Опять поля. Этот образ полей во второй половине цикла будет возникать часто: поля, тишина, пустота какая-то, бескрайность. И наполненность этого пустого пространства Святым Духом, может быть, звоном колоколов. Влажное пространство, русская осенняя даль—так звучит 15-я прелюдия.

The 15th prelude is in D-sharp minor. It is very light and pure, transcendant. Here I picture Jesus who has nowhere to lay his head. Fields are here again—the image of fields will often come up in the second half of the cycle—fields, silence, emptiness, vastness. And this emptiness is filled with the Holy Spirit, or maybe with the peal of bells. Misty expanses, the Russian wilderness in autumn—this is what the 15th prelude sounds like.


68
8
p
pp
mp
pp
L3
L3
8
dim.
L3
XV
Misterioso
(chromclusters)
PPP
poco cresc.
mp dim.
8
8
con Ped
8
P
pp
mp dim.

16-я прелюдия

The 16th prelude

16

И в 16-й прелюдии мы приходим к середине этого цикла, потому что 31 прелюдия—пока мы не берем речитатив и эпилог—это 15, 1 и 15. То есть 16-я прелюдия—она ровно центральное место занимает. И вот, как в квинтовом круге, мы дошли до половины этого круга. То есть 16-я должна как-то координироваться с 1-й и 31-й. И если 1-я—рождение, то 16-я—это картина созданного Богом космоса, у меня вот такой образ. Я здесь хотел изобразить звёзды, галактики, планеты и присутствие Бога между ними. Словно слышны звуки труб и перезвон колоколов, что звучат между этими галактиками и звёздами. Передаётся чувство, возникающее, когда мы смотрим на созвездия.

В детстве я очень любил смотреть на небо. Наш папа покупал нам книжки о созвездиях, и мы ночью с карманными фонариками выходили в поле, прихватив с собой табуретки. Вокруг не было совершенно никакого искусственного освещения, и, сев на табуретки, мы открывали эти книжки, читали их, водя фонариками по страницам, а потом, потушив свет, смотрели вверх, на совершенно чудесное небо. И эти необычные формы созвездий, разные по яркости звёзды—сверкающие или тусклые, и туманности, которые состоят из сотен тысяч каких-то очень тусклых звёздочек, сливающихся в единую мерцающую картину,—все ощущения я хотел выразить в этой 16-й прелюдии. Это образ мира, созданного Богом, ведь Иисус Христос и Бог Отец—это одно, Он сам об этом часто говорил. И здесь, в этой 16-й прелюдии, тоже 12 тональностей охвачены, не 24, а 12.

The 16th prelude is in the middle of the cycle. If we don't count the Recitative and the Epilogue, there are 31 preludes—15, 1, and 15. So the 16th prelude is exactly in the center. Following the circle of fifths we have come halfway around the circle. This means that the 16th must somehow be connected with the 1st and the 31st. If the 1st symbolizes birth, then the 16th is an image of the universe created by God, this is how I see it. Here I intended to depict stars, galaxies, planets and the presence of God among it all. It is as if the space between the stars and the galaxies is filled with trumpets and chimes. I tried to capture the feeling that arises when we look at the constellations.

As a child, I liked watching the sky. Our father used to buy books about constellations for us. At night, we would go out into the fields with flashlights and stools. There was no artificial illumination around whatsoever. So we sat on the stools, opened the books, read the pages by the light of the flashlights, and would then turn off the lights and look at the amazing sky above. The unusual shapes of the constellations, the stars of varying brightness—sparkling or dim, nebulae with hundreds of thousands tiny pale stars merging into one gleamy painting—these are the feelings I wanted to reflect in the 16th prelude. It is am image of the world created by God, and Jesus Christ and the Father are one, He would often say Himself. The 16th prelude includes 12 tonalities, not 24, but 12.

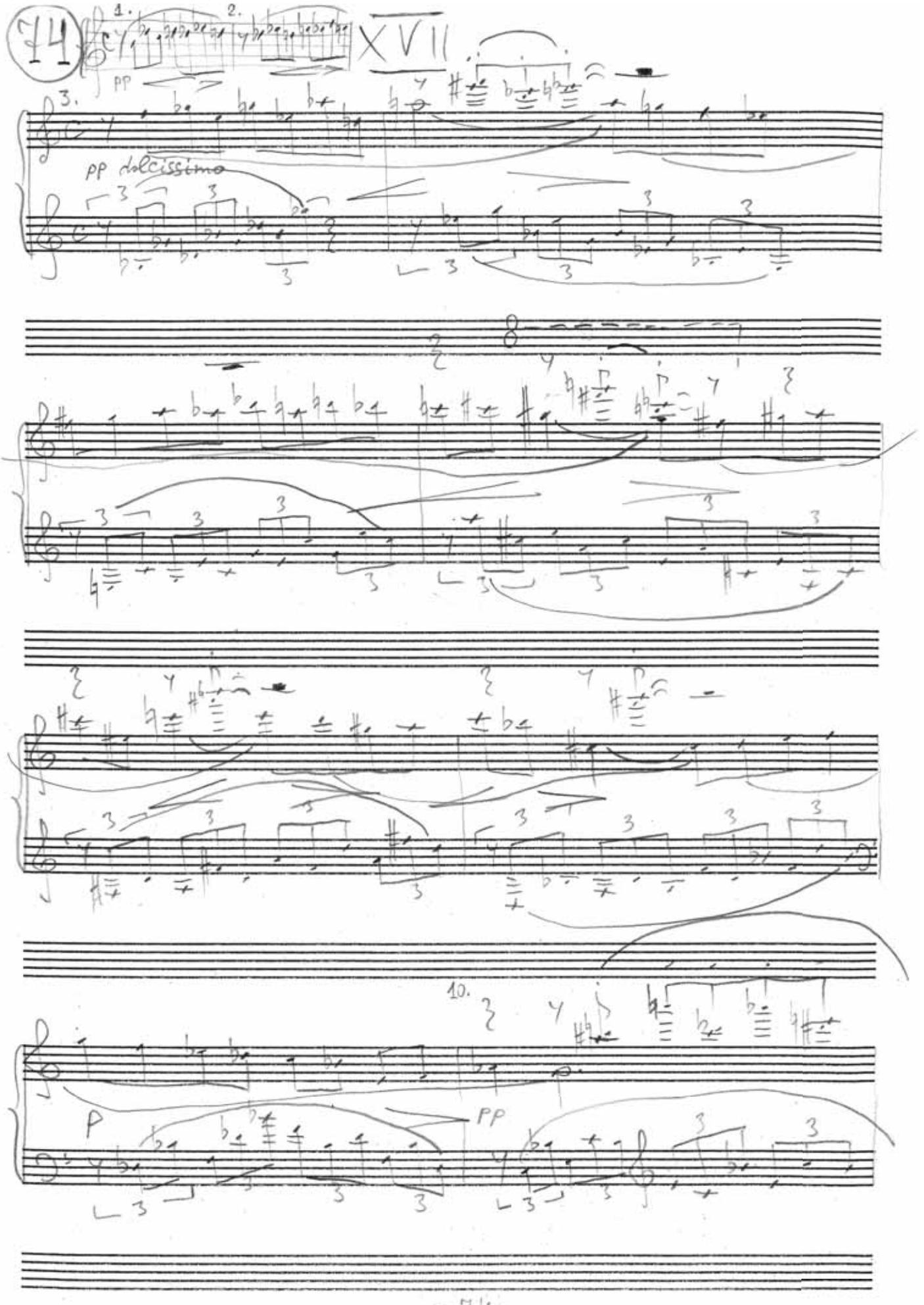
17-я прелюдия

The 17th prelude

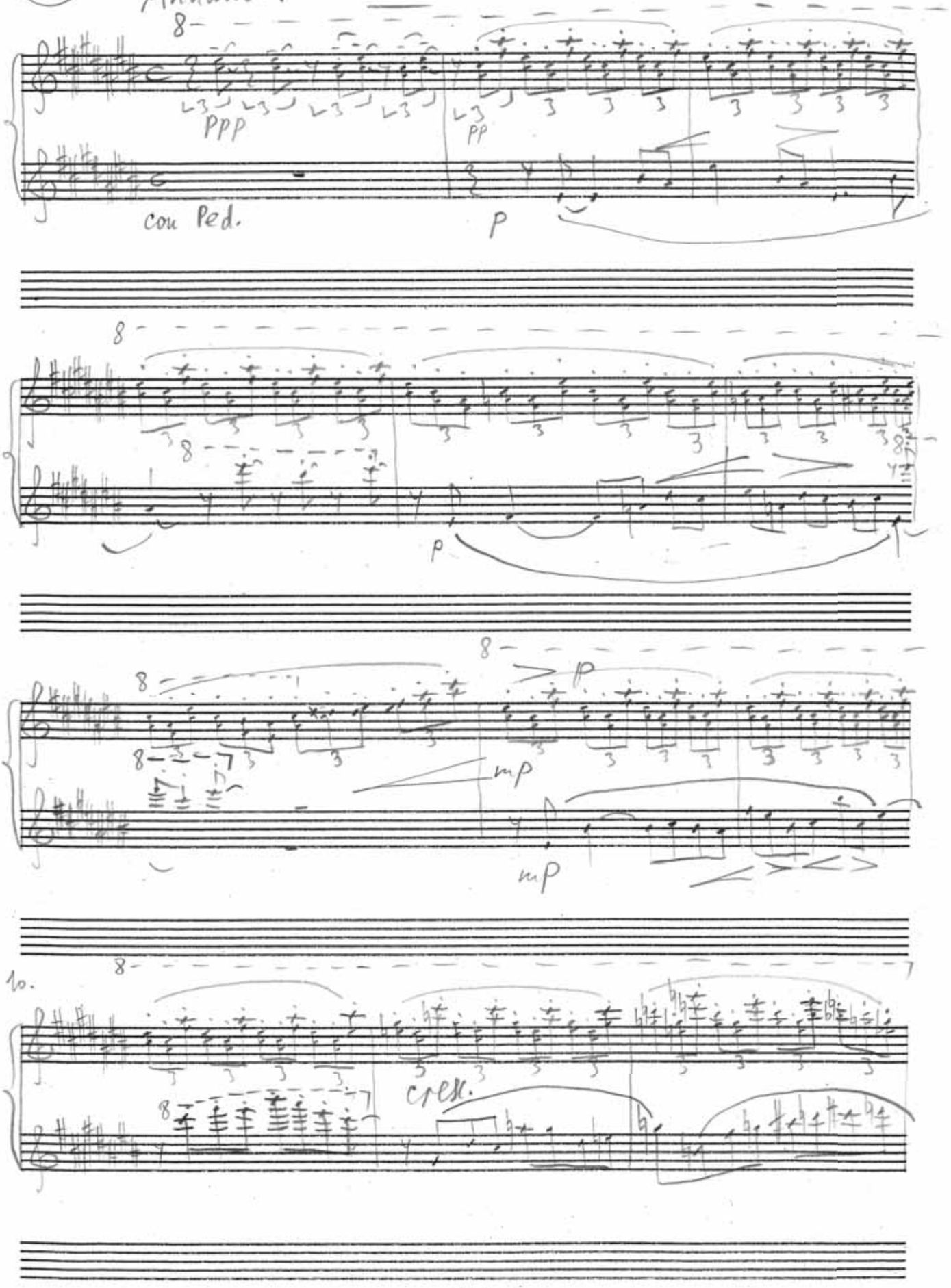
17-я прелюдия, соль-бемоль мажор,—изображение благоухающего сада. Это прелюдия о цветах, о лилиях, которые не заботятся о своём уборе, но прекрасны, потому что такими их создал Господь. Так и человек не должен заботиться о своих нарядах—Бог его оденет. И здесь изображение райского сада, который похож, может быть, на Царство Небесное, на рай,—вот образ 17-й прелюдии.

17

The 17th prelude in G-flat major is a picture of a fragrant garden. This prelude is about flowers, about the lilies that do not worry about their attire, but are still beautiful because that is the way God created them. People must not worry about what to wear—God will provide. So the image of the 17th prelude is one of the Garden of Eden that maybe looks like the Kingdom of Heaven, like paradise.


14
1.
2.
XVII
pp
3.
pp dolcissimo
10.
p
pp

Andante. XVIII.



18-я прелюдия

The 18th prelude

18

В 18-й идёт дождь. Равнина русская, но уже не такая пустая, сырая, а плачущая, трагическая, наполненная этими каплями, словно бы какая-то повозка едет, грустно звеня колокольчиком… и безнадёжность во всём. Вот какой это образ. Ямщик поёт заунывную песню в этой 18-й прелюдии, и мы слышим эту бесконечную даль, русскую тоску и грусть. Как это связано с общим замыслом жизни Христа? Христос искупает наши грехи, Христос идёт по России. «В рабском виде Царь небесный /Исходил, благословляя…» В данном случае это уже Его трагический путь.

It is raining in the 18th prelude. There is a Russian plain, but it isn»t void and misty, but crying and tragic, filled with teardrops; a cart is moving, a bell is sadly ringing… and there is hopelessness in everything. This is the image. The driver is singing a sorrowful song in the 18th prelude, and we can hear this endless wilderness, Russian melancholy and sadness. What does this have to do with the idea of the life of Christ? Christ is atoning for our sins, He is wandering in Russia. “The King of Heaven like a slave burdened with His heavy Cross walked all over you, my native land…” In this case, it is His tragic journey.

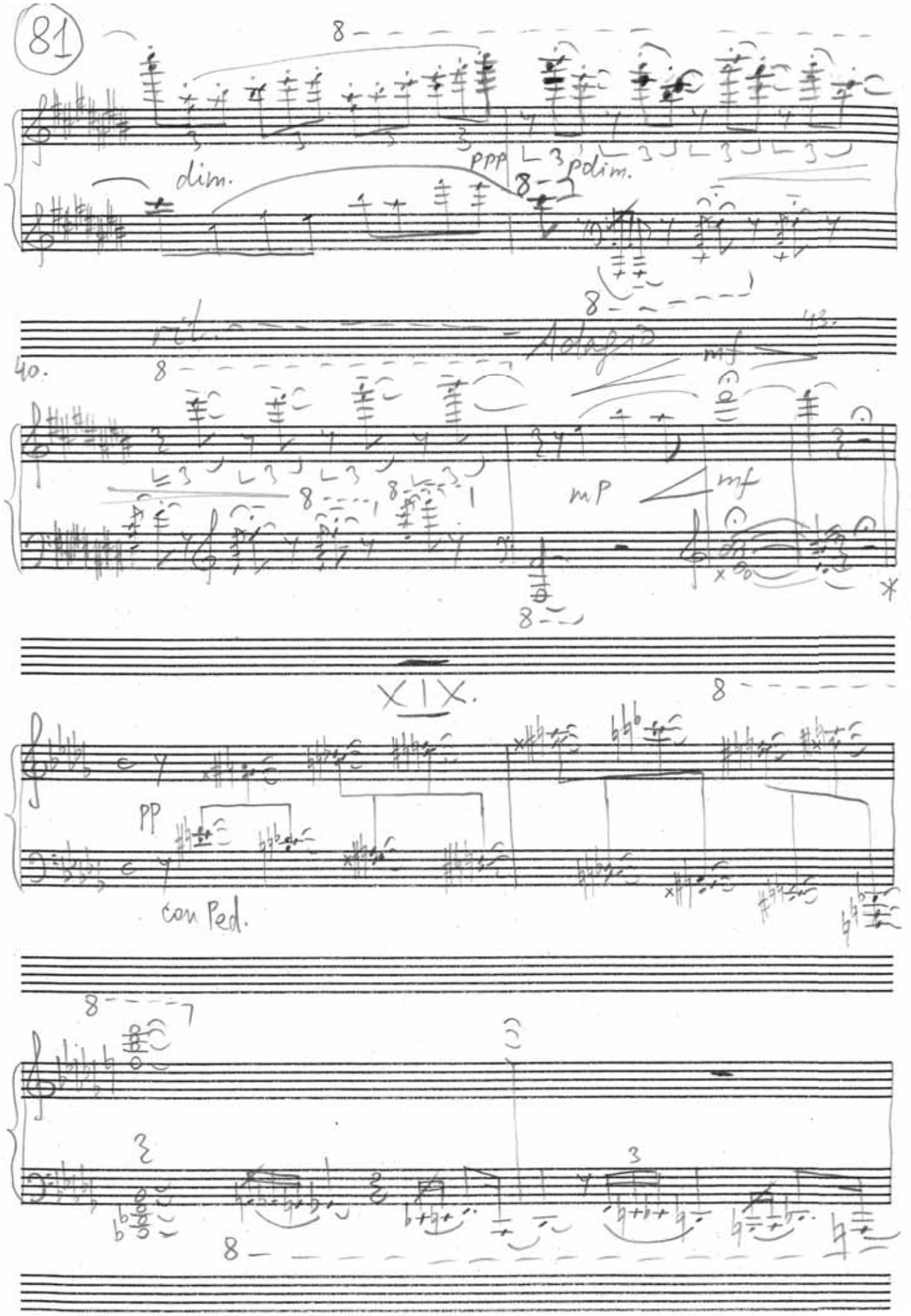
19-я прелюдия

The 19th prelude

19

И дальше 19-я прелюдия, «Отче наш». Здесь я использовал приём как у Ференца Листа в его пьесе из цикла «Поэтические и религиозные гармонии». У него есть пьеса с названием «Отче наш». Он заставляет пианиста сыграть мелодию и подписывает слова «Отче наш». Я тоже. Слова не подписываю, но мелодию, которую я использую в этой пьесе, можно пропеть. Она ляжет на эту молитву на русском, «Отче наш», и это является точкой золотого сечения, тихой кульминацией всего цикла.

The 19th prelude is the Lord's Prayer. I borrowed a method from Franz Liszt in his piece from the cycle "Poetic and Religious Harmonies." He has a piece entitled "Pater Noster" ("Lord's Prayer"). He makes the pianist play the melody with the words of the prayer written underneath the lines. I do the same. I don't include words in notation, but it is possible to sing the melody I use in this piece. The melody fits the words of the Lord's Prayer in Russian, and this is the golden ratio point, the culmination of the whole cycle.


81
dim.
ppp
pdim.
40.
mf
mP
mf
XIX.
PP
con Ped.

20-я прелюдия

The 20th prelude

20

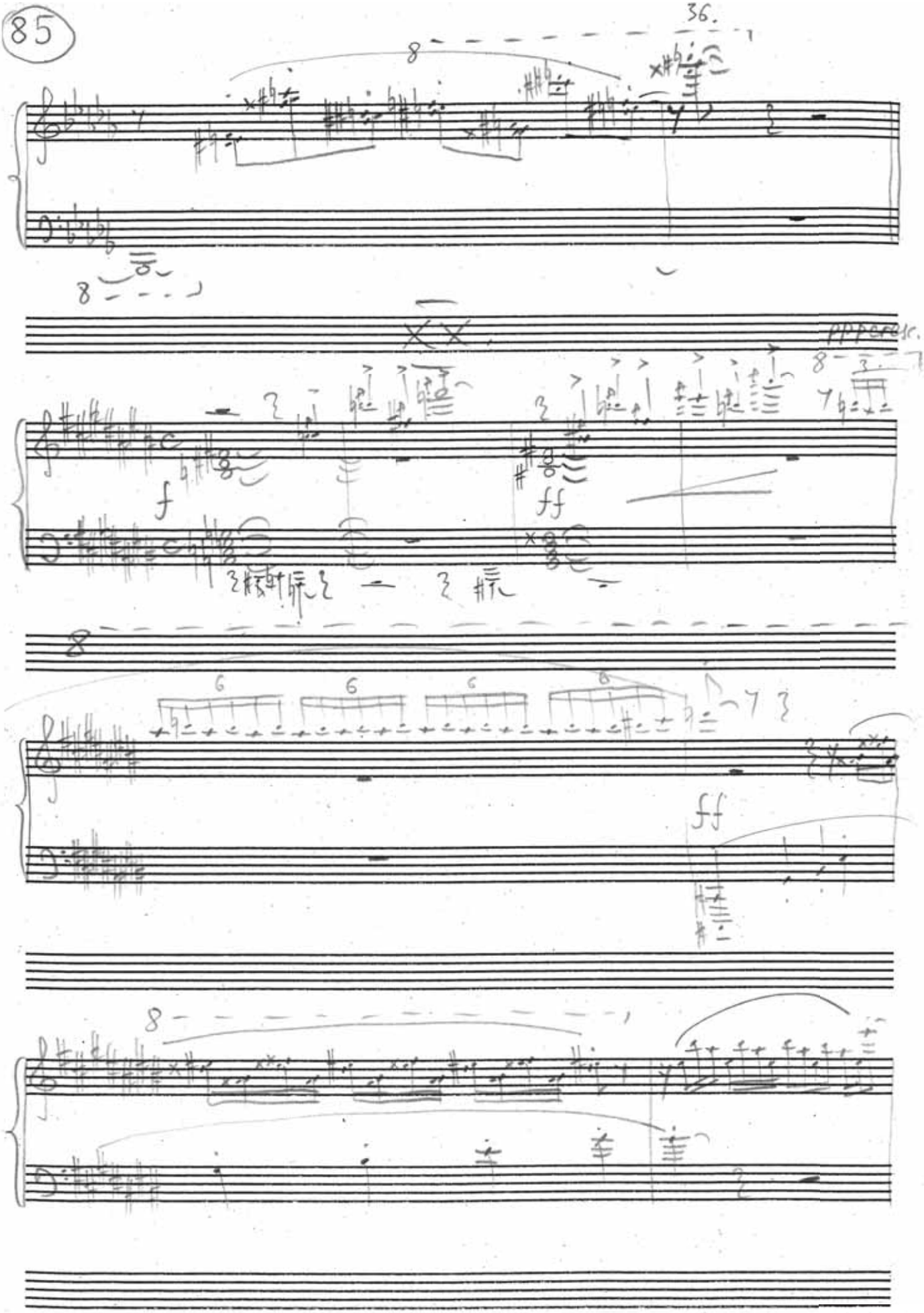
Затем следует 20-я прелюдия, очень необычная. 19-я была си-бемоль минор, энгармоническая 18-й, а 20-я—это новая, последняя пара энгармонических тональностей. Их у нас получилось шесть—шестая пара. 20-я и 21-я—это до-диез мажор и ре-бемоль мажор.

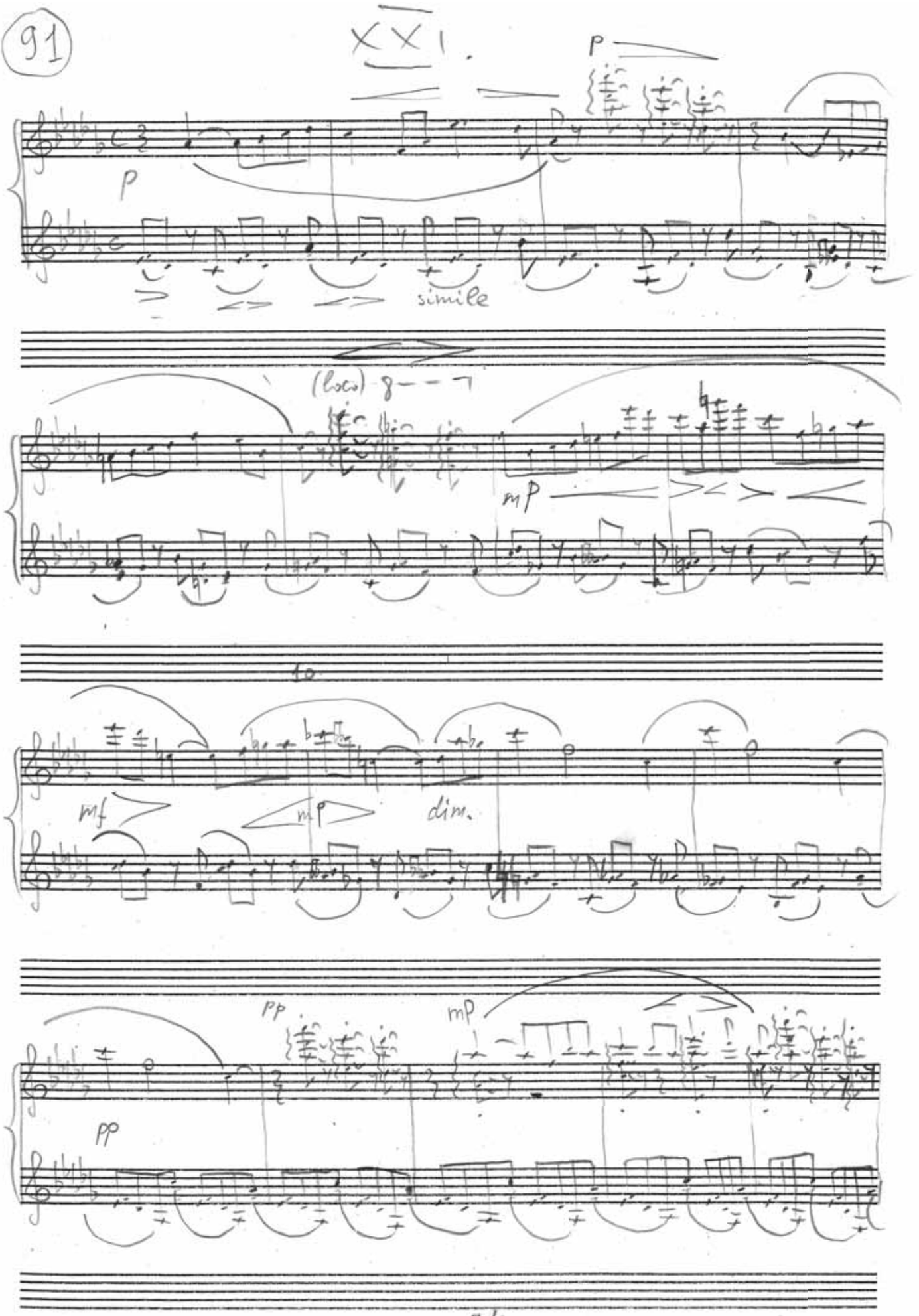
20-я прелюдия, до-диез мажор,—это вновь птицы, но ликующие птицы, не такие, как в 5-й, где тихий рассвет и на рассвете они робко пробуют петь. Это птицы, ликующие в полдень, наслаждаясь солнцем. 20-я прелюдия—может быть, это въезд в Иерусалим. Бог торжествует.

The prelude that follows, the 20th, is very unusual. The 19th was in B-flat minor, enharmonically equal to the 18th, and the 20th is the first of a new, and final pair of enharmonic tonalities. We had six of them, and this is the sixth pair. The 20th and the 21st are in C-sharp major and D-flat major.

The 20th prelude in C-sharp major is about birds again. However, these are celebrating birds, not like the ones from the 5th where they timidly begin to sing in the quiet dawn. These birds are jubilant at midday, enjoying the sun. The image of 20th prelude may be the Entry into Jerusalem. God triumphs.

85




XXI.
p
p
simile
(loco)
mp
to
mf
mp
dim.
pp
mp
pp

21-я прелюдия

The 21st prelude

21-я прелюдия—колыбельная блаженства Бога-младенца, но не тревожная, как было в 8-й, до-диез-минорной, а радостная. Тут до-диез и ре-бемоль—они тоже образуют некую пару, мажор—минор. Ре-бемоль мажор—это тональность любви, так в романтической музыке сложилось. Когда пишут что-то о любви, то используют её. И здесь, в общем, музыка о любви, любви Христа к человеку. Здесь такая огромная тема—любовь Христа, любовь человека к Христу… Интермеццо Брамса, может быть.

21

The 21st prelude is the baby Jesus" blissful lullaby, it is not disturbing the way it was in the 8th in C-sharp minor, but joyful. The C-sharp and D-flat keys also make up a major-minor pair here. D-flat major is the key of love, as is traditional in romantic music. This tonality is typically used for composing a lovesong. The music here is about love, about Christ's love for people. This theme is huge—the love of Christ, a man's love for Christ… Brahms's Intermezzo, perhaps.

22-я прелюдия

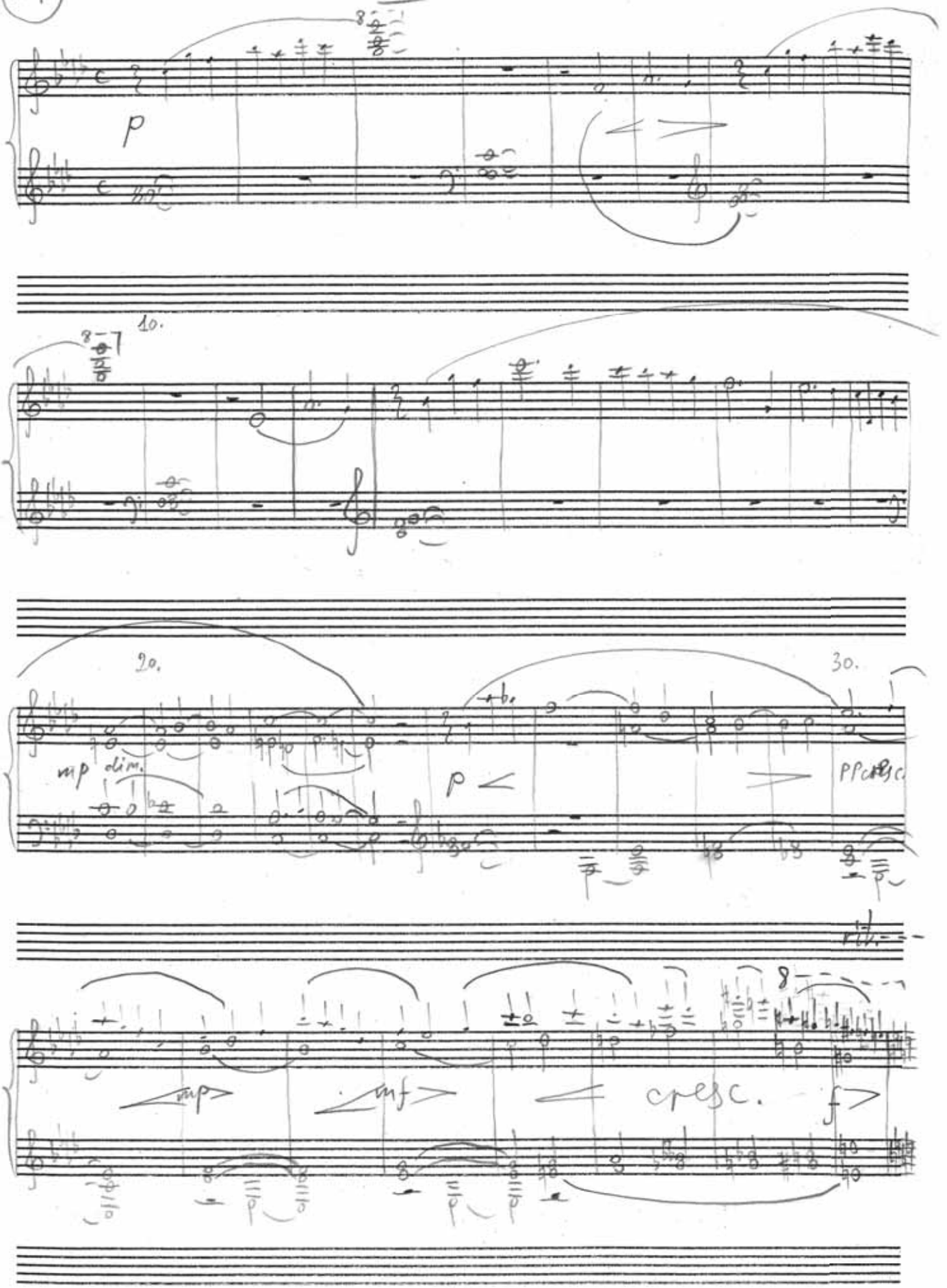
The 22nd prelude

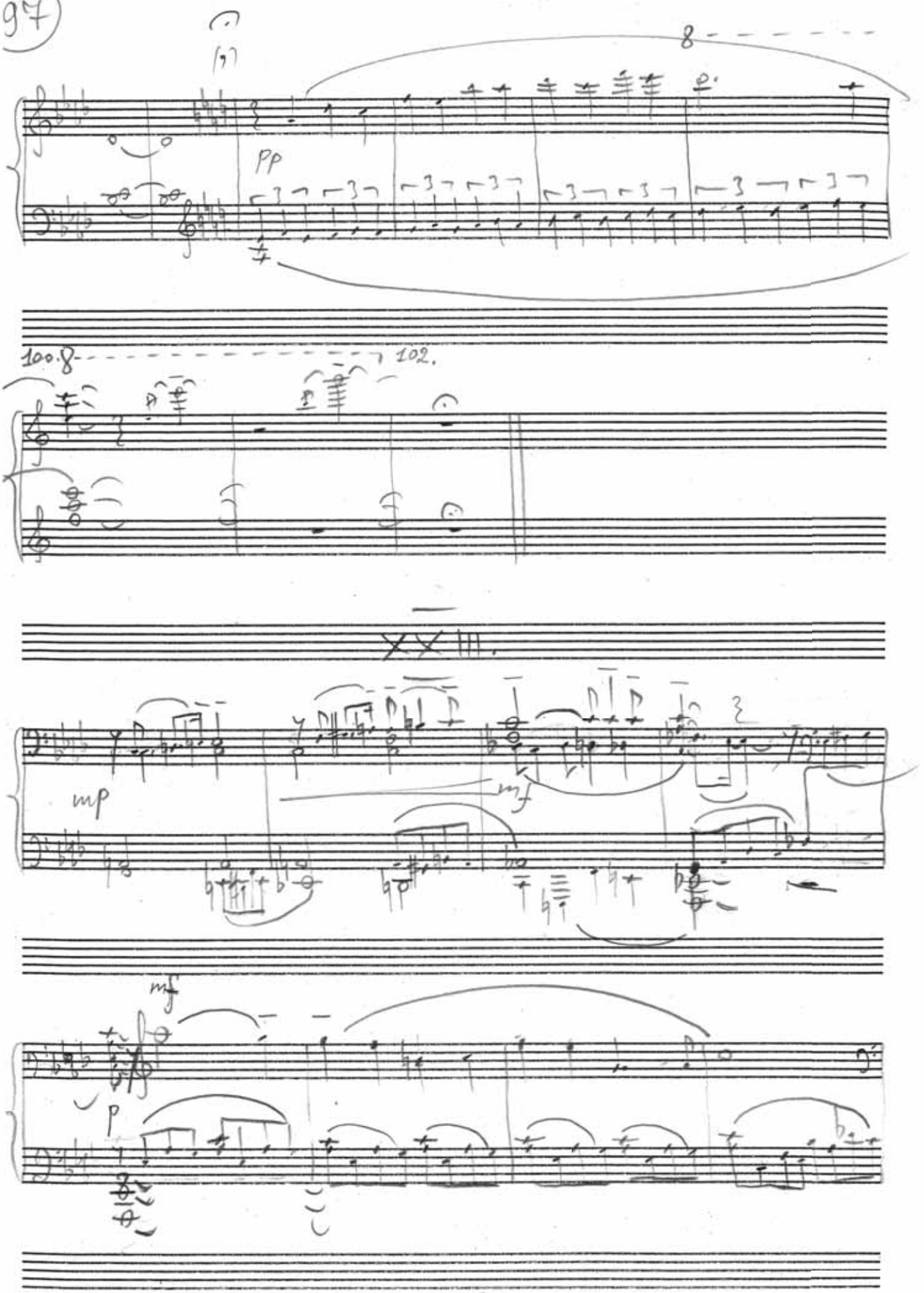
22

22-я прелюдия, фа минор. Бескрайние поля, колыхание высокой травы или колосьев под порывами ветра—такой образ уже был в этом цикле. Поля, одиночество, нежность, тишина, заброшенность, какое-то счастье оттого, что тебя никто не видит, не слышит и ты один. Никто человеку не нужен. Одиночество—это нечто мнимое, потому что всегда рядом Господь. Человек идёт по миру и чувствует только Бога. А если этот человек—Иисус Христос, то Он видит только своего Отца, Бога Отца, и общается с Ним. Это содержание 22-й прелюдии.

The 22nd prelude is in F-minor. Endless fields, tall grass swaying in the wind—this is the image of this cycle. Fields, loneliness, tenderness, silence, abandonment, a certain happiness that no one can see or hear you, you are alone. A man needs nobody. Loneliness is an illusion, because God is always there. A man travels the world and God is all he feels. And if this man is Jesus Christ, He only sees His Father, the Holy Father, and He speaks to Him. This is what the 22nd prelude is about.

XXII.




97
8
pp
100.
8
102.
XXIII.
mp
mf
mf
p

23-я прелюдия

The 23rd prelude

23

23-я прелюдия. Здесь впервые слышится некое завершение, итог. Это ля-бемоль мажор, тональность чистоты и непорочности. Прелюдия-гимн, точнее сказать. Именно отсюда будет несколько прелюдий-гимнов: 23-я—ля-бемоль мажор, 27-я—си-бемоль мажор, тоже гимн, и последняя, 31-я. Через одну мажорную прелюдию идут гимны. Этот гимн пока ещё певучий, словно тихая песня. Когда я его сочинял, то думал о Листе—о его музыке, о том, как он любил колокольный звон. И здесь очень много чистоты, вот этой музыки Листа, его церковности и какой-то даже пустоты. Почему-то мне музыка Листа кажется пустой, но это не негативное выражение, а словно эта музыка и меньше границ музыки, и одновременно больше их. И поэтому я специально в коде 23-й прелюдии дал образ, который является словно бы слишком трафаретным. Отсюда пойдёт несколько прелюдий, которые мне кажутся немного использующими избитые формы выражения.

The 23rd prelude. Here, for the first time, we can hear some kind of completion, a result. This is A-flat major, the tonality of purity and innocence. It is an anthem prelude, to be exact. Starting from here, there will be several anthem preludes: the 23rd in A-flat major, the 27th in B-flat major is also an anthem, as is the final one, the 31st. Anthems follow a prelude in a major key. This particular anthem is song-like, a quiet singing. When I was composing it, I thought about Liszt, about his music and how he loved chimes. A lot from Liszt's music is here, its churches and even a degree of emptiness. For some reason I perceive Liszt's music as empty, but not in the negative sense. It is as if his music transcends musical boundaries, yet stays within them at the same time. In the 23rd prelude, I intentionally encoded an image that may be considered too cliché. There are several preludes starting from here that use forms of expression which seem a bit commonplace.

24-я прелюдия

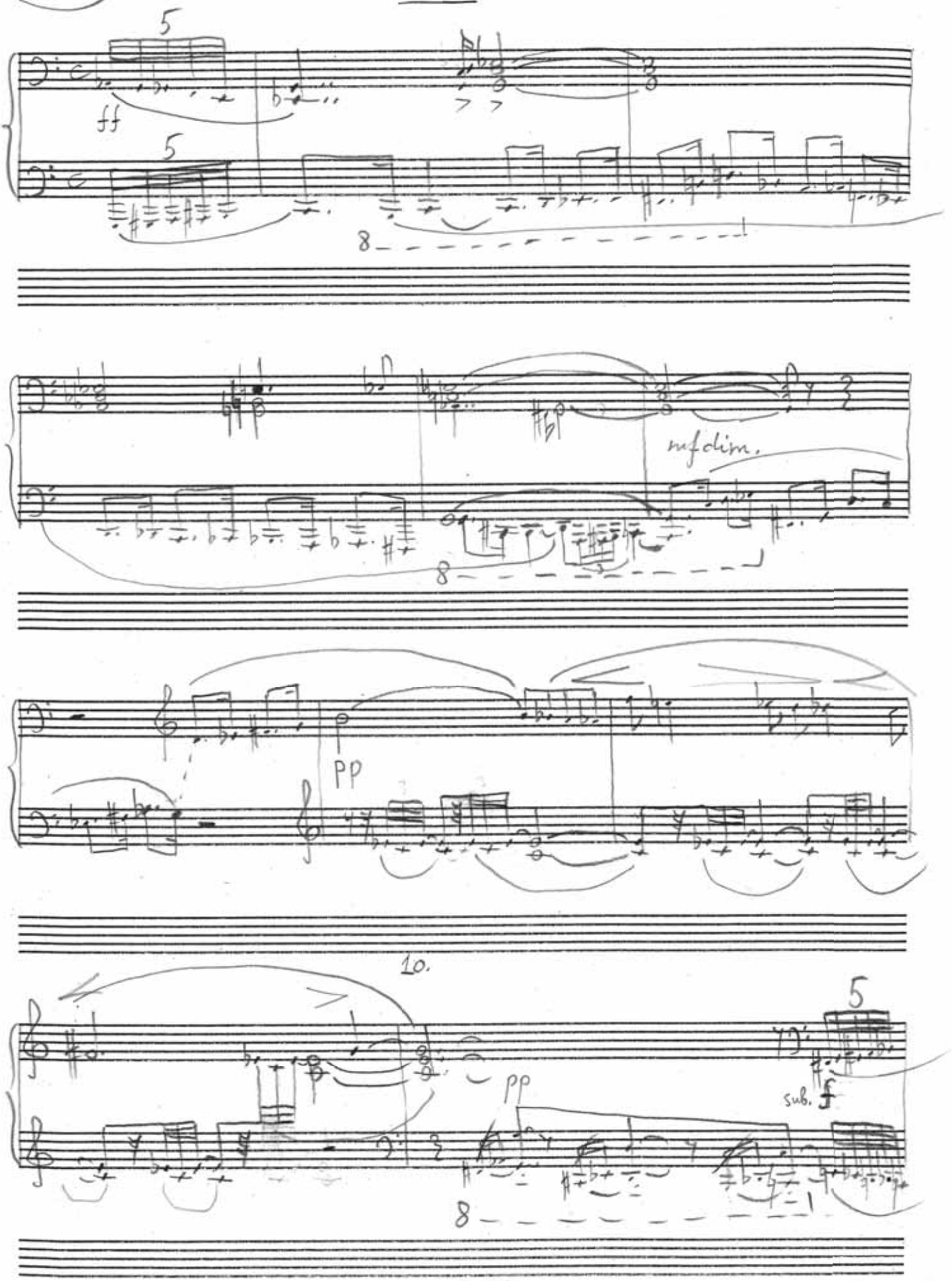
The 24th prelude

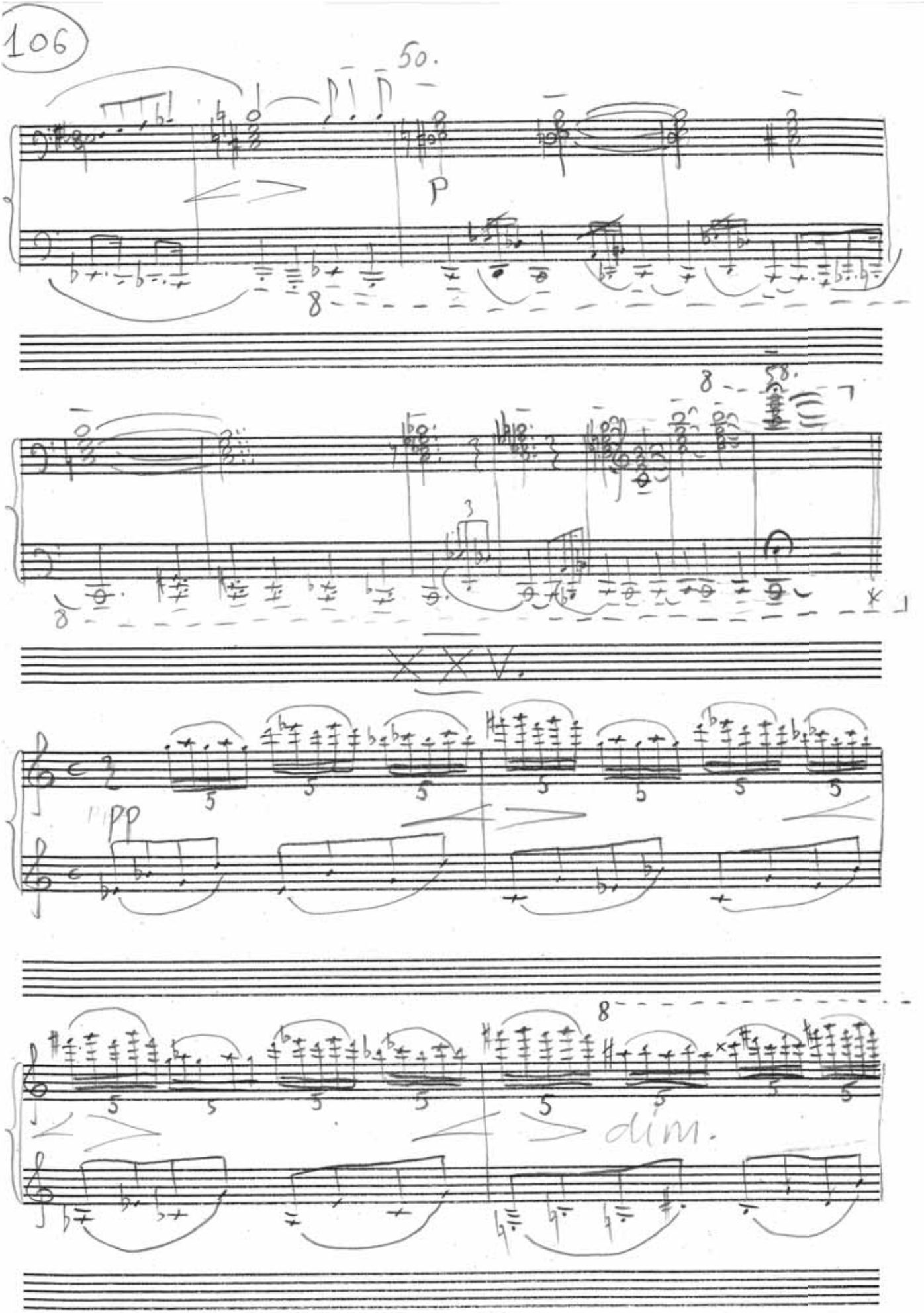
24

24-я, до минор,—это страшная, грозная, мрачная, трагическая прелюдия, вносящая резкий диссонанс в образный строй всех прелюдий. Надо сказать, что когда человек слушает все прелюдии подряд, то в какой-то момент он понимает, что основной образ—спокойный, невиртуозный, задумчивый, медитативный, размышляющий, молитвенный. И время от времени этот основной образ прерывается вот такими всплесками, как была 20-я, до-диез-мажорная,—птичье пение, резкое, радостное, восторженное. И второй перерыв—это 24-я, до минор. Мы вспоминаем резкую толпу, которая бьёт Христа, ненавидя Его, охваченная этим слепым чувством ненависти к Тому, Кто их создал. Они не ведают этого, не понимают, кого бьют, и вот эти страшные моменты здесь изображены. Тоже пара до мажор—до минор. Тут до мажор—Бог создаёт мир, а до минор—Он страдает от тех, кого создал. А в конце этой прелюдии настроение меняется, и мы слышим предвосхищение эпилога, 31-й прелюдии, до-мажорной. И вот это 24—число, которым кончается так много произведений. Бах, Шопен, Скрябин, Шостакович написали по 24 прелюдии, с фугами или без. Здесь тоже словно момент окончания.

The 24th in C Minor is a frightful, formidable, dark and tragic prelude which imparts an abrupt dissonance to the imagery of all the other preludes. It is worth mentioning that when a person listens to all of the preludes one after another, at some point they realize that the principal imagery is calm, non-virtuoso, thoughtful, meditative, contemplating, and prayerful. And from time to time this prevailing mood is interrupted by such upsurges, for example, the 20th, C-sharp major—a piercing, joyful, exuberant birdsong. Another upsurge is in the 24th, C Minor. It brings to mind the crowd bashing Christ, hating Him, engulfed in this blind emotion of hatred towards the One who created them. They are oblivious to it, they do not understand whom they are hurting. These frightful moments are reflected here. It is also a pair: C major and C minor. C major is God creating the world, C minor—the ones He created make Him suffer. The mood changes at the end of this prelude, and we can hear the anticipation of the Epilogue, the 31st prelude in C major. A lot of compositions consist of 24 pieces, the 24th being the last. Bach, Chopin, Scriabin, and Shostakovich wrote 24 preludes, with or without fugues. Here it also signifies a moment of completion.

XXIV.




50.
P
58.
XXV.
pp
dim.

25-я прелюдия

The 25th prelude

25

25-я, ми-бемоль мажор. Радостные птицы, рай, ликующее верещание, шум ангельских крыльев, трепетание и любовь. Эти образы уже были, но здесь они изображаются чуть иначе. Какой-то разноцветный, мягкий, розово-оранжевый, жёлто-зелёный цветовой перелив и словно светлое трепыхание крылышек неведомых птах. Звучит светлая, беззаботная мелодия, пронизанная любовью. Это может быть то, что обещает нам в Царстве Божием Христос, не знаю точно. В конце возникает хорал, будто доносятся звуки церковного пения.

The 25th prelude is in E-flat major. A paradise, joyful birds, jubilant noises, the fluttering of angel wings, love—we have already encountered these images, but they are different here. Colorful, soft, pink-orange, yellow-green iridescence, and the light flutter of wings by unknown birds. A clear, carefree melody is playing, infused with love. I don't know for sure, but maybe this is the Kingdom of God that Jesus promised. At the end there is a chorale, as if we can hear church singing.

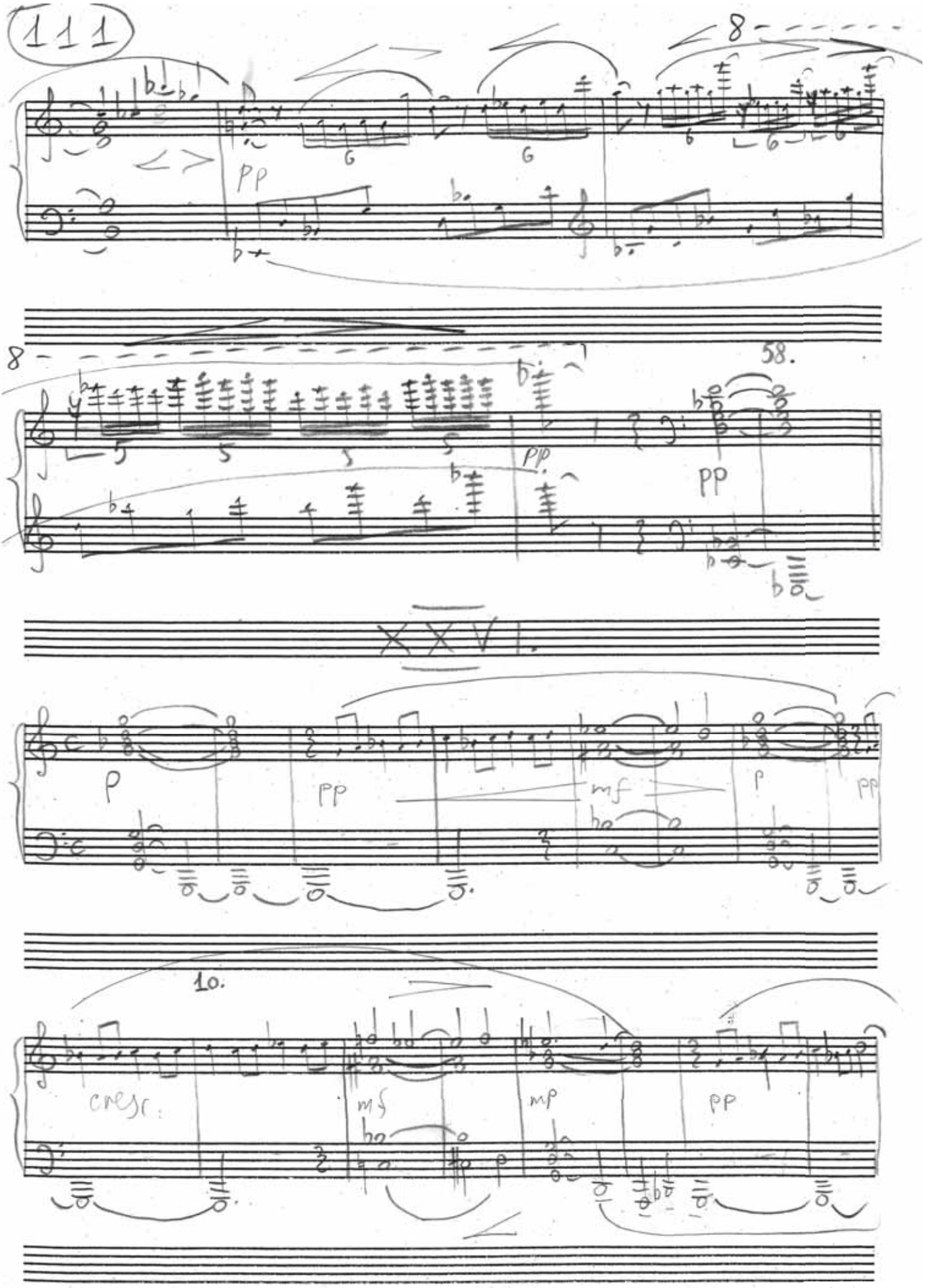
26-я прелюдия

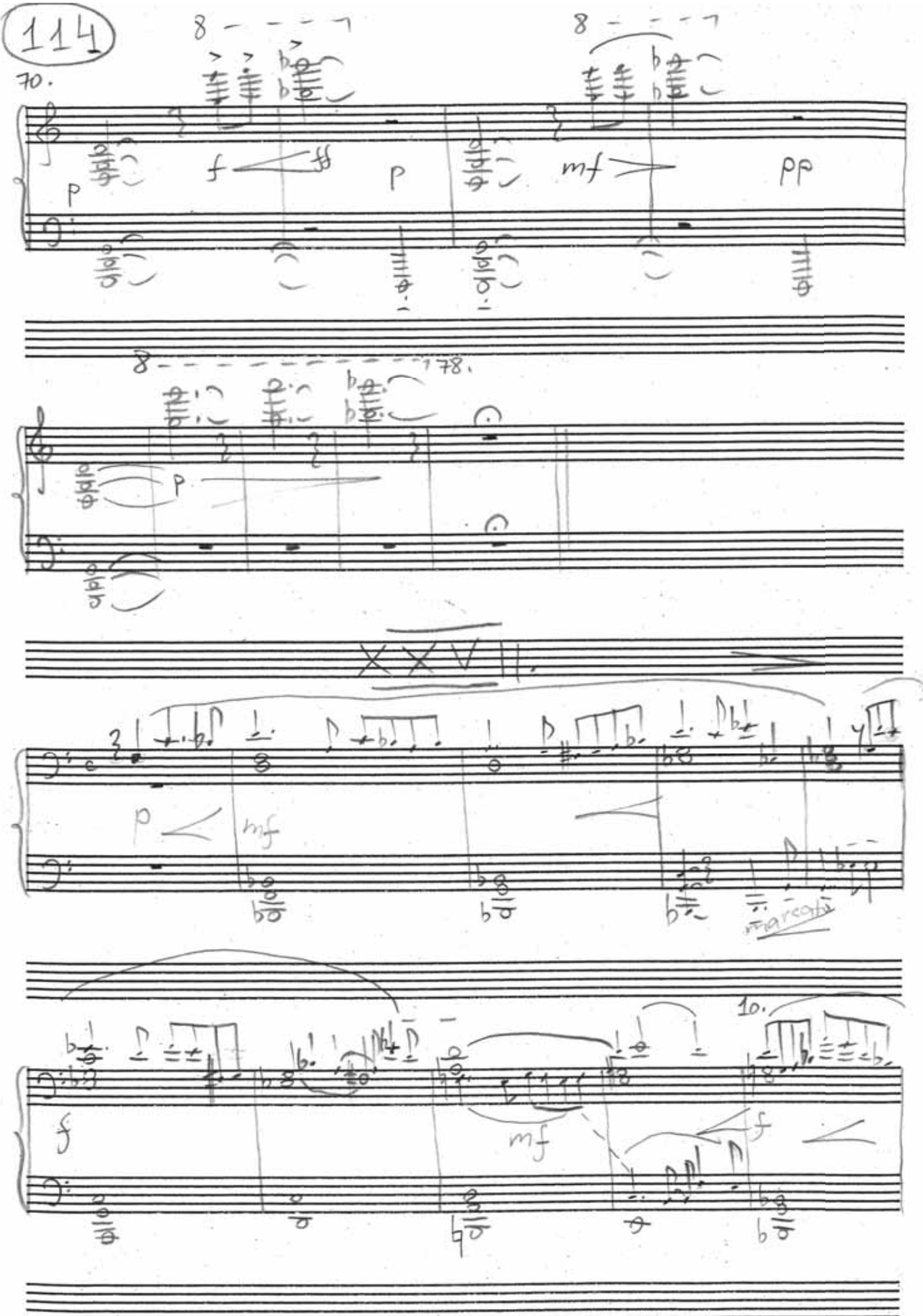
The 26th prelude

26

26-я прелюдия тоже более трагическая, соль-минорная. О Христе, о том, как Он будет распят, о том, как Он идёт на Голгофу, и о том, зачем Он идёт на Голгофу. Соль минор — тональность для Баха очень божественная. Тональность, в которой он написал первый хор «Страстей по Иоанну». Тональность, которую он использовал для изображения трагической стороны жизни Иисуса Христа.

The 26th prelude is in G minor and is also more tragic. It is about Christ, about the Crucifixion, about His road to Calvary, and about the reasons why He goes there. For Bach, G minor is a key associated with God. This is the key of the first chorus in the "St. John Passion." He used this tonality to express the tragic side of Christ's life.


8
PP
G
G
8
58.
PP
PP
XXVI.
P
PP
mf
P
PP
10.
cresc.
mf
mp
PP


70.
8
f
p
mf
pp
178.
XXVII.
marcato
10.

27-я прелюдия

The 27th prelude

27

27-я. Как я уже сказал, это эпилог, ещё один эпилог. Мы постепенно подходим к окончанию всего цикла, и вот это будет в 23-й, 27-й прелюдиях, гимне-эпилоге, 31-й прелюдии, и конечно, в основном эпилоге, который, наоборот, лишён этого присущего эпилогу вдалбливающего начала. Эпилог настоящий, он улетает в бескрайнее, бесконечное небо, а эти три гимна-эпилога—23-я, 27-я и 31-я прелюдии—подводят итог жизни Христа на земле, возвещают торжество Христа как церкви, христианской церкви, которая здесь возникла, которая охватила весь мир, которая спасает весь мир. Церкви, в которой практически весь мир живёт и существует. Это 27-я прелюдия. Здесь и хорал, и торжествующая мелодия, и восторг от происходящего, и возникающее птичье пение в конце как образ птицы, которая, подобно Святому Духу, где-то наверху. Образ Святого Духа венчает эту архитектурную конструкцию.

The 27th is another epilogue. We are near the end of the cycle, and this is what happens in the 23rd, in the 27th, in the anthem epilogue, the 31st prelude and, of course, in the main Epilogue which, on the other hand, lacks the drumming specific to an epilogue. The real Epilogue will be soaring into the boundless, endless sky, and these three anthem epilogues—the 23rd, 27th, and 31st preludes—sum up the life of Christ on earth, proclaiming His triumph in the form of the church, the Christian Church, which originated here and embraced the entire world, which saves the whole world. The Church that practically the whole world follows. This is the 27th prelude. There is a chorale and a triumphant melody here, the excitement of what is happening, and a bird singing at the end as an image which is, like the Holy Spirit, somewhere above. The image of the Holy Spirit is at the top of this architectural construction.

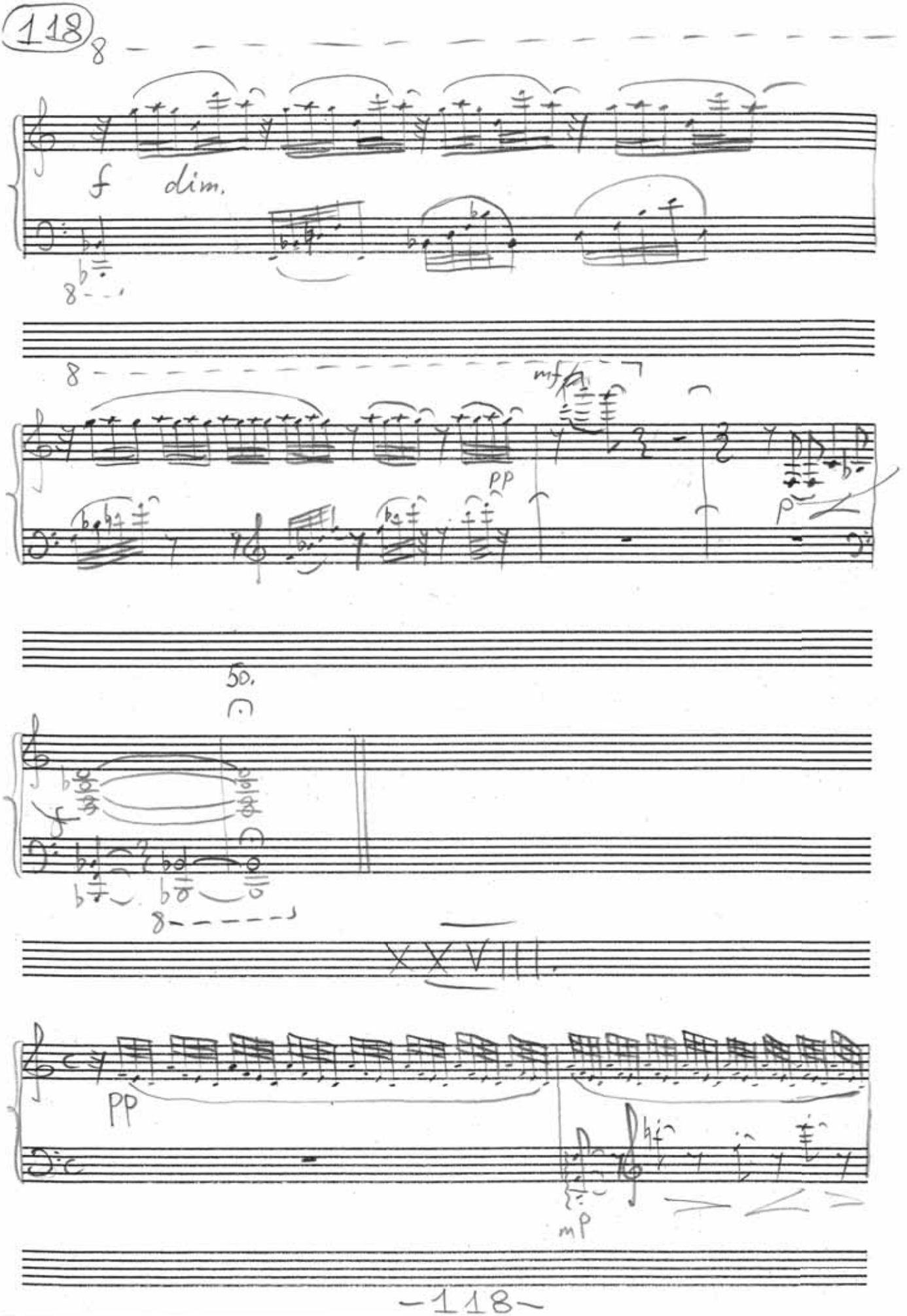
28-я прелюдия

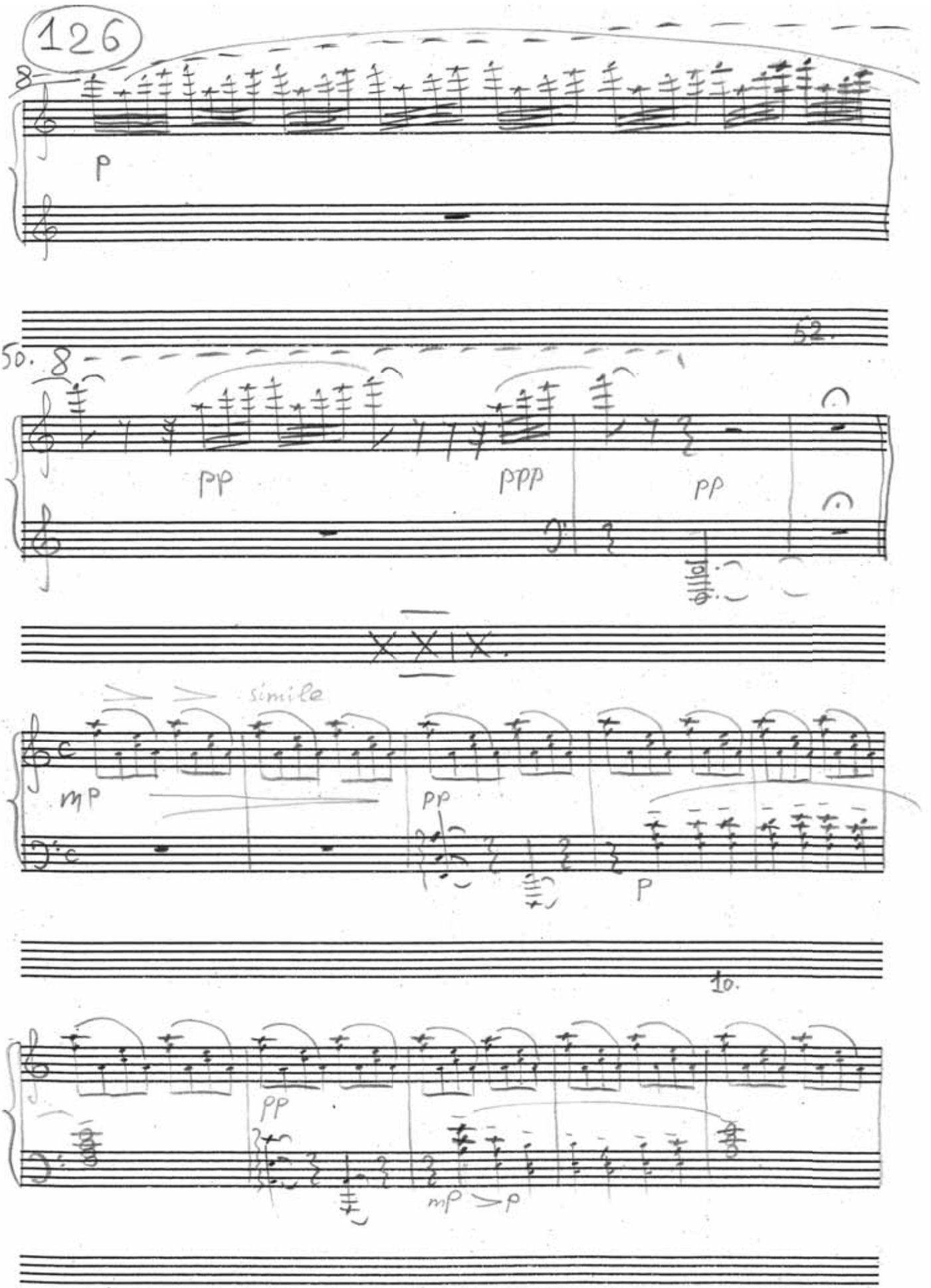
The 28th prelude

28-я прелюдия, ре минор, опять возвращает нас к безнадёжности, к тому, что, с точки зрения неверующего человека, жизнь Христа—это катастрофа, ведь Ему ничего не удалось. Словно звучат капли лёгкого дождя. Как будто бы страдания, гибель, смерть—но в этом счастье, в этом главный результат всей жизни. Это как светлая грусть, как улыбка сквозь слёзы—бывает такое необычное сочетание.

28

The 28th prelude in B minor brings us back to hopelessness, to the fact that from the point of view of an atheist, the life of Christ is a disaster—He did not achieve anything. It is as if you can hear light raindrops. There is suffering, there is death, but at the same time this is what life is about, it is its happiness and its main result. It is light sadness, a smile through the tears—an unusual combination.


f dim.
mf
PP
p
50.
XXVIII.
PP
mp


126
8
p
52.
8
pp
ppp
pp
XXIX.
simile
mp
pp
p
10.
pp
mp > p

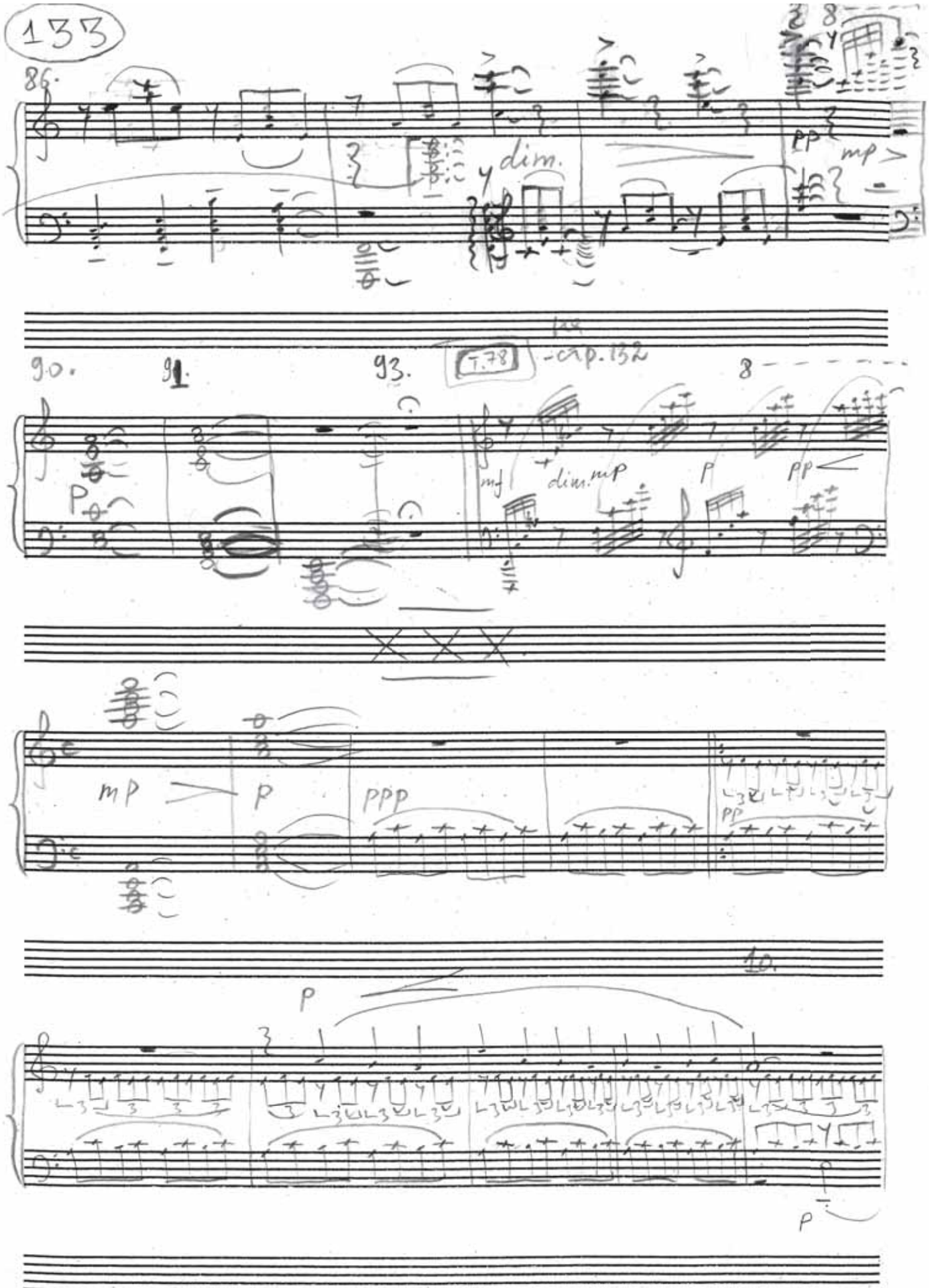
29-я прелюдия

The 29th prelude

29

29-я прелюдия, фа мажор. Тихий колокольный вечерний звон. Благодать, торжество, эдакие картины Левитана. Озеро, на другом берегу стоит монастырь. Как эта картина называется? По-моему, «Вечерний звон»… Вот так и прелюдию можно назвать—«Вечерний звон». А что это за вечерний звон? Это ощущение, которое возникает оттого, что мы с Богом, Бог в нас, Он есть, Он помнит о нас, Он живёт в нас и помнит о каждом из нас. Мы тоже Его не забыли, и вот это счастье оттого, что мы с Ним едины,—это 29-я прелюдия. И в конце возникает сумрак, от которого настроение только углубляется…

The 29th prelude is in F major. Quiet evening bells. God's grace and celebration, an image from paintings by Levitan. A monastery standing by the lake. What is the name of that painting? I think it's called "Evening Church Bells"... It is also a good name for a prelude—"Evening Church Bells". What are these evening church bells like? They are a feeling of God's presence inside of us, the feeling of being with God, that God exists and remembers us. He lives inside us and remembers each of us. We have not forgotten Him either, and this happiness which arises from the realization that we are one with Him—this is the 29th prelude. At the end twilight falls, only to deepen this mood…


133
86.
dim.
pp
mp
90.
91.
93.
T.78
cap. 132
8
p
mf
dim.
mp
p
pp
mp
p
ppp
pp
10.
p
p

30-я прелюдия

The 30th prelude

30

30-я прелюдия—ещё один вариант 28-й. Это как музыка, которая бесконечно идёт вперёд. Жизнь стремится вперёд. Человечество живёт, постоянно грешит, ошибается, но всё это поглощается любовью Бога к нам. И эта связь, с одной стороны, греха с его безнадёжностью, а с другой стороны—любви, уничтожающей чувство безысходности и греховности,—это 30-я прелюдия.

The 30th prelude is a variation of the 28th. It is like music that goes on forever. Life is pushing forward. Humanity lives on, continues to sin, and makes mistakes, but all of this is absorbed in God's love for us. The 30th prelude is about the connection of sin and hopelessness on the one hand, and love eliminating the sense of sinfulness and despair on the other.

31-я прелюдия. Речитатив и эпилог

The 31st prelude. Recitative and epilogue

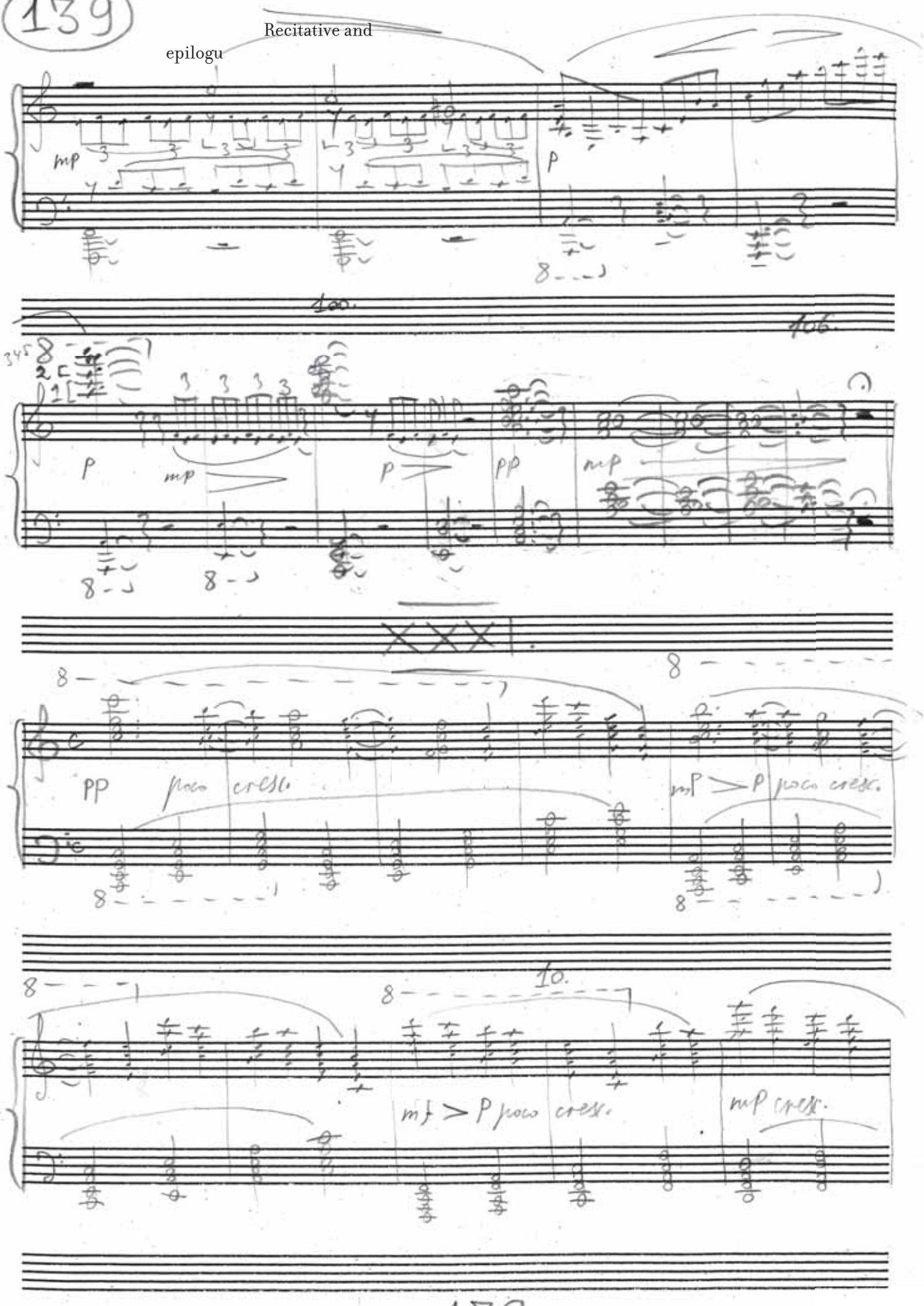
31

31-я прелюдия—как раз тот самый эпилог, последняя прелюдия в до мажоре, можно сказать, апофеоз, гимн, эпилог, нечто возвышенное, прекрасное. Здесь, как я уже говорил, используются 24 гармонии, которые были во всех 30 прелюдиях, с которых начинались все 30 прелюдий,— до мажор, ля минор, вторая гармония и так далее, только в обратном порядке. В 1-й было до мажор—ми минор, соль мажор—си минор, а в 31-й до мажор—ля минор, фа мажор—ре минор, вот такой гармонический план. И уже возникают в конце 31-й прелюдии речитативные моменты. Речитатив и эпилог—они переходят друг в друга уже без перерыва: из 31-й в речитатив, из речитатива в эпилог. Это словно бы одна большая вещь, без пауз. Возникает речитатив, в котором я вкратце даю по тому же приёму, как было в «Отче наш». Каждый слог молитвы «Отче наш» изображается музыкальной нотой. Здесь, в речитативе, я тоже будто пропеваю на рояле семь слов Христа. Христос погибает на кресте, и начинается эпилог, 33-я пьеса. Это и Воскресение, и Вознесение, нечто улетающее, где мы встречаем какие-то отдельные обрывки предыдущих пьес, без системы, в общем-то. Здесь есть и 1-я пьеса, и пение птиц, и тема креста, и 20-я, и 22-я, и некоторые другие пьесы… И всё это устремляется в небеса, как вознёсся к Богу Отцу физический образ Иисуса Христа.

The 31st prelude is the very epilogue, the last prelude in C major. One can say it is the apotheosis, the anthem, the epilogue, something sublime and beautiful. Here, as I have already mentioned, all 24 harmonies have been used, all of which were present in the 30 preludes, with which the 30 preludes started—C major, A minor, second harmony, and so on, only in the reverse order. There was C major—E minor, G major—B minor in the 1st, and C major—A minor, F major—D minor in the 31st, in this harmonic structure. The recitative moments appear at the end of the 31st prelude. The Recitative and the Epilogue flow into each other without stopping: the 31st transforms into the Recitative, and the Recitative becomes the Epilogue. It sounds like one big piece, without pauses. A recitative appears where I briefly use the method introduced in the “Lord's Prayer.” Every syllable of the prayer is represented by a note. Here, in the Recitative, the seven words of the prayer are sung by the piano. Christ dies on the cross and the Epilogue, the 33th piece, begins. This is the Resurrection and the Ascension, something flying away, where we see scattered fragments of the previous pieces, basically without a system. There is the1st piece, and the birds singing, and the theme of the cross, and the 20th and the 22nd, and some other pieces… And all this soars towards Heaven the way Jesus Christ ascended to the Father in His physical body.

Recitative and

epilogu



И вот, завершив рассказ об отдельных прелюдиях, я ещё вкратце дополню историю их создания. Сначала прелюдии сочинялись довольно быстро, подряд, с конца августа по конец октября—ноябрь. В ноябре—декабре была пауза, связанная с моими концертами и отъездами. В декабре я довольно долго, около месяца, писал 16-ю, в январе—17-ю, 18-ю… Всё затянулось. И вот с конца января у меня опять началась интенсивная работа, началась с 17-й, 18-й, 19-й, и опять это была Москва, в основном я их все писал в Москве. А вот насчет 16-й, фа-диез-мажорной,—я помню, что писал её в Америке. 17-ю, по-моему, тоже в Москве. 18-ю, ля-диез-минорную,—в Голландии, но урывками, как-то у меня не получалось писать этот цикл. И только когда я вернулся из гастрольных поездок, в Москве, начиная с конца января по апрель, написал все оставшиеся пьесы, с 20-й по 33-ю. Вот такая история создания.

И теперь вот эпиграфы… Это идея нашего прекрасного друга Михаила Борисовича Зыкова. Он посоветовал снабдить каждую прелюдию евангельским эпиграфом, и действительно, уже после окончания работы над музыкой я подумал, что это может совершенно по-другому осветить её. Эта работа была проделана мною довольно быстро, за несколько дней. Я просто читал Евангелие и на основе того, о чем только что говорил, на основе каких-то моих образных ощущений писал. Кстати, хочу сказать очень важную вещь сейчас. То, что я сейчас говорил об образных ощущениях, не является расшифровкой моей музыки. Это мое восприятие одной из возможных её трактовок, и там может быть многое другое. Обычно, когда сам композитор объясняет свою музыку, то все исполнители и слушатели говорят: «А значит, это является этим. Он сказал—значит, это так. Он композитор, ему лучше видно, ему и карты в руки». Ничего подобного. Я такой же исполнитель, такой же интерпретатор, такой же слушатель этой музыки сейчас, когда я об этом рассказываю, как и все остальные, и другие трактовки также имеют право на существование. Вот это я хочу подчеркнуть, потому что музыка гораздо глубже, чем любое её словесное описание, это очень важно. И так же точно с эпиграфами. Вообще эпиграф рождается, как правило, перед написанием чего-то. Если он появляется после, то получается, что он подстраивается под произведение.

Почему писатель или поэт ставит эпиграф к поэме или роману? Потому что ему кажется: о, соответствует! Вот и я тоже взял Евангелие, и читал все четыре Евангелия, и искал фразы, которые соответствуют моему восприятию. Они как-то реагируют, как-то созвучны, как-то вибрируют с той музыкой, которую я написал. И вот когда я находил это ощущение… Оно могло, скажем, через пару дней или через месяц стать другим, и пару эпиграфов я там изменил, но в целом… В общем, они близки, эти эпиграфы, к содержанию, а точнее, к моему восприятию содержания.

Having finished telling about the preludes, I would like to say a few brief words about the history of their creation. The first preludes were written rather quickly, in succession, from late August to late October and early November. I took a break in November and December due to my concerts and tours. In December, I wrote the 16th which took a while, and then the 17th and the 18th in January… It was dragging on. Then, in late January, I started working intensively, the 17th, the 18th and the 19th were written during that time when I was primarily in Moscow. I remember writing the 16th in F-sharp major in the US. I think I wrote the 17th in Moscow too. I wrote the 18th in A-sharp minor in the Netherlands, but somehow by fits and starts. This cycle wasn»t going well. I wrote the remaining part of the composition (from the 20th to the 33rd) from late January to April, only after I returned to Moscow from my concert tour. This is the story of the composition.

About the epigraphs. The idea belongs to our beloved friend Mikhail Borisovich Zykov. He advised me to give a quote from the New Testament for every prelude. After I finished working on the composition I thought that it could help cast it all in a different light. I did it very quickly, in several days. I was reading the New Testament, and was writing down epigraphs based on the feelings and images that I have just talked about. By the way, there is an interesting thing I would like to add. What I said about the imagery and the feelings is not the decipher of my music. It is my perception of one of its interpretations, there may be many different ones. Usually, when a composer explains his music, the listeners say, "Well, so that means that. If he says so. He is the composer, so he knows better, he holds all the cards." It is nothing of the sort. I am a performer and an interpreter. When I am talking about all of it, I am also a listener along with everyone else, and different interpretations have a right to exist. This is what I would like to underscore, because music is much deeper than any verbal description, and it is very important. The same goes for the epigraphs. As a rule, an epigraph is born before something is written. If it was added after the work, it means that it adapts to the composition.

Why does a writer or a poet use an epigraph? Because they think, "Oh! It seems to fit!" That's why I took the New testament and read all four Gospels looking for the phrases that reflected my perception. I felt them react, resonate and vibrate together with the music I had written. When I came across this sensation… It could change after several days or a month, and I changed a couple of epigraphs because of that, but in general… In general, these epigraphs are close to the meaning of the composition, or to my perception of it, to be exact.

Евангельские эпиграфы к прелюдиям

Evangelic epigraphs to the preludes

Прелюдия 1 «Величит душа Моя Господа» (от Луки, 1:46)
Prelude 1 “My soul glorifies the Lord” (Luke 1:46)

Прелюдия 2 «И повели Его на распятие» (от Матфея, 27:31)
Prelude 2 “Then they led him away to crucify him” (Matthew 27:31)

Прелюдия 3 «…и узрит всякая плоть спасение Божие» (от Луки, 3:6)
Prelude 3 “And all people will see God’s salvation” (Luke 3:6)

Прелюдия 4 «Он встал, взял Младенца и Матерь Его ночью и повел в Египет» (от Матфея, 2:14)
Prelude 4 “So he got up, took the child and his mother during the night and left for Egypt” (Matthew 2:14)

Прелюдия 5 «Чему подобно Царствие Божие, и чему уподоблю его? Оно подобно зерну горчичному, которое, взяв, человек посадил в саду своем; и выросло и стало большим деревом, и птицы небесные укрываются в ветвях его» (от Луки, 13:18-19)
Prelude 5 “What is the kingdom of God like? What shall I compare it to? It is like a mustard seed, which a man took and planted in his garden. It grew and became a tree, and the birds perched in its branches” (Luke 13:18—19)

Прелюдия 6 «От шестого же часа тьма была по всей земле до часа девятого, и померкло солнце, и завеса в храме раздралась по середине» (от Луки, 23:45)
Prelude 6 “For the sun stopped shining. And the curtain of the temple was torn in two” (Luke 23:45)

Прелюдия 7 «И ангелы служили Ему» (от Марка, 1:13)
Prelude 7 “And angels attended him” (Mark 1:13)

Прелюдия 8 «…лисицы имеют норы, и птицы небесные – гнезда; а Сын Человеческий не имеет, где приклонить главу» (от Луки, 9:58)

Prelude 8 "Foxes have dens and birds have nests, but the Son of Man has no place to lay his head" (Luke 9:58)

Прелюдия 9 «…по вере вашей да будет вам» (от Матфея, 9:29)

Prelude 9 "According to your faith let it be done to you" (Matthew 9:29)

Прелюдия 10 «…если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное» (от Матфея, 18:5)

Prelude 10 "And whoever welcomes one such child in my name welcomes me" (Matthew 18:5)

Прелюдия 11 «…ибо Он повелевает солнцу Своему всходить над злыми и добрыми и посылает дождь на праведных и неправедных…» (от Матфея, 5:45)

Prelude 11 "He causes his sun to rise on the evil and the good, and sends rain on the righteous and the unrighteous" (Matthew 5:45)

Прелюдия 12 «Он же сказал им: закиньте сеть по правую сторону лодки и поймаете. Они закинули, и уже не могли вытащить сети от множества рыбы» (от Иоанна, 21:6)

Prelude 12 "He said, 'Throw your net on the right side of the boat and you will find some.' When they did, they were unable to haul the net in because of the large number of fish" (John 21:6)

Прелюдия 13 «В четвертую же стражу ночи пришел к ним Иисус, идя по морю» (от Матфея, 14:25)

Prelude 13 "Shortly before dawn Jesus went out to them, walking on the lake" (Matthew 14:25)

Прелюдия 14 «Отче Мой! Если возможно, да минует Меня чаша сия, впрочем не как Я хочу, но как Ты. И приходит к ученикам и находит их спящими» (от Матфея, 26:39-40)

Prelude 14 “My Father, if it is possible, may this cup be taken from me. Yet not as I will, but as you will. Then he returned to his disciples and found them sleeping” (Matthew 26:39-40)

Прелюдия 15 «…женщина, именем Марфа, приняла Его в дом свой; у нее была сестра, именем Мария, которая села у ног Иисуса и слушала слово Его» (от Луки, 10:38-39)

Prelude 15 “A woman named Martha opened her home to him. She had a sister called Mary, who sat at the Lord’s feet listening to what he said” (Luke 10:38-39)

Прелюдия 16 «Отче! Прославь имя Твое». «И прославил, и еще прославлю» (от Иоанна, 12:28)

Prelude 16 “‘Father, glorify your name!’ Then a voice came from heaven, ‘I have glorified it, and will glorify it again’” (John 12:28)

Прелюдия 17 «Посмотрите на лилии, как они растут: не трудятся, не прядут; но говорю вам, что и Соломон во всей славе своей не одевался так, как всякая из них» (от Луки, 12:27)

Prelude 17 “Consider how the wild flowers grow. They do not labor or spin. Yet I tell you, not even Solomon in all his splendor was dressed like one of these” (Luke 12:27)

Прелюдия 18 «…ибо алкал Я, и вы дали Мне есть; жаждал, и вы напоили Меня; был странником, и вы приняли Меня» (от Матфея, 25:42-43)

Prelude 18 “For I was hungry and you gave me nothing to eat, I was thirsty and you gave me nothing to drink, I was a stranger and you did not invite me in” (Matthew 25:42–43)

Прелюдия 19 «Отче наш» (от Матфея, 6:9-13)

Prelude 19 “Our Father” (Matthew 6:9—13)

Прелюдия 20 «…вышел сеятель сеять семя свое…» (от Луки, 8:5)

Prelude 20 “A farmer went out to sow his seed” (Luke 8:5)

Прелюдия 21 «Кто не примет Царствия Божия, как дитя, тот не войдет в него» (от Марка, 10:15)

Prelude 21 “Anyone who will not receive the kingdom of God like a little child will never enter it” (Mark 10:15)

Прелюдия 22 «Блаженны нищие духом, ибо их есть Царствие небесное» (от Матфея, 5:3)

Prelude 22 "Blessed are the poor in spirit, for theirs is the kingdom of heaven" (Matthew 5:3)

Прелюдия 23 «…отныне будете видеть небо отверстым и Ангелов Божиих восходящих и нисходящих к Сыну Человеческому» (от Иоанна, 1:15)

Prelude 23 "You will see heaven open, and the angels of God ascending and descending on the Son of Man" (John 1:51)

Прелюдия 24 «И будут бить и убьют Его; и в третий день воскреснет» (от Луки, 18:33)

Prelude 24 "They will flog him and kill him. On the third day he will rise again" (Luke 18:33)

Прелюдия 25 «Смотрите, не презирайте ни одного из малых сих; ибо, говорю вам, что Ангелы их на небесах всегда видят лице Отца Моего Небесного» (от Матфея, 18:10)

Prelude 25 "See that you do not despise one of these little ones. For I tell you that their angels in heaven always see the face of my Father in heaven" (Matthew 18:10)

Прелюдия 26 «Отче! Пришел час: прославь Сына Твоего, да и Сын Твой прославит Тебя» (от Иоанна, 17:1)

Prelude 26 "Father, the hour has come. Glorify your Son, that your Son may glorify you" (John 17:1)

Прелюдия 27 «Сия же есть жизнь вечная, да знают Тебя, единого истинного Бога, и посланного Тобою Иисуса Христа» (от Иоанна, 17:3)

Prelude 27 "Now this is eternal life: that they know you, the only true God, and Jesus Christ, whom you have sent" (John 17:3)

Прелюдия 28 «Я о них молю: не о всем мире молю, но о тех, которых Ты дал Мне, потому что они Твои» (от Иоанна, 17:9)

Prelude 28 "I pray for them. I am not praying for the world, but for those you have given me, for they are yours" (John 17:9)

Прелюдия 29 «И славу, которую Ты дал Мне, Я дал им: да будет едино, как Мы едино» (от Иоанна, 17:22)

Prelude 29 "I have given them the glory that you gave me, that they may be one as we are one" (John 17:22)

Прелюдия 30 «…Ибо где сокровище ваше, там будет и сердце ваше» (от Матфея, 6:21)

Prelude 30 "For where your treasure is, there your heart will be also" (Matthew 6:21)

Прелюдия 31. Речитатив и эпилог
«И во всех народах прежде должно быть проповедано Евангелие» (от Марка, 13:10)

Prelude 31. Recitative and epilogue "And the gospel must first be preached to all nations" (Mark 13:10)

Разговоры

в мастерской,
в консерватории,
на бульваре, на даче…

Conversations in the studio,
at the conservatory, on the street,
at the country house…

Иван Соколов
Ivan Sokolov

Константин Сутягин
Konstantin Sutyagin

Протоиерей
Феликс Стацевич
Archpriest
Felix Statsevich

Григорий Горовой
Grigory Gorovoy

Последняя часть книги содержит семь бесед композитора Ивана Соколова и живописца Константина Сутягина о творчестве, религии, мире:

«Художник и зритель»
«Художник и искусство»
«Художник и внешний мир»
«Художник и сокровенный мир»
«Художник и время»
«Художник и место»
«Художник и вечность»

В беседах принимали участие автор идеи Григорий Горовой и священник Феликс Стацевич.

Conversations in the studio, at the conservatory, on the street, at the country house…

The last part of the book contains seven conversations between the composer Ivan Sokolov and the artist Konstantin Sutyagin about creation, religion, and the world.

“The Artist and the Spectator”
“The Artist and the Art”
“The Artist and the Outside World”
“The Artist and the Hidden World”
“The Artist and Time”
“The Artist and the Place”
“The Artist and Eternity”

Grigory Gorovoy, the author of the concept, and Felix Stacevich, a priest, also took part in the conversations.

Часть 1
Художник и зритель

Каждый из нас в чём-то дилетант

Иван Соколов: Мы собрались у Кости в мастерской, пьём чай. Мы окружены картинами. Сидим и думаем, какой будет наша книга. Уверен, что совершенно не нужно никаких профессиональных разговоров о том, как построена картина…

Константин Сутягин: …или музыкальное произведение.

Григорий Горовой: Друзья, зачем загружать? Я, например, не специалист ни в живописи, ни в музыке, поэтому давайте буду задавать вопросы. Может, они покажутся вам слишком простыми, но представьте, что их вам задаёт читатель нашей книги, который тоже не композитор и не художник.

Иван Соколов: Кстати, мы с Костей хоть и связаны с искусством, но в очень разных сферах. Я в живописи дилетант…

Константин Сутягин: …я в музыке…

Протоиерей Феликс Стацевич: …ну а я и в том и в другом.

Григорий Горовой: Ну вот, значит, нам есть о чём поговорить!

Иван Соколов: Замечательно сказал великий композитор Танеев: «Есть любители, которые музыку любят, но не знают, и есть профессионалы, которые музыку знают, но не любят». Музыканты сильно увязли в своих профессиональных проблемах, любят порассуждать о всяких доминантсептаккордах—гораздо больше, чем художники о своих технических задачах.

Григорий Горовой: Давайте уж без септаккордов. Просто поговорим об искусстве.

Иван Соколов: Отлично! Мой папа, искусствовед Глеб Иванович Соколов, преподавал в МГУ. А в январе на 2–3 недели каникул ездил в Эрмитаж, в Ленинград. Останавливался вместе со мной в эрмитажной гостинице и сидел от открытия до закрытия в Эрмитаже, восемь часов. Сидел в античных залах на стульчике, смотрел на античные головы и писал о том, что они ему скажут. Думал о них, ходил вокруг, шёл обедать в эрмитажную столовую… А я в это время—мне было лет 17–18—ходил по Эрмитажу, бродил довольно бесцельно. Дней десять в году у меня на это уходило.

Папа проводил меня в 10 утра по пустому Эрмитажу и показывал: «Вот это, смотри, «Мадонна Литта», «Мадонна Бенуа»… Вот это—Рафаэль, кругленький такой, маленький». А потом я сам шёл наверх, в зал XX века, смотрел Матисса и записывал, как папа, что он мне говорит. Как дилетант…

Вот, Костя, на стене висит твоя картина «Всё изменилось» (см. с. 131): и я точно так же смотрю на неё и слушаю, что она скажет?

Константин Сутягин: И что? Очень интересно!

Иван Соколов: Я слышу здесь какое-то невероятное, мощное торжество: огромное синее небо и такое же синее море, отражающееся в нём облако, человек стоит с удочкой, у него белая рубаха с чёрными крестиками. Это всё, может быть, случайно, но наша тема связана с Христом. Помнишь, ты говорил, что когда художник всерьёз погружается в какую-то тему, то с этого момента всё для него начинает звучать этим, даже, казалось бы, совсем посторонние вещи.

«Всё изменилось»

Константин Сутягин: Да, это какая-то загадка для меня—почему мир вдруг раскрывается, когда ты начинаешь в нём что-то искать? Сразу со всех сторон ответы! Море вдруг становится именно таким, как нужно, и облако, и корабль, и узор на рубашке—всё «случайно» наводит на мысль… Или книжку взял в руку—и попался ответ, та самая фраза; ведь уже читал её, а она как-то по-новому раскрылась. Но пока не начал искать, то ничего не видел.

В мире бывают открытия… несвоевременные, что ли. Человек открыл что-то, а сам не заметил этого, тут же забыл. Взять, к примеру, абстрактное искусство: Малевич же был не единственный, кто открыл его? У Кандинского были пробы, у Ларионова «лучизм»… Но они не придавали этому такого большого значения. А Малевич открыл абстрактное искусство по-настоящему, потому что именно ему это

было надо. В связи с этим у меня вопрос: Ваня, а ты почему сочиняешь музыку?

Иван Соколов: Почему? А просто хочется.

Константин Сутягин: Вопрос глупо прозвучал, сейчас поясню… Почему тебе это надо—открыть что-то? Пока молодой, то понятно: большинство открытий совершают люди молодые—всё здорово, ты поёшь, «а я иду, шагаю по Москве», само льётся. Вот дом, вот цветок, я хочу это нарисовать! Ищу-открываю всё подряд, всё хочу… А потом? Мы ведь уже не так молоды, и начинаешь задумываться, дурак: а зачем петь? Кому это надо?

Иван Соколов: Желание. Очень важен момент желания.

Константин Сутягин: А откуда оно берётся? Сочинять музыку—это же трудно. И никто не бегает вокруг, не спрашивает: «Ну скоро, Иван Глебович, мы услышим вашу новую сонату? Пожалуйста, напишите!» Увы… Пока молодой—есть какая-то энергия для жизни, при рождении залили в бак бензин. Но потом этот природный бензин заканчивается, и надо чем-то подзаряжаться… Крутится у меня этот образ: крючок, рыба, что-то зацепило тебя и потащило, и всё изменилось—хочется что-то делать, жить! Выдернули тебя… из чего? Из скуки?—и бегом в мастерскую писать, сочинять! А ещё минуту назад не хотел ничего, сидел и скучал… Не жил.

Григорий Горовой: Посмотри, это же тема Костиной картины «Всё изменилось»! Вот что тебя, Ваня, «выдёргивает» в творчество?

Константин Сутягин: У тебя нет такого: искать опору снаружи, зацепиться за что-то, чтобы двигаться дальше?

Иван Соколов: Да-да-да! Ещё раз смотрю на картину—я бы до этого крючка ещё доходил какое-то время. Очень хорошо помню одну прелюдию, Девятую, по-моему; я написал её в сентябре или в октябре. Шёл и увидел вот такое небо, примерно как на этой картине, небо из окна. Лестница на фоне открытого окна и в нём тёмное вечернее небо с луной. По этой луне шли какие-то мутные тучи, и у меня возник некий… я даже не могу сказать… не образ, а какое-то волнение, волнение музыки… Это соприкосновение с иным миром, понимаешь? Я почувствовал себя в другом, ином мире, который мне уже нужно было обязательно перенести сюда.

Протоиерей Феликс Стацевич:

Душа стесняется лирическим волненьем,
Трепещет, и звучит, и ищет, как во сне,
Излиться, наконец, свободным проявленьем…

Иван Соколов: Да-да! Я пришёл домой и быстро написал прелюдию. Как это объяснить? Однажды Ахматова ехала в поезде с кем-то и вдруг прервала разговор на полуслове, встала и вышла в тамбур. И потом через полчаса-час говорит: «Извините, у меня появляются стихи». То есть это непредсказуемо.

Григорий Горовой: Ваня, я всё-таки очищу вопрос Кости: по молодости идёшь, что-то увидел—и нарисовал. Со временем этот молодой задор пропадает. Что же является новой пружиной творчества? Кстати, я тебе подобный вопрос задавал год-другой назад.

Иван Соколов: Да.

Григорий Горовой: И ты мне на него ответил, причем ответил конкретно, что у тебя сейчас вся музыка связана с Богом. Это двигатель, который тебе сейчас помогает творить, помнишь?

Иван Соколов: Да. Знаешь, на этот вопрос, думаю, я ответил тогда правильно. Однако сейчас у меня другое состояние. И наверное, и тот и другой ответы—они правильные, Гриша. Понимаешь, мне кажется, это один из главных вопросов: почему человек что-то делает?..

Григорий Горовой: Константин вот и думает, как ответить для себя.

Константин Сутягин: Умом понимаешь: надо просто идти и работать…

Иван Соколов:…заставлять себя…

Протоиерей Феликс Стацевич:…ещё говорят деликатнее—пону́дить, хотя часто приходится себя именно заставлять.

Константин Сутягин: Я шесть дней в неделю хожу в мастерскую, выдавливаю краски…

Григорий Горовой: Чего бы такого накрасить?

Константин Сутягин: Именно! Конечно, есть какие-то мысли, зарисовки, у меня все ящики стола забиты эскизами. Я же с блокнотом хожу: увижу что-то интересное и зарисовываю… Но потом начинаю писать по эскизу—и понимаю, что сейчас это мне совершенно неинтересно! Тогда хотелось, а сейчас—нет. И ничего не получается… Мучительно. Мне всё это даже противно, я злюсь, но заставляю себя работать… И вдруг в какой-то момент—щёлк!—что-то происходит. Какой-то маленький крючок, я попался на него и смотрю: о, клюёт! Что-то у меня сцепилось в картине—красное с зелёным, и мне уже хочется! Я смотрю на сцепление двух пятен, и они уже тянут меня, я хочу вытащить эту «рыбу»… Когда тащишь рыбу из воды, то руки ведь сами работают, ничего не замечаешь: что ветер, что промок насквозь, леска руку режет—восторг! Но могло и не клюнуть…

Иван Соколов: Абсолютно то же самое сказал Блок: «Вы знаете, как я написал свою поэму «Двенадцать»? Вот все думают—впереди Иисус Христос… А я вдруг произнес фразу «Уж я ножичком полосну, полосну». Это когда Любка с разбойниками где-то там кутит, а они её потом зарезали. И вот эти две «ж»—«уж я ножичком»—чиркают два лезвия друг о друга, из этих двух «ж» возникла вся поэма «Двенадцать». Так же точно две краски, и они начинают цеплять друг друга и вытягивают произведение. Это как крючок, совершенно верно, у меня тоже так.

Узнаваемый стиль

Константин Сутягин: А у тебя созвучия какие-то или что? Что цепляет?

Иван Соколов: Созвучия, да. Каждый художник или композитор—мне кажется, это одинаково—создаёт свой язык на протяжении всей жизни. Почему, в общем-то, у человека есть свой стиль? Почему твои картины узнаются? Потому что они состоят из таких вот зацепок. В юности художник часто разбрасывается, он ищет эти зацепки. Художник, композитор, поэт… Его картины, музыка часто разные по стилю. А потом он создаёт свой метаязык, какие-то иероглифы, лексемы, обороты—словесные, цветовые, звуковые. Из этих оборотов он составляет свой язык, свою картину. Поэтому, думаю, кажущееся отсутствие «бензина» в живописи, музыке или поэзии очень плодотворно—художник перестаёт разбрасываться. Немощь… Пикассо, его последние работы… Или картины 95-летнего Шагала, «Цирк», или иллюстрации к Ветхому Завету. Он чисто физически был уже слабенький, но там же сила Божия, прямо веет оттуда! О чём говорит апостол Павел: «Сила Божия в немощи совершается».

Детство

Григорий Горовой: Кстати, Ваня, а тебя водили в церковь?

Иван Соколов: Нет. Но «Отче наш» я знал.

Григорий Горовой: Откуда?

Иван Соколов: Не помню. У моей мамы был дедушка священник. Мама дедушку не помнила. А бабушка… У неё было шестеро детей. Она была очень молодая, когда моя мама родилась, 20 лет ей было, и моя мама очень много получила от бабушки. Конечно, в церковь меня почти не водили, но… Мне было 13–14 лет, когда меня начали одного отпускать из дома. Мама брала маленькую матрёшку и клала в неё бумажку, перевязанную голубенькой шерстяной ниткой. И на этой бумажке была написана молитва Исаии, не «Отче наш», а из Ветхого Завета: «Не бойся, ибо Я с тобой. Не смущайся, ибо Я Бог твой. Я помогу тебе, и укреплю тебя, и поддержу тебя десницею правды Моей». Вот эту молитву Исаии я знал.

Григорий Горовой: А что ты делал с этой матрёшкой?

Иван Соколов: Носил в кармане.

Григорий Горовой: Это тебя мама так берегла?

Иван Соколов: Ей это передалось через её родителей. Я помню, как эту матрёшку потерял, пошёл обратно к метро и увидел, как она лежит на дороге. Потом я её опять потерял и вообще не мог нигде найти. И вдруг мне эту матрёшку даёт мой папа дома, где-то она, видимо, была в квартире. «На,—говорит,—это твоя». Вот так. С этой матрёшкой чудеса происходили. Я верю, что она меня хранила. Ну а «Отче наш»… У бабушки была старая Библия, которую она читала. А папа читал такое русское Евангелие, на русском языке, в Бельгии изданное, маленькое, мелким шрифтом,—тогда их покупали за большие деньги на чёрном рынке. Я до сих пор утром открываю календарь: какой кусок Евангелия сегодня? А потом открываю это русское Евангелие, и на последней странице папиным почерком карандашиком написано: «Куплено в июне 1989 года у входа в МГУ за 45 рублей». А 45 рублей в 89-м году—это половина зарплаты была…

Сомнения насчёт проекта

Константин Сутягин: У меня тоже было такое—иностранное, в чёрной клеёнчатой обложке. На ней не было названия, чтобы посторонний человек не понял, что у тебя на полке стоит Евангелие. В советское время религиозность ведь не афишировали—потому что могли возникнуть проблемы. А сейчас эпоха изменилась… Скажи, когда тебе вдруг предложили: «Напиши, Ваня, прелюдии на тему жизни Христа», был у тебя какой-то дискомфорт? У меня, честно сказать, были колоссальные сомнения: думал, не конъюнктурно ли это? Это же теперь «модно».

Иван Соколов: Да-да, конечно, всё было, безусловно. И я, конечно, понимал, как опасно всё это делать в лоб. Я, конечно, об этой теме думал. В храм я хожу регулярно года где-то с 2000-го и свое внутреннее религиозное чувство в храме… реализую. И я всё думал: а когда же это объединение внутреннего религиозного чувства и внешнего посещения храма обнаружится в творчестве? Скорее всего, оно обнаружилось в тех вещах, которые я делаю с 2000 года, в сонатах виолончельной, скрипичной, там это всё, безусловно, есть.

Протоиерей Феликс Стацевич: Есть-есть! Удивительная, светлая музыка! Человек в истории, человек перед Богом… А потому и трагичная тоже!

Иван Соколов: Но там это не проявлено, там не написано, что это соната о Боге, а вот когда человек декларирует это—тут всегда опасность. И ещё: ведь человек всю жизнь ведóм Богом, с рождения и до смерти. Нельзя разделять творческий путь на части, поэтому иногда я объявляю, что это евангельский цикл, читаю к каждой прелюдии эпиграфы из Евангелия, когда целиком играю. А иногда опускаю, и это остаётся за кадром, и слушатели не знают, что это музыка на тему евангельских образов.

Константин Сутягин: Я тоже стараюсь не подчёркивать религиозную составляющую своих

картин… Например, у меня картина называется не «Закхей», а «Маленький человек на дереве» (см. с. 96)… Мы ведь взяли такую тему, которая не может не вызывать вопросов: а почему? Это не просто пейзаж Москвы—нарисовал, и хорошо. А евангельские образы… Вдруг кто-нибудь фыркнет, скажет что-то обидное.

Протоиерей Феликс Стацевич: В этой теме авторы несвободны от общественного мнения?

Константин Сутягин: А как же? Конечно. Свободен только очень сильный человек. Например, когда тебя власть поддерживает или какой-нибудь миллиардер с деньгами—тут за любой проект можно браться, ничего не страшно. Или хотя бы пресса, критики. А когда нет этого?..

Протоиерей Феликс Стацевич: И как же ты осмелился, как освободился? (Смеётся.)

Константин Сутягин: Непросто было, правда. Ведь наш проект—это тоже разновидность проповеди, причём публичной. Это священнику нормально проповедовать. А мне? Кто я такой? Никто за нами не стоит, никаких соратников, организаций, мы же подставляемся! Но… какая-то сила возникла. Я называю это силой притяжения. Оказалось, что к большому почему-то хочется прикоснуться, оно почему-то тянет к себе—зацепило и потащило, и уже хочется… Даже если нет денег, даже если общественное мнение не однозначное. А «хочется»—и вперёд. История, если чувствуешь её за спиной,—это ведь тоже сила? Или судьба. Или Бог.

Объективность искусства

Григорий Горовой: Ты говоришь: несвобода, мнение других… Но ведь каждый зритель понимает искусство по-своему.

Константин Сутягин: Мне кажется, что искусство—вещь довольно объективная, если мы по большому счёту говорим. Нужно только уметь расслышать. Каждый настоящий художник говорит вполне конкретные вещи, и его просто чувствуешь: вот он здесь!

Иван Соколов: Как ты его слышишь? Ты слышишь музыку или…

Константин Сутягин: Не музыку… А я как бы внутри него, всё вижу своими глазами, но мои мысли вдруг начинают течь в какую-то новую сторону. И я понимаю, что эти мысли мне навеяны другим художником. Понимаю, что для него важно, что для него прекрасно. Если художник настоящий, то ему сразу веришь. Я сейчас упрощаю; да, лучше сказать, что это музыка. Только не мелодия, а аккорд, который принимаешь или нет—целиком, а уже потом раскладываешь на составляющие звуки. Я к чему? Ты, Гриша, говоришь, что каждый зритель всё по-разному воспринимает… Ничего подобного! Настоящий автор всегда говорит внятные вещи, нужно только настроиться, чтобы услышать их. Но, конечно, надо быть подготовленным, искушённым, понимать язык…

Теория о семи творцах

Иван Соколов: У меня есть теория о семи творцах… На эту теорию меня навёл композитор Сильвестров. Он сказал как-то раз: «Ну вот пишут: Пятая симфония Бетховена. А надо писать: Симфония № 5, переводчик Людвиг ван Бетховен, потому что сочиняет Бог. Она где-то там существует, а Бетховен перевёл; она у него в голове прозвучала, и он переложил на нотные знаки не совсем то, что было у него в голове».

Я подумал: а кто ещё творит? Первый творец—это Бог.

Второй творец—это композитор. Уже второй, а не первый.

Дальше. Что происходит с музыкой, когда она уже прошла через композитора? Она должна воплотиться в крючки. Как слуга Чайковского Алёша говорил: «Твой барин что делает, работает? А мой—крючки ставит». Вот эти крючки на нотных строчках придумал монах X века Гвидо Аретинский. А если бы он придумал другое, всё было бы иначе и звучало бы по-другому. Гвидо Аретинский изобрёл четыре строчки, они разноцветные были, потом пятая добавилась. А в XX веке в музыке был период, когда каждый композитор обязан был, чтобы его музыка имела успех, придумать свою собственную нотную запись.

Григорий Горовой: Неужели?!

Иван Соколов: Теперь четвёртый момент. Когда музыка стала графически записанным произведением, её берёт исполнитель, и он—четвёртый творец. И он играет её на инструменте.

А инструмент—это уже пятый творец. Какой инструмент, такая и музыка. От качества инструмента музыка очень сильно меняется.

Шестой творец—это акустика. Например, Малер, когда приходил в какой-нибудь концертный зал, сразу говорил: «В этой акустике мне понадобятся вот такие изменения в оркестровке»—и менял нотную запись: добавлял какие-то инструменты, а какие-то убирал.

И седьмой творец—это слушатель, он тоже что-то меняет.

Григорий Горовой: Что-то слышит, а что-то пропускает мимо ушей?

Иван Соколов: То, что возникает в сознании одного, у другого может отличаться радикальным образом.

Константин Сутягин: А критик?

Григорий Горовой: Это тоже слушатель.

Константин Сутягин: Да, но слушатель—он робкий, у него вес небольшой, а критик… 99% зрителей—это люди без специального образования, и поэтому их очень легко напугать. Приходит доктор-искусствовед и говорит: «Это ерунда! А вот это здорово!»— и слушатель притих. Есть даже теория, что сегодня именно критик делает вещь произведением искусства. Если хотя бы один критик тебя не признал, то и художника нет. Тогда это не искусство, а птички поют.

Григорий Горовой: Друзья, мне это очень интересно, давайте поподробнее! Вот люди приходят в Эрмитаж, это бренд. Они заходят к импрессионистам и видят этих розовых человечков—жуткие картины, как будто детьми написаны, да? Но критик им говорит: это прекрасно, и они любуются. А если бы они увидели эти картины у соседа и тот сказал бы, что это нарисовал его ребёнок, они посмеялись бы. Но когда это висит в Эрмитаже, куда картины помещают критики, то это уже гениально, достойно и так далее.

Константин Сутягин: Я как раз о том, что ещё одно прочтение задают авторитеты. И, может, мы сейчас, пытаясь объяснять наш проект, тоже зададём ему некое прочтение? Для критиков мнение автора часто является авторитетом. Я, правда, так не считаю—художник себя редко понимает…

Григорий Горовой: И ты себя не понимаешь? В чём?

Константин Сутягин: Да я просто не пытаюсь себя анализировать.

Иван Соколов: Конечно, это неполезно. Спрашивать—это нормально, но не нужно нашим ответам придавать какое-то большое значение. Например, в музее Чайковского в Клину хранится автограф величайшей, гениальнейшей Пятой симфонии Чайковского, который разорван автором на две части, и на первой странице Чайковским написано: «Ужасная дрянь».

Критика

Григорий Горовой: Так всё-таки критик решает, а не Чайковский?

Константин Сутягин: Критик тоже часто ошибается, особенно в отношении современников. Над импрессионистами критика просто потешалась—причем французская критика, довольно утончённая и свободолюбивая! Единицы что-то по-настоящему видели, понимали. Бодлер, Аполинер…

Иван Соколов: Однажды в 1907 году Блок пришёл на какую-то комиссию какого-то петербуржского общества поэтов. Пришёл, посидел, послушал—а там такие умные поэты говорили, о таких тонких материях,—и вдруг через час он встаёт и уходит незаметно. «Почему?»—«Они говорят о несказуемом». И всё, больше он не появлялся на этой секции поэтов.

То же самое было, когда я приходил на симфоническую комиссию. Там тоже композитор своё сочинение показал—и все начинают сразу обсуждать: это удалось, это не удалось. Как это можно сделать вообще—непонятно. Как Шостаковича обсуждали—тут какая-то невероятная мистика.

Григорий Горовой: То есть ни автору нельзя доверять до конца, ни критику? Как же тогда разобраться?

Иван Соколов: Всё равно всё всегда слышно—или не слышно. Сразу ясно: кто композитор и удалась ему вещь или не удалась.

Протоиерей Феликс Стацевич: А вот как это слышно—удалась, не удалась? Всегда интересовало меня, какой критерий? Есть он? Нравится—не нравится? Вдохновение?

Иван Соколов: Да, критерий—Святой Дух. Очень тонкий критерий—осенённость Святым Духом.

Часть 2 Художник и искусство

Ученики и учителя

Григорий Горовой: Друзья, мне сейчас в голову пришла мысль. Наш проект начался с идеи отобразить неизвестные годы Христа, то есть изобразить то, чего никто не знал, в общем-то. Это осталось тайной, вечной тайной. А вы? Ваня был когда-то молодым композитором, ты, Костя, был молодым художником, а сейчас вы учителя. Ты, Ваня, преподаёшь в консерватории, у Кости тоже есть свои ученики. Вы ведь тоже прошли этот цикл—от какого-то поиска к тому, чтобы передавать свои знания. Так же Христос—почему мы почти ничего не знаем о первых 30 годах Его жизни? Потому что Он был ещё не готов учить. А как это происходило у вас? Костя, когда ты понял, что стал учителем? Когда захотел учить?

Константин Сутягин: Да никого я не хочу учить!

Григорий Горовой: Ну, когда у тебя появились ученики?

Иван Соколов: Мне кажется, Гриша, что эта твоя концепция—она формальная, что вот сейчас мы учителя. Просто человеку исполняется 50 или, там, 60 лет, и надо уже какой-то статус иметь, вот и делаются все педагогами… Я, например, сейчас абсолютно такой же ученик, я у своих студентов учусь, они меня многому учат, и я это понял.

Григорий Горовой: Когда?

Иван Соколов: Вот сейчас понял, когда стал опять преподавать. Я преподавал с 28 лет, с 1988-го по 1995-й, не специальность, а какие-то вспомогательные дисциплины. А сейчас преподаю в консерватории фортепиано, иногда занимаюсь с учениками композицией. И сейчас понял, что даже мои профессора, у которых я учился, которым тоже было… Когда мне было 20, им было лет 50–55… Сидельников, Холопов—они точно так же ничего не знали.

Григорий Горовой: Ты сейчас это понимаешь?

Иван Соколов: Только сейчас. Тогда они мне казались такими сложившимися уже мэтрами… А взять, например, того же Сидельникова: всё, что он сочинил во время моей учёбы, такое разное! Возьми, например, «В стране осок и незабудок» на слова Хлебникова—и «Лабиринты». Или балет «Степан Разин»—и «Дуэли». Или оперу «Чертогон»—и симфонию «О погибели земли русской». Это совершенно разные не только произведения, но и стили, как будто другим человеком написано.

Художник и деньги

Григорий Горовой: Ты думаешь, он искал или зарабатывал? Ведь тогда Союз композиторов хорошо платил.

Иван Соколов: Нет, он не зарабатывал—искал. Он и нас постоянно учил вообще быть независимыми от денег, и сам таким же точно был, абсолютно.

Григорий Горовой: А как можно быть независимым от денег? Не понимаю… Ведь надо жить, что-то покупать, есть же семья?..

Иван Соколов: У него это очень здорово сочеталось. Он, так сказать, сначала независимо от денег что-то писал, например, написал две огромные оперы, которые никогда не были исполнены при его жизни. Одна из них только сейчас исполнена, «Бег», в Камерном театре Покровского, да и то пять часов сократили до трёх, а большой оркестр заменили на малый, изменили инструментовку. Он писал для себя, совершенно.

Константин Сутягин: Много?

Иван Соколов: Очень. Эти оперы, например. А потом он начинал их правдами и неправдами пробивать. Были министерства, были закупочные комиссии. Я помню, с каким трудом это шло… Слава Богу, тогда была такая система, что, в общем, неисполненную оперу министерство покупало и платило за эту оперу, скажем, 10 или 12 тысяч рублей. Тогда это были огромные деньги, на них можно было жить годами.

Константин Сутягин: Можно было купить кооперативную квартиру. Или «Волгу»—самая дорогая машина была.

Иван Соколов: Но он писал эту оперу два или три года, так что это было не очень много для двух-трёхлетней работы, особенно если учесть, что эта опера не была исполнена. Но чтобы это дело протолкнуть, чтобы добиться этой оплаты,

ему приходилось очень много общаться с какими-то функционерами, пробивать, звонить… Я ему аккомпанировал эту оперу, а он пел, я помню. То есть «не продаётся вдохновенье, но можно рукопись продать». Он не продавал своё вдохновение никогда и никому.

Григорий Горовой: Достоевский вот тоже писал многое из нужды, а не было бы нужды—и не писал бы.

Иван Соколов: Писал бы, но не так. Он писал без нужды «Записки из мёртвого дома».

Григорий Горовой: Может, это и есть тот простой, но верный крючок, который тянет творчество, а, Константин? У тебя семья, дети, внуки, их надо кормить, кто-то болеет…

Константин Сутягин: О-хо-хо…

Григорий Горовой: Хочешь не хочешь, а это великий крючок творчества; может быть, он и действует, а потом уже пятнышки и звуки появляются?

Константин Сутягин: Творчество не такое надёжное, к сожалению. Это не ремесло, которым овладел и можно дальше зарабатывать деньги.

Заработки композиторов

Иван Соколов: Один мой друг композитор сказал: «Сегодня сочинение музыки—это дорогое хобби». Это как яхта, или виндсёрфинг, или что-то вот такое. Ты ради удовольствия сочиняешь музыку, а потом надо где-то достать очень много денег, оплатить исполнителей, переписку нот, снять концертный зал, напечатать программки и так далее—куча всяких дополнительных трат. Какое там накормить семью!

Константин Сутягин: Я, кстати, двольно часто прикидываю: а что буду делать, если нечем будет кормить семью? И первое, что приходит в голову,—это устроюсь водителем трамвая… Или, в крайнем случае, буду рисовать маленькие букетики и продавать их по три рубля в переходе. Вот уж точно, чтобы кормить детей, я не буду шесть дней в неделю заниматься серьёзной живописью… Картины и дети связаны, конечно, но не так явно.

Почему художник создаёт иногда слабые произведения

Иван Соколов: Чайковский писал каждый день.

Константин Сутягин: А детей у него, кажется, не было.

Иван Соколов: Кстати, он тщательно описывал свой творческий процесс. Он говорил, что надо постоянно писать. И—не в обиду ему будет сказано—у него есть сочинения, в которых он не настолько гениален, как в своих гениальных произведениях. Например, Шестая симфония…

Константин Сутягин: Ну да, конечно!

Иван Соколов: Есть вещи, которые он просто писал…

Константин Сутягин:…потому что «сегодня вторник, нужно идти на работу и что-то делать».

Иван Соколов: Он был одержим творчеством. И он писал, например, в 1881 году, что закончил какое-то огромное сочинение и им овладела дикая апатия. Он гулял по какому-то парку, по лесу и не мог понять, откуда эта апатия. И вдруг понял через три дня: «Да я же ничего не сочиняю, мне же надо новое начинать!» И он начинает Концерт-фантазию для фортепиано с оркестром, и, говорит Чайковский, настроение сразу же улучшилось. Но сама фантазия… ну не такая гениальная, как Первый концерт, её сегодня редко играют. Просто он писал, чтобы успокоиться.

Константин Сутягин: Чтобы не комплексовать.

Иван Соколов: Не чувствовать себя сиротливо.

Направление движения

Константин Сутягин: Интересно, мы с тобой говорим про разные виды искусства—музыку, живопись, а всё понятно, прекрасно друг друга понимаем! Я боялся начинать этот разговор, а оказалось—всё то же самое! Хотя различия, конечно, есть. Помнишь, Ваня, ты как-то говорил, что в живописи нет для глаза какой-то конкретной траектории? Что зритель может шарить глазом по картине свободно: сверху вниз, по диагонали, секунду или час—сколько хочет. А вот музыка предполагает для уха вполне конкретную траекторию.

Иван Соколов: Как правило, музыка так и пишется—с начала до конца. Бывает, правда, что композитор вдруг получает какое-то озарение. Вдруг моментально ему приходит в голову гениальная мелодия, которая ему очень нравится. Он слушает: а что это? И думает: а куда эта мелодия? Куда её можно пристроить? Это начало произведения, или середина, или конец? Дело в том, что не каждая мелодия подойдёт, скажем, в начало, потому что начало должно быть особенным. А озарение—это сюрприз, это падает с неба какой-то подарок. И бывает, композитор чувствует, что это завершение. И он к этому завершению пристраивает начало.

Константин Сутягин: То есть ты всегда оцениваешь: это первый кусок, это второй, третий, да? В живописи этого нет. Есть какие-то технологические моменты—первый слой, второй, но… В живописи время течёт по-другому.

Музыкальное и живописное прочтение

Константин Сутягин: И кстати, благодаря этому живопись можно очень быстро, пачками просматривать. Глянул—и сразу всё ясно. Сразу заметен шаблон, приём—и не цепляет. Или наоборот: о, это интересно! Сразу видно. А музыка… Там же нужно в каждую вещь включаться, прослушать от начала до конца, чтобы увидеть.

Иван Соколов: Как-то мы с дирижёром Андреем Борейко шли по Штутгарту, а там хороший магазин: тысячи дисков только современной музыки, и можно всё прослушать прямо в магазине. Он набирает 20 дисков по каким-то ему известным критериям, идёт в прослушивающую кабинку и, как ты, по минуте слушает диск.

Протоиерей Феликс Стацевич: Есть какой-то код, который считывается в первую очередь?

Константин Сутягин: «Свой—чужой», да? Есть что-то для опознавания? Как можно за минуту определить, твоё или нет?

Иван Соколов: У него получалось.

Константин Сутягин: Наверное, если знаешь автора?

Иван Соколов: Не обязательно, интуиция—можно многое понять по фрагменту, хотя можно ошибиться.

От части к целому или от целого к части?

Иван Соколов: Например, мне учителя говорили, причём не один, а разные, что Прокофьев и Шостакович—такие вроде бы похожие личности, но у них совершенно разное ощущение времени. Прокофьев делает совершенство из кусочков: вот тут будет маленькое совершенство, вот тут будет маленькое совершенство, и ещё тут,—а целое у него иногда распадается. А у Шостаковича наоборот. Если послушать музыку Шостаковича минуты две, какой-нибудь кусочек, то может показаться, что он не очень хороший композитор. А вот когда смотришь целиком, то возникает понимание именно драматургии, и всё становится гениальным. Поэтому у Шостаковича 15 гениальных симфоний, а у Прокофьева с симфониями не так хорошо—конечно, в применении к абсолютному гению,—вот только Классическая симфония. А Четвёртая—это «Блудный сын», из балета переделана. Третья—«Огненный ангел», из оперы. Вторая, двухчастная,—гениальная, но он её переделать хотел, катастрофа была на премьере. Пятая—единственная такая абсолютно удавшаяся, мощная. В общем, у него была проблема…

Константин Сутягин: А Седьмая? Очень её люблю!

Иван Соколов: Седьмая—гениальная, но она как бы детская.

Константин Сутягин: В смысле? Что ты имеешь в виду?

Иван Соколов: Там тема детства, хорошая, но там нет драматургии, он там просто моделирует. Нет потока, какого-то потока сознания, который есть у Шостаковича в лучших симфониях.

Протоиерей Феликс Стацевич: А концерты—Первый фортепианный, Первый скрипичный? Там ведь не моделирует, там как раз поток.

Иван Соколов: Там тоже моделирование, хотя гениальное. Это не лучше и не хуже, и то и другое гениально.

Константин Сутягин: Как Чехов и Толстой. Чехова читаешь—и сразу видно: он каждую фразу отделывает, как бусинку нанизывает на нитку. Написал фразу, пошёл чаю выпил, поговорил с гостями, пришёл—ещё одну драгоценную бусину нанизал…

Иван Соколов: Чехов—это Прокофьев, а Толстой—это Шостакович.

Константин Сутягин: Да, Чехов фразу за фразой вытягивал гениальный рассказ. А Толстой написал 50 страниц, скомкал, выбросил—и ещё 100 страниц написал.

Можно ли исправлять свои работы

Григорий Горовой: Кстати, Ваня, тебе недавно прислали запись прелюдий, которую ты делал в студии год назад. А сейчас, когда ты увидел Костину живопись, ты сейчас стал бы править?

Иван Соколов: Ничего не правил бы.

Григорий Горовой: Почему? Ведь всегда хочется улучшить. Поэт смотрит на свои ранние стихи и что-то правит. Художнику тоже, наверное, хочется исправить…

Иван Соколов: Ничего, я себя от этого отучил. Новых замыслов так много, я лучше новое что-нибудь напишу. И потом, почти всегда—я убедился, когда у меня была любовь исправлять,—когда проходило время, я сравнивал первую и вторую редакции, и мне всегда больше нравилась первая. Потому что когда человек пишет, он собой не владеет, мы об этом постоянно говорим с Костей. А когда уже упал с неба на землю, он начинает думать и править. Он уже не художник—он уже зритель или слушатель своего собственного произведения, критик, и он начинает влезать, потому что формально никто не вправе ему

запретить. В музыке вторые редакции почти все хуже первых. Некоторые вроде бы и не хуже, а немножко другое, но всё равно нельзя сказать определённо, лучше или хуже. Сильно лучше—я не знаю таких случаев, чтобы сочинение было плохое, а стало хорошее. Если оно плохое, то его так уж сильно не улучшить.

Григорий Горовой: Но ведь возникают какие-то новые мысли?

Иван Соколов: Хлебников свои стихи, написанные однажды, никогда не читал, ему их боялись давать. Потому что, если он видел какую-нибудь газету, где напечатано его стихотворение, он сразу брал ручку и что-то менял, и это было уже другое стихотворение. Поэтому сейчас невероятно трудно понять, где же основной вариант, а основных было десять. На следующий день он брал другой экземпляр этой газеты и вносил другие изменения.

Ноты — это ещё не музыка

Иван Соколов: Я поймал себя на мысли по поводу этих прелюдий, что отношусь к ним, как к своим детям, которые уже выросли. Они ходят по земле, и я уже не считаю вправе говорить им: «Поправь курточку… Вытри нос… Одёрни воротничок…» Если хотят—одёрнут сами.

Константин Сутягин: Но когда твои произведения начинает исполнять кто-то другой, ты же ему говоришь: «Одёрни курточку!» Тут погромче играй, тут побыстрее.

Иван Соколов: Да, это специфика композиторской работы—мы соавторы с исполнителем. В живописи этого нет. Мой конечный продукт—это, в общем, полуфабрикат, какие-то крючки, ноты. И когда приходит исполнитель, то композитор часто приходит в ужас или в удивление. Своё произведение он даже иногда не узнаёт. Все композиторы делятся, грубо говоря, на две категории. Одни говорят: «Можно исполнять только так и так. Если вы этого не делаете—вы не будете играть эту вещь, я вам запрещаю». Они всё очень точно пишут в нотах и требуют этой точности от исполнителя. А вторая категория—они относятся к своему произведению как к некоторому руководству к действию, инструкции, которую можно выполнить творчески. Профессия исполнителя этим и хороша, что ты должен проявлять инициативу, ты соавтор. Скажем, Равель говорил так: «Мою музыку не исполняют, мою музыку играют». То есть исполнитель—он как бы дополняет чем-то своим, а играют—это корректно воспроизводят текст.

Исполнитель вносит в музыку изменения

Константин Сутягин: А бывает какое-то идеальное исполнение? Или это зависит от эпохи?

Иван Соколов: Да, от эпохи очень многое зависит. Скажем, Рахманинов считается одним из крупнейших исполнителей первой половины XX века. Но если мы сейчас слушаем исполнение Рахманиновым общеизвестных гениальных произведений, то понимаем, что сейчас сыграть на сцене так, как он, абсолютно невозможно.

Константин Сутягин: В чём проблема?

Иван Соколов: Абсолютный нонсенс.

Константин Сутягин: Он просто по нотам играет или наоборот?

Иван Соколов: Наоборот, он столько добавляет от себя! Он настолько субъективизирует…

Константин Сутягин: Свои произведения или чужие тоже?

Иван Соколов: Он играет Шумана, Бетховена, Шопена. Он безумно много добавляет от себя, это сейчас просто запрещено… Эти категории—субъективного и объективного—в фортепианном исполнительстве иногда называются «исполнитель личный» и «исполнитель сверхличный». Личный—он играет на основании каких-то своих личных пристрастий, а исполнитель сверхличный—он волю композитора пытается постичь, ничего от себя не добавляет. Стравинский, великий русский пианист, говорил, что есть пианисты личные, есть сверхличные, а есть ещё третий тип пианистов—алкоголичные. Это значит—сидит в провинции такой человек и после двух бутылок коньяка так играет, как никакому Рихтеру не снилось!

Исполнитель не вносит в музыку изменения

Константин Сутягин: У Германа Гессе есть рассказ про разные типы исполнителей. Одни исполнители привносят в музыку что-то такое сумасшедшее, своё, а другие просто играют, пересказывая своими словами Бетховена, Баха… Я, говорит Гессе, люблю, когда между мной и Бетховеном нет каких-то лишних инстанций.

Иван Соколов: Да, один мой знакомый профессор постоянно говорит своим студентам: «Слушайте музыку пальцами!» Сейчас это отмирает, потому что всё записано на CD. Достаточно нажать кнопку—и у тебя десять разных исполнений одного сочинения. Ты слушаешь пассивно и всё время воспринимаешь музыку через переводчика.

Любой музыкант—это входит в его профессиональные умения,—когда слушает музыку, обязан расчленять в исполнении, что́ от композитора, а что́ от исполнителя. Если ему не нравится, он должен понимать, что это плохо исполняют, а сама музыка—хорошая. Или наоборот, что это прекрасный исполнитель как бы поднимает плохое сочинение. Но это далеко не всегда даже профессиональные музыканты сразу разберут, потому что они во власти своих эмоций или просто плохо слушают.

Поэтому исполнитель должен играть музыку без переводчика, общаться с композитором без переводчика. Когда он играет, он непосредственно общается с Бахом, с Бетховеном, считывает его мысли, и тут уже этого переводчика нет, это очень важно. Я любил и сейчас люблю просто брать какую-нибудь хорошую музыку—сонаты Моцарта—и подряд их все проигрывать. И когда играю, я думаю: а что здесь хотел сказать Моцарт? И в зависимости от этого начинаю по-другому играть.

Создание

Иван Соколов: Помнишь стихотворение Блока «Художник»? Оно написано 12 декабря 1913 года и в сгущённой форме выражает то, о чём мы постоянно говорим. Он в поэтической форме описывает вообще создание стихотворения, создание картины, музыки:

В жаркое лето и в зиму метельную,
В дни ваших свадеб, торжеств, похорон,
Жду, чтоб спугнул мою скуку смертельную
Лёгкий, доселе не слышанный звон.
Вот он — возник. И с холодным вниманием
Жду, чтоб понять, закрепить и убить.
И перед зорким моим ожиданием
Тянет он еле приметную нить.
С моря ли вихрь? Или сирины райские
В листьях поют? Или время стоит?
Или осыпали яблони майские
Снежный свой цвет? Или ангел летит?
Длятся часы, мировое несущие.
Ширятся звуки, движенье и свет.
Прошлое страстно глядится в грядущее.
Нет настоящего. Жалкого — нет.
И, наконец, у предела зачатия
Новой души, неизведанных сил, —
Душу сражает, как громом, проклятие:
Творческий разум осилил — убил.
И замыкаю я в клетку холодную
Лёгкую, добрую птицу свободную,
Птицу, хотевшую смерть унести,
Птицу, летевшую счастье спасти.
Вот моя клетка — стальная, тяжёлая,
Как золотая, в вечернем огне.
Вот моя птица, когда-то весёлая,
Обруч качает, поёт на окне.
Крылья подрезаны, песни заучены.
Любите вы под окном постоять?
Песни вам нравятся. Я же, измученный,
Нового жду — и скучаю опять.

Вот это поэтический образ романтического творения. А романтизм—он всегда остаётся, даже когда эпоха романтизма будто бы кончилась. Романтики были и во времена Баха, и сегодня.

Константин Сутягин: Да, романтизм—вечная тема. Это очень мощная пружина в творчестве: потрогать страшное, поиграть с тоской, с болезнью, с отклонениями от нормы…

Григорий Горовой: А что такое норма? Есть такое?

Константин Сутягин: Думаю, есть… У нас часто говорят: «Как жизнь?»—«Нормально». То есть норма—это состояние, при котором жизнь продолжается. Например, у меня три дочки—и мне хочется, чтобы все они были румяными и здоровыми. И чтоб жена была бодрая, крепкая. А романтику хочется наоборот: чтоб девушка была хрупкая, бледная и нервная, дышала «духами и туманами»—тогда она ему интересна. Но, разумеется, не в качестве жены, матери его детей, а в качестве Прекрасной Дамы. Это игра со смертью, в конце концов. Смерть ведь тоже завораживает, тоже иногда почему-то хочется… Особенно когда не жаль ничего. Или обижен на всех. Тогда хоть «в омут с головой», и чем хуже—тем лучше.

Романтизм

Иван Соколов: Блок—типичный романтик, у него всё связано со смертью. Процесс творчества—как процесс убийства некой идеи. Что такое убийство? Душа низводится на землю. Птицу некую он заковал в клетку. Творческий разум осилил идею и убил её. Замыкание этой свободной птицы в клетку означает для Блока убийство этой птицы. Мы скажем, что убийство—слишком мрачный образ, но это было такое время, 1913 год, время невероятного всплеска всех мистических творческих сил…

Константин Сутягин:…тёмных сил, влечения к смерти… Романтизм вырастает из этого. Это, кстати, раньше началось. В живописи романтизм оформился в конце XVIII—начале XIX века. Но в музыкальном романтизме, кажется, нет такого траурного оттенка?

Иван Соколов: Есть.

Григорий Горовой: А в чём?

Иван Соколов: Да в теме. Возьми Похоронный марш Шопена—самое типичное музыкальное романтическое произведение. Бетховен тоже первый романтик, в общем-то. Считается последним классиком, но он первый романтик, в сущности,—Лунная соната.

Константин Сутягин: Есть такое понятие—романтическая мрачность, noir romantic,—когда художники рисуют черепа, ужасы, скелеты, бледность лица…

Нарочно раскручивают мрачную тему, чтобы этой чёрной энергией возбудить зрителя, разбудить его чувства, привлечь вибрацией memento mori. Бывают и гениальные романтики, но в целом… В конце концов тут художественность и пластика становятся делом второстепенным, а важной становится идея, которая вибрирует вместо пластики. Начинает возбуждать не форма, а что-то ещё—черепа, кровь, демоны… Сюжет… Идея… И зарождается концептуализм.

Иван Соколов: А когда это?

Константин Сутягин: Конец XVIII века. Гойя, потом прерафаэлиты, модерн…. Нестеров с его больной религиозностью—тоже, думаю, один из представителей романтизма. Врубель со своими демонами… Они были очень популярны в ту эпоху. Зритель вдруг разлюбил жизнь—и полюбил смерть.

Григорий Горовой: Ты сказал, что из романтизма рождается концептуализм. Поясни, пожалуйста!

Константин Сутягин: Ну, например, был такой очень интересный французский художник Роман Опалка, поляк по происхождению. Концептуалист. Он на своих картинах писал только цифры, сверху донизу, рядами: 1, 2, 3, …, 1003… А на следующей картине он продолжал счёт: 1004, 1005, 1006… И так далее. Все картины исписаны только цифрами. Он писал их годами, цифры там уже огромные, и никого не волновало, красиво написаны цифры или нет. Важно было, маленькие числа на картинах (ранее творчество) или большие, поздние. И на каком числе его творчество оборвётся, когда наступит смерть.

Субъективизм в искусстве

Иван Соколов: Помните, я рассказывал про теорию о семи творцах? Что слушатель является таким же творцом, как и композитор? Слушая, он становится равноправным соавтором и даже может совершенно перевернуть мысли композитора об этом произведении.

Константин Сутягин: Может перевернуть в мрачную сторону, увидеть что-то зловещее, а может, наоборот, в смешную. Помнишь «Моцарта и Сальери» Пушкина? Слепой скрипач в трактире, «фигляр презренный», сыграл чего-то кривенько, но зацепил, развеселил Моцарта,—он благодаря ему что-то новое услышал в знакомой музыке. Пушкин открыл этот постмодернизм ещё в XIX веке!

Иван Соколов: А в XX веке наступил период, когда стали расшатывать сам организм музыкального произведения, чтобы посмотреть—а что будет? Художник как бы самоустранился. Появились художники, которые вообще стали белый холст вывешивать, на котором ничего нет, устранились. И всё равно это было произведение искусства, потому что зритель всё равно что-то домысливал. Знаменитая фраза Йозефа Бойса: «Каждый человек является художником. Каждый человек—артист». Раушенберг приходил в зал, вешал на крючок какой-нибудь картонный ящик—грязный, из-под бананов—и писал: «Объект № 2371». Это может любой сделать, но в данном случае акцент переставлялся на человека, который пришёл: «О, я заплатил 10 долларов за вход, значит, это большой художник!» Зритель своим усилием создавал концепцию этого ящика. Это было уже произведение искусства, которое создавал сам зритель.

Константин Сутягин: У меня есть такая игра: я люблю разглядывать разные эпохи, как разные системы координат, и размышлять: а что было бы, если вещь «отсюда» перенестись «туда»? Ты говоришь, каждый зритель создаёт свой образ, свой вариант прочтения произведения искусства… Да. Но это утверждение работает только внутри определённой культурной эпохи—сегодняшней. А перешёл в другую—и уже не работает.

Иван Соколов: Вот одно из программных стихотворений символиста Константина Дмитриевича Бальмонта, написанное в 1903 году:

Я не знаю мудрости, годной для других,
Только мимолётности я влагаю в стих.
В каждой мимолётности вижу я миры,
Полные изменчивой радужной игры.
Не кляните, мудрые. Что вам до меня?
Я ведь только облачко, полное огня.
Я ведь только облачко. Видите: плыву.
И зову мечтателей… Вас я не зову!

Вот это «я не знаю мудрости, годной для других»—то есть он изрекает мудрость, которая является мудростью только для него самого, а для других это глупость, понимаете?

Константин Сутягин: А представьте: XVII или даже XVIII век, и поэт говорит: «Я не знаю мудрости, годной для других». Что́ бы ему ответили? «Ну пойди поучись ещё! Не знаешь ничего, а берёшься!» Нет, правда, чем всегда—веками—занимался художник? Писал иконы, портреты, на худой конец ложки расписывал, прялки, это была вполне внятная профессия. И музыкант—не для души же он играл с утра до вечера?

Иван Соколов: До сыновей Баха музыкант был, в общем, слугой. Самая лучшая карьера для музыканта в Европе—в России такого понятия «музыкант» не было—это быть при дворе какого-нибудь графа или князя, который любил музыку, руководить его оркестром. Ты получал какое-то довольствие, еду, одежду, комнату. Возможно, какие-то карманные деньги для твоих родных. Например, Гайдн был при Эстергази. Бах был органистом в церкви Святого Фомы в Лейпциге последние годы. Старший сын Баха Вильгельм Фридеман не смог быть свободным художником. Первым, кто прожил на гонорары от своих произведений, был второй сын—Карл Филипп Эммануил. Но он очень много, говоря нашим языком, крутился в высшем свете, общался с королём прусским Фридрихом, который жил в Потсдаме, с поэтами, которые там

крутились,—Клопшток, Гердер, «Буря и натиск». Это было новое в поведении художников и музыкантов.

Творчество для себя

Константин Сутягин: Они уже стали себя осмыслять, подавать, создавать систему, в которой их нужно было прочитывать. Но музыка Баха—она ведь вне систем читается, вне всяких манифестов, в любой эпохе. Или взять «Лаокоона с сыновьями», или Рублёва «Господь Вседержитель». Согласись, тут у зрителя не такой широкий диапазон прочтения, как с коробкой из-под бананов Раушенберга. Тут каждый видит в произведении примерно одно и то же. Ты прав, это расшатывание началось в XX веке. Даже в XIX—именно тогда художник стал уже творить чистое искусство для себя; для других у него ничего не было.

Григорий Горовой: А раньше разве для себя неважно было?

Константин Сутягин: Важно, конечно… Художник по-другому не может: если мне самому неинтересно, то ничего не получится. Но было ещё что-то, интересное другим,—например, художник брал важную и понятную всем тему. Страдания Лаокоона—все знали, что это жрец, которого душат змеи, чтоб он не успел рассказать про троянского коня. Или же «для других» был понятный всем стиль—например, классицизм. Это было общее, а внутри классицизма было личное: Доминик Энгр отличался от Жака Луи Давида. Но потом понятное всем поле культуры разорвалось. Осталось только личное, и «нет мудрости для других».

Автор всегда слышен в произведении

Григорий Горовой: Мне кажется, картины несут в себе гораздо больше информации, чем музыка. «Княжну Тараканову» все представляют, «Трёх богатырей»—ага, вот какой Илья Муромец! А с музыкой… Слушая музыку, каждый представляет что-то своё. Но абсолютны ли значения каких-то мелодических гармоний или красок на картине? Можно ли яркими красками написать совершенно жуткую картину, которая будет вгонять человека в депрессию?

Константин Сутягин: Можно, сейчас много такого. И можно, наоборот, чёрными красками сделать светлое, радостное произведение. Например, Пиросмани—он пишет чёрным цветом, но это очень тёплый художник. Я смотрю на его чёрные картины и вижу нежность и трагедию. Вижу весёлого, грустного, меланхоличного, живого, талантливого человека, с которым хочется обняться и выпить стакан вина. Всегда ведь чувствуешь за картиной, кто её нарисовал.

Григорий Горовой: А ты, Ваня, слышишь личность композитора в его музыке?

Автор слышен не всегда

Иван Соколов: Тут, конечно, не столь очевидно, хотя Мендельсон говорил, что душа композитора слышна в его музыке. Ты повторяешь его мысль, Костя. Но есть примеры, которые противоречат этому. Например, музыка Вагнера—она очень величественная, очень высокая, а как у человека у Вагнера было много недостатков, это известно. С другой стороны, конечно, мы не знаем чужой души. Не суди другого, потому что ты знаешь какие-то отрицательные черты, а положительные можешь не знать, они где-то в глубине. Мы не знаем глубинных красот души Вагнера, но знаем его антисемитскую статью, которой он себе очень напортил. А может, он стыдился этой статьи и каялся внутренне очень. Мы этого не знаем. Но в целом, конечно, законы те же самые, и мы слышим очень много примеров. Бетховен виден—какова музыка Бетховена, таков и его характер—по письмам, по воспоминаниям. Так же и с Моцартом, и с Шубертом, и с Шопеном.

Константин Сутягин: Они гении, а «гений и злодейство—две вещи несовместные». А вот когда не гений, а просто талант… Даже большой талант со злодейством, похоже, вполне уживается.

Григорий Горовой: Такие примеры есть. Есть даже криминальный талант.

Константин Сутягин: А Брамс?

Иван Соколов: У Брамса тоже было много недостатков как у человека, но в музыке Брамса этих недостатков совершенно не слышно.

Константин Сутягин: Брамс прост?

Иван Соколов: Очень прост, в этом нашем смысле. Он очень сложен, но в нашем смысле прост. Я так тебя понял, Костя, что простота—это не выдумывание музыки, которая искажает твой душевный облик, а когда музыка соответствует твоему характеру.

Константин Сутягин: Так, может, дело в том, что гении—они все просты? А менее великие уже сложнее. Про сложного человека никто ведь не скажет «рубаха-парень» или «пойду с ним в разведку». Про сложного обычно говорят неопределенно, типа «что-то в нём есть».

Иван Соколов: Бог прост. А когда человек отходит от Бога, он перестаёт быть простым. Гениев видно в произведении, гении—они просто не могли отдалиться от Бога. Они даже и не владели собой фактически, а были во власти этих независимо от них существующих гениальных моментов. Они, правда, умели очень хорошо с этим обращаться, потому что очень часто талант чахнет. Есть не только талант, но и талант управления своим талантом.

Часть 3 Художник и внешний мир

Извилистый жизненный путь

Григорий Горовой: Костя, я тебя ни разу не спрашивал, как ты стал художником. Скажи, пожалуйста, что произошло? Ты ведь окончил математическую школу, институт, учил физику, химию…

Константин Сутягин: Если честно, никогда всерьёз не думал, что буду этим заниматься.

Григорий Горовой: А зачем учился тогда?

Константин Сутягин: Так сложилось, была рядом хорошая математическая школа, меня туда родители и отдали. А сам я в детстве думал, что буду книжки писать, очень мне это нравилось. Всё время что-то писал, читал, но поскольку не знал, что существует Литературный институт…

Григорий Горовой: Серьёзно?

Константин Сутягин: Я же провинциальный человек. Думал, писатель должен сначала набраться жизненного опыта—ну, как Горький на Волгу с босяками ушёл. Или как Антуан де Сент-Экзюпери, который был лётчиком. Поэтому я сначала пошёл в военное училище, но ушёл оттуда и поступил в Бауманку…

Григорий Горовой: Окончил?

Константин Сутягин: Из последних сил (смеётся). Кафедра «Теория полёта и баллистика». А потом пошёл к художнику Евгению Стасенко и занимался в его студии несколько лет, он мне очень много дал. Там у нас сложилась довольно серьёзная группа: Саша Шевченко, Боря Норштейн. Мы друг у друга учились, очень жадно всё брали, каждый день встречались, работали, спорили… И в результате я стал не писателем, а художником.

Кто я?

Константин Сутягин: Кстати, теперь у меня проблема, как представляться. Помните, как Маяковский поехал первый раз за границу? Там нужно было заполнять анкету, и в графе «профессия» он написал «художник». Потому что, говорит, поэт—ну какая это профессия? А по мне и художник—разве профессия?

Григорий Горовой: Особенно, наверное, для твоих родных была проблема—сын пошёл не той дорогой!

Константин Сутягин: И для меня тоже! Я всё время глаза в сторону отвожу, когда посторонним людям объясняю, чем занимаюсь. То ли дело инженер—сразу понятно. Или дизайнер. А свободный художник… Вот ты, Ваня, легко представляешься: «я—композитор»?

Иван Соколов: Запросто. Это профессия, я член Союза композиторов, у меня в дипломе написано: «Композитор. Преподаватель теоретических дисциплин».

Константин Сутягин: А что это—«композитор»? За что тебе платят деньги? Ты же не пишешь музыку к кинофильмам, не сочиняешь песни, которые поёт вся страна. Есть такая байка про Шостаковича, что он любил с мужиками после работы пол-литра на троих раздавить. Вот как-то раз скинулись у магазина, купили, зашли в подъезд, выпили… Постояли… Надо поговорить. И один мужик спрашивает Шостаковича: «А ты кто?»—«Композитор».—«А, ну не хочешь—не говори» (смеётся). То ли дело столяр—делает шкафы, и всё всем понятно. Становится мастером: раньше делал 10 шкафов в год, а потом стал делать 20. Есть о чём поговорить, понятно, за что его уважать. А искусство… Оно сегодня оторвалось от ремесла. А когда нет ремесла, то чем хвалиться? Художнику сегодня нечем отчитаться перед людьми, он же ничего не умеет! И всегда боится: а вдруг больше ничего не получится?

Иван Соколов: Отсутствие профессионализма—это и есть сегодняшний профессионализм, если говорить по большому счёту. Я понял, о чём ты говоришь. В каком-то интервью меня спросили: «Кем вы себя считаете, пианистом или композитором?» Я случайно выдал такую фразу: «Когда сочиняю—пианист, когда играю на рояле—то композитор». Это по-английски было, я это осознал постфактум. А получилось классно, потому что, в общем, я делаю то, что не умею, и именно это неумение я и ценю в своём деле.

Профессиональный художник

Константин Сутягин: Сегодня мир так хорошо устроен, что Бог вроде бы и не нужен. Есть хорошая медицина, образование, социальные службы, пенсия, электроприборы… Зачем Бог? Мы теперь больше уповаем не на Бога, а на технологии. А художник ведь тоже человек: он тоже хочет надёжности, уверенности в завтрашнем дне, стабильную зарплату. Поэтому тоже осваивает технологии—как нарисовать картину. Недавно ходил по парижским галереям, и как-то очень быстро получилось в этот раз: в окно заглядываешь—и сразу ясно, можно не заходить. Сразу видны работы «профессиональных» художников, у них есть свои приёмы, навыки. Он ещё только встал перед холстом, а уже знает, какая у него получится картина. Хочется же получать стабильную зарплату! Вот и делает свой продукт, как столяр шкаф,—гарантия 100%.

Иван Соколов: Он знает, что нужно сделать.

Константин Сутягин: Да. А главного в картине нет… Чуда нет. Чтобы вдруг повело куда-то… «Как получилось?»—«А сам не знаю».

Чудо

Константин Сутягин: Искусство—если мы говорим по большому счёту—это же очень ненадёжная штука. Я и ученикам это пытаюсь объяснить: чудо не в твоей власти, оно может произойти, а может и нет. И надо, во-первых, просить об этом чуде, стремиться к нему, ждать…

Григорий Горовой:…молиться…

Константин Сутягин:…а во-вторых, не пропустить, когда оно произошло. Те самые пятнышки—жёлтенькие, зелёненькие—крючок бросили тебе, а ты говоришь: нет, я тут планировал чёрным покрасить! Не клюнул. А здесь уже было всё—закваска, чудо, из которого рождается жизнь. Работай с ним, развивай! Но в 99% случаев художник это пропускает. Я сам такой, могу пропустить. Типа, у меня есть концепция: нарисовать зелёную траву, а сверху голубое небо. А у меня с красным вдруг что-то связалось неожиданно—кисточку испачкал и ткнул не туда. И здесь вдруг зажило, завибрировало! Но нет, я это чудо закрасил, и получилось «я», «моё». Но без чуда.

Бессознательные находки

Иван Соколов: То же самое! Я сегодня был на экзамене у моих студентов. Хорошие ученики—те играли всё честно, чётко и получали пятерки. А студенты, которые получали четвёрки,—они ошибались, они играли не тем звуком, но они искали! И эти поиски были беспомощные—они люди молодые, им 20–22 года,—но это были поиски! И я говорил: я защищаю таких людей, которые оттого, что ищут, ныряют в неизведанное. Они забывают текст, ошибаются, теряют, останавливаются, но вы поймите: они в открытый космос выходят!

Художник-универсал

Иван Соколов: Костя, вот ты сначала хотел быть писателем, но не учился этому. Но у тебя вышло много книжек—об искусстве, о жизни. А ведь многие художники были одновременно прекрасными писателями: Репин, Нестеров… Коровин написал уже в Париже около 400 рассказов—два толстенных тома.

Константин Сутягин: Очень люблю его!

Иван Соколов: И я скажу: в музыке происходит то же самое, потому что музыка—дело очень сложное, как бы оторванное от жизни, и музыкант очень редко умеет что-то другое делать. А в XVIII веке профессия музыканта включала в себя абсолютно все музыкальные профессии. То есть музыкант в XVIII веке обязан был сочинять музыку любых жанров, играть на всех инструментах, которые существовали тогда, дирижировать оркестром, преподавать, писать о музыке…

Константин Сутягин:…быть регентом в церкви…

Иван Соколов:…настраивать все инструменты…

Григорий Горовой:…даже изготавливать инструменты…

Иван Соколов: Да! И это всё называлось «капельмейстер». Я со студентами прохожу трактат Иоганна Маттезона «Совершенный капельмейстер», 1739 года, там Маттезон описывает, каким должен быть совершенный капельмейстер. Но уже к концу XVIII века, даже во второй половине, ситуация начала резко меняться. Стали появляться музыканты, которые преимущественно сочиняли. Даже Бах—он же прежде всего считался очень хорошим органистом.

Константин Сутягин: Платили именно за это.

Иван Соколов: Ну а композитор… Так что ж, все композиторы… Но уже сыновья Баха—они только сочиняли.

Узкая специализация

Иван Соколов: Началась специализация, стали появляться чистые пианисты. Паганини, хоть он и сочинял, был первый чистый скрипач.

Константин Сутягин: Паганини был первый романтический художник, оторванный от реальной жизни, от её мяса.

Иван Соколов: В XIX веке это понятие, «совершенный капельмейстер», исчезло, пошло расслоение, специализация. А XX век—это опять соединение всех специальностей. К чему я веду? Сейчас опять музыкант очень часто делает несколько вещей, например играет на рояле и сочиняет. Или дирижирует и играет на скрипке. Или пишет о музыке и её исполняет. Прокофьев, Шостакович, Рахманинов, Скрябин—они все были прекрасными пианистами. То, что они писали прекрасные статьи о музыке,—это не обсуждается.

Константин Сутягин: А какие дневники у Прокофьева! Он ведь даже рассказы писал!

Иван Соколов: Это объединение всех профессий в одну—оно опять возникает. Видимо, это изначально нужно.

Григорий Горовой: Это было утеряно?

Иван Соколов: В XIX веке.

Константин Сутягин: А, кстати, в Средневековье—там ведь тоже был «идеальный художник»! Он занимался всем сразу—писал портреты, разрабатывал костюмы, фейерверки, расписывал шкатулки, проектировал мебель, организовывал праздники, выбирал рамы, говорил, как лучше повесить картины, подбирал шторы и так далее.

Григорий Горовой: А Ренессанс? Леонардо чем только не занимался!

Константин Сутягин: Но со временем от «идеального художника» тоже отпочковываются самостоятельные профессии—дизайнер, модельер, художник по мебели, художник-монументалист, портретист, театральный художник… Все ремёсла отвалились, и остался «чистый» художник, который ничего не умеет. Нервный, больной, сумасшедший, который обязательно должен умереть молодым,—таков закон романтизма.

Целостное понимание мира

Константин Сутягин: А вот сейчас мир… Ваня, как ты думаешь, это целостное понимание мира—оно исчезло? Появилось много маленьких профессий: ты ответственен за посуду, ты—за обои, ты—за рамы. И получается: «Я пуговицы пришиваю. К пуговицам есть претензии? Нет? Ну и отстаньте».

Иван Соколов: Как сказано у Достоевского: «У вас нос болит? Я вам порекомендую прекрасного врача в Вене, он лечит правые ноздри. А вот левые ноздри лечит в Гамбурге другой врач, тоже могу вам порекомендовать».

Синтез искусств

Григорий Горовой: Костя, смотри: Ваня сказал, что сейчас в музыке возвращается соединение специальностей. Ты тоже занимаешься живописью, преподаёшь, пишешь книги. Ваня сочиняет, играет, преподаёт, пишет о музыке.

Иван Соколов: Почему мы об этом завели разговор вообще? Наш проект представляет собой соединение двух разных видов искусств. Сейчас в музыке один человек просто обязан заниматься разными вещами. Например, если он только играет на рояле, эта игра на рояле никому не интересна.

Григорий Горовой: Почему? Есть ведь гастролирующие музыканты.

Константин Сутягин: Есть звёзды, да… Но их единицы.

Иван Соколов: Я понимаю, что всегда есть гении, но сейчас в музыке один человек просто обязан заниматься разными вещами. Начинает приедаться некое «чистое искусство».

Константин Сутягин: Почему?

Иван Соколов: Если ты профессионал, тебя и оценивают только профессионалы, а так—соседние искусства друг друга поддерживают, обогащают, как бы подпирают. Вот и наш проект состоит из музыки сочинённой и исполненной, из живописи, а также из слов. Человек, который будет слушать музыку, будет её лучше понимать через картины, а картины будет понимать через музыку. А и то и другое будет понятнее через наши разговоры, я надеюсь.

Цельность, целомудрие

Константин Сутягин: Кстати, при узкой специализации всё в конце концов уходит в мельчайшие нюансы, понятные только специалистам. «Я пуговицы пришиваю. Давайте о пуговицах поговорим!» Но ведь потребность бывает не только в нюансах, а в смыслах, в представлении о мире. Не просто блики на поверхности, не пуговицы, а костюм—интересно, какой, кто шил? Может, поэтому композиторы опять интуитивно двигаются в сторону идеального капельмейстера, а художники начинают писать трактаты об искусстве.

Григорий Горовой: Костя, мы дошли до того, что природа творчества совершенно одинаковая, чем бы ты ни занимался,—что в парикмахерской, что музыка, что живопись, что исполнительское искусство. Мы подходим к целостному пониманию мира.

Иван Соколов: Я, например, понял, что законы всех искусств, в общем-то, одинаковые. И сам материал искусства, такие, казалось бы, совершенно диаметрально противоположные миры, как музыка и живопись,—они, в общем-то, отличаются, как гречка и овсянка, разные варианты одного и того же.

Прямой жизненный путь

Григорий Горовой: Костя сказал, что он хотел быть писателем, но жизнь распорядилась так, что он стал художником, который что-то пишет. У него была свобода выбора. Но тебе, Ваня, судьба не оставляла свободы выбора, да? Тебя родители сразу повели в музыкальную школу. Или был выбор? Твоя сестра вместе с тобой училась, но бросила.

Иван Соколов: Это характер, Гриша. Я в детстве начал заниматься музыкой, мне это понравилось, у меня было ощущение чуда. Я объясню. Помню, начал лет в восемь-девять сочинять произведения и записывать их, и у меня было ощущение, что происходит что-то невероятное. Какие-то миры, метафизические, несуществующие—я с помощью каких-то точек на каких-то пяти линейках вдруг их свожу на эту землю, материализую. Какие-то свои чувства, мысли от этих звуков—они вдруг начинают жить, становятся вещью. Я уже потом стал это осознавать. Этот процесс меня абсолютно поражал. Правда, родители не делали из меня вундеркинда, за что я им благодарен. Например, когда предлагали какие-то мои произведения издать, они говорили: «Не надо, рано ещё!» Они не воспитывали во мне жажду славы, успеха, сенсаций.

Григорий Горовой: Не поощряли.

Иван Соколов: Главное было—идти внутрь этого творчества и не надеяться ни на какие внешние результаты, дивиденды, за что я им благодарен. Я решил, что лучше делать одно дело хорошо, и ничем другим и не занимался.

Художник в провинции состояться не может

Григорий Горовой: Твой путь был прямой, ты, Ваня, сразу пошёл в столичную музыкальную школу. А вот, допустим, живёт где-то в провинции талантливый художник или композитор, всю жизнь пишет где-нибудь в Перми. Останется он в истории?

Константин Сутягин: Я сам из провинции, но уехал оттуда. Боюсь, мне там было бы трудно состояться…

Григорий Горовой: Почему? Чего там нет?

Константин Сутягин: Художнику ведь надо вариться в какой-то среде: выставки, молодёжь, старики—традиция, в которую попадаешь. Нужны критики, музеи. Нужен бульон… И хорошо, когда этот бульон жирный. А в провинции этот бульон пожиже. В провинции—там всё упорядочено, всё по полочкам, все всех знают: с этим в школе учился, с этим на рыбалку ходил, это мамин сослуживец… Там есть пять-шесть любителей искусства, и художник знает их по фамилиям, знает их вкусы—и начинает подсознательно на этих пять-шесть человек работать, потому что седьмого нет, и ты не можешь позволить себе подурить. Ты заточен на какого-то конкретного критика, который будет тебе «ненавязчиво» указывать. А в столице критиков сотни, там другой объём. Уже состоявшись, можно уезжать—Матисс, Пикассо, Гоген могли себе позволить уехать из столицы, — но, чтобы сформироваться, нужен объём, свобода.

Протоиерей Феликс Стацевич: А Бах? Он же был провинциалом и музыку писал по заказу.

Константин Сутягин: Бах—это да, конечно… Но для этого надо обладать такой… даже не верой, а несомненностью. Если сила такая, уверенность в Боге, как у Баха, то какой разговор! Тогда нет ни центра, ни провинции: где я—там со мною и Бог. Где я—там и центр. Попробуй дорасти до такой свободы…

Коллекционер или меценат?

Григорий Горовой: А ты ещё не сказал про коллекционеров, которых меньше в провинции. А ведь без них до нас не дошло бы ни одно великое произведение прошлого. Ни художник, ни его наследники сами не могут этого—нужно помещение, нужна охрана, нужно это выбрать и сказать, что это хорошо.

Константин Сутягин: Конечно, здорово, когда кто-то собирает, интересуется тем, что ты делаешь, покупает билеты на твои концерты. Эти люди есть и в провинции, и в столице… Не совсем понимаю, кто такой коллекционер для музыканта. Тот, кто коллекционирует пластинки, диски?.. Я бы сказал, не коллекционер, а меценат. Меценат покупает картину не для вложения денег, не для усиления коллекции, а просто потому, что ему это нравится. Или даже просто чтоб помочь художнику, чтоб тот не умер с голоду. Меценат часто тоже занимается творчеством вместе с художником.

Меценат

Иван Соколов: Да, есть такие очень ценные для

истории музыки люди. На них, правда, не всё стоит. К примеру, у Гайдна это был Эстергази, при дворе которого Гайдн жил всю жизнь, и Эстергази его кормил, одевал, опекал, платил ему деньги, даже когда они уже были не нужны Гайдну.

Константин Сутягин: То есть он не покупал у него какой-то «продукт», а устраивал жизнь художника целиком, создавал условия для работы.

Иван Соколов: И Гайдн действительно под него всю свою жизнь работал. Эстергази играл на ныне забытом струнном инструменте, который назывался баритон. У него было очень много струн, 17, играли только на четырёх, остальные просто вибрировали вместе. Гайдн написал несколько сот сочинений для этого баритона, для двух баритонов, чтобы он со своими приближёнными играл. Гайдн был вынужден писать музыку только в тональностях с двумя знаками при ключе, потому что больше Эстергази не умел.

Григорий Горовой: А кто ещё?

Иван Соколов: Ну, герцог Баварский, который Вагнеру заказал все оперы, построил для него специальный театр в Байройте, в котором шли все его— и только его!—оперы. Построил человеку специальный театр…

Константин Сутягин: Фон Мекк.

Иван Соколов: Да, Надежда Филаретовна фон Мекк, которая после смерти мужа платила огромную стипендию Чайковскому. Или Беляев Митрофан Петрович—самый известный меценат в области музыки до революции. Это был совершенно фантастический человек! Лесопромышленник, миллионер играл на альте в струнных квартетах. И он всем хорошим композиторам жертвовал тысячи рублей, иногда даже анонимно, учреждал премии. Он абсолютно всё жертвовал. До сих пор существует беляевский фонд, потому что Беляев свои деньги перевёл за границу до революции—очень умный был человек. Он умер в 1903 году, и только проценты с этого фонда дают композиторам возможность существовать.

Константин Сутягин: В живописи меценат и коллекционер—это часто одно лицо. Например, Павел Михайлович Третьяков—он и художников содержал, и собрал коллекцию, а потом подарил её городу. Или Щукин с Морозовым—они, конечно, больше коллекционеры, чем меценаты. Но вот Владимир Милашевский пишет, как он, будучи студентом Петербургской академии, узнал, что Морозов купил несколько новых сезаннов, и приехал из Петербурга в Москву посмотреть. Пришёл утром на Пречистенку, ему открыл заспанный лакей: «Что?»—«Хочу Сезанна посмотреть…» (Он приехал утренним поездом.)—«Нет, сейчас нельзя, барин спит. Приходите в час дня». Милашевский пришёл в час дня, его встретил лично господин Морозов, водил по особняку, показывал новые работы, рассказывал, объяснял (студенту!) Кто он был—меценат? коллекционер? Ясно, что это был не бизнес, просто ему хотелось делиться с другими своими открытиями, своей радостью.

Меценат не обязателен

Иван Соколов: Но надо сказать, что другая половина композиторов—гениальных—абсолютно без всяких меценатов творила. Например, Бах: никакого мецената у него не было, он писал для себя, с трудом зарабатывал деньги, чтобы прокормить 20 детей. Был Шуберт, который тоже в абсолютной нищете разлиновывал от руки страницы,—денег не было купить нотную бумагу. Он умер в 31 год… Точно так же не было меценатов, которые поддерживали бы Шопена. Не было мощных фигур, которые поддерживали бы Шумана, Рахманинова и так далее. Прокофьева никто не поддерживал.

Григорий Горовой: А государство?

Государство как меценат

Иван Соколов: Да, государство может быть меценатом при каком-то устройстве. При социализме государство тоже было меценатом.

Константин Сутягин: Но у государства всегда есть ещё какие-то цели—идеологические, воспитательные…

Иван Соколов: И у мецената есть свои цели—он заражает темой, которую считает важной. Например, Третьяков изначально хотел собрать портреты своих знаменитых современников, заказывал их художникам. Перову заказал портрет Достоевского.

Протоиерей Феликс Стацевич: Понятно, что человек в первую очередь вкладывается в то, что ему сродни, в то, что в нём отзывается на это.

Константин Сутягин: Всё-таки государство слишком равнодушный заказчик, чтобы заражать. Как и всевозможные фонды—то же самое: там часто просто сидит чиновник и выделяет деньги. Почему? А работа такая: ему спускают сверху бюджет, и он обязан эти деньги кому-то дать. Тому, кто не подведёт, за кого чиновника потом не обвинят в растрате. «На́ тебе, Ваня, сто тысяч, но что-то сделай! А то знаю я вас—пропьёте деньги, а я отвечай». И Ваня что-то скоренько в последний день сочиняет: тыры-пыры, тра-та-та… Успели, отчитались, закрыли тему, и все довольны. «Война и мир» или «Чижик-пыжик»—какая разница? Чиновник—не энтузиаст по определению, он не рискует. Ему просто надо отчитаться чем-то перед своим начальством, и всё. А ведь чтобы благодаря его усилиям родилось что-то гениальное, он должен сам это захотеть!

Протоиерей Феликс Стацевич: Одно дело, когда «хочется», и другое дело «надо»: или это отзывается в моей душе (в душе начальника), или у человека вместо души портфель какой-нибудь. Точнее, пóртфель.

Константин Сутягин: У Дягилева это «хочется» было—он зажигал людей. А когда не «хочется», а «я считаю нужным», «мы выстраиваем тенденции» (идеологические, воспитательные, социальные)… То нет того энтузиазма, который заказчик мог бы передать композитору, художнику, а тот в свою очередь дальше: зрителю, слушателю.

Конформизм в искусстве

Григорий Горовой: Ваня, в момент твоего созревания как композитора меценатом было государство. Сейчас оно перестало им быть. Кто тогда сейчас поддерживает современных композиторов? Или меценаты уходят—и композиторство уходит?

Иван Соколов: Да, раньше действительно поддерживало государство.

Григорий Горовой: Оно было таким же безликим, как говорит Константин?

Иван Соколов: Абсолютно безликим, абсолютно. Даже больше: оно просто-напросто давало деньги только в том случае, если ты писал: «Слава партии, слава Ленину!»

Григорий Горовой: Неужели все твои великие учителя писали симфонии «Слава партии, слава Ленину!»?

Иван Соколов: К сожалению, не без этого. Хотя не эти вещи главные в их творчестве.

Григорий Горовой: И Прокофьев писал?

Иван Соколов: «Оду Сталину».

Константин Сутягин: Но и «Ромео и Джульетту».

Иван Соколов: Да. И когда они нам это советовали, мы брыкались, но отчасти где-то следовали их указаниям. Они сами тоже пытались идти на какие-то компромиссы. Я не хочу сейчас приводить примеры, потому что это будет неким осуждением моих учителей, профессоров. Мы все жили в то время, и в разной степени всем надо было идти на компромисс.

Масштаб в искусстве

Иван Соколов: И всё это потом кончилось перестройкой. Я очень хорошо помню, самое прекрасное время—это когда государство ещё существовало, но было уже всё можно, с 1988 по 1991 год примерно. Было финансирование, и была свобода, эти три коротких года—зазор. А в 1991 году, после путча, нам сказали: «Ребята, делайте что хотите, но СССР уже не существует, государства нет, деньги доставайте где хотите, у нас у самих денег нет». Мы придумали фестиваль «Альтернатива»—альтернативная музыка, музыка, которая раньше была запрещена, современная. В 1988–1991 годах это всё проходило на ура, а в 1992-м вдруг бац!—и прошло всего два концерта, причём один из них даже в какой-то радиостудии, просто потому, что не хватило денег.

Григорий Горовой: А что сейчас? Кто заказчик?

Иван Соколов: Сейчас есть эпизодические заказы, которые делают люди, любящие музыку, часто музыканты. Например, человек играет на каком-нибудь редком инструменте; скажем, контрафагот—инструмент, который существует только в оркестре, чтобы поддержать бас. А человеку скучно играть только в оркестре. Он хочет, чтобы для его инструмента, который не предназначен для сольных выступлений, написали что-нибудь сольное, и он согласен выложить какую-то сумму, чтобы получить свою пьесу, и он заказывает композитору такую пьесу. Люди живут на это. Не то чтобы сейчас уж такая кризисная ситуация.

Константин Сутягин: Выжить можно… Но тут, боюсь, наступает системный кризис. Человек, который сидит в оркестре, он же не будет заказывать симфонию? И «в стол», для души никакой композитор не станет писать трехактный балет. Маленькую пьесу—да. Маленькую картинку, короткий рассказ, а лучше публицистику—тогда можно вести колонку в журнале и кормиться этим. Если нет больших заказчиков—больших меценатов, больших покровителей, то искусство становится маленьким. Пока Морозов не начал заказывать Матиссу огромные картины, тот писал в Париже довольно скромные вещи.

Сеятель

Григорий Горовой: Мы сейчас говорим разные умные вещи про заказчиков, про культуру… Костя, давай лучше посмотрим твои картины. А ведь ты стал писать для нашего цикла довольно большие полотна (смеётся).

Константин Сутягин: Да. Я раньше таких больших картин не писал.

Григорий Горовой: Вот «Сеятель» и «Жатва» (см. с. 86). В принципе, без жатвы нет жизни. Спасти урожай. Наверное, всё можно отдать ради спасения того, что посеял. Посеял жизнь. Семя, которое человек защищает любой ценой.

Константин Сутягин: Ты имеешь в виду детей? Для детей, конечно, что только не отдашь. Но семя—это не обязательно твоё физиологическое

продолжение… Это продолжение того, что ты сделал. И жатва, зерно—это завершение процесса, но такое, которое не кончается, а несёт в себе новую жизнь. Вот чего мне очень хочется на самом деле: чтобы из зерна вырастало новое зерно, жизнь продолжалась.

Григорий Горовой: А это не всегда!

Константин Сутягин: Да, не всегда. Бывает, что твою картину просто выбросили на помойку. А это часто бывает, к сожалению… Умер художник, а родственникам нужно срочно очистить мастерскую. Или просто на чердак убрали—сколько хороших картин так пропало. Картины Ван Гога пылились на чердаках… «Жатва»—это когда не пропало: когда люди смотрят на картину и у них возникают какие-то свои мысли, чувства; другой художник посмотрел—и бежит в мастерскую, хочет писать что-то своё. Ты толкнул, а оно дальше продолжает жить без тебя, уже само что-то рождает. Дети без тебя продолжают жить.

Григорий Горовой: Ваня, вот «Сеятель» и «Жатва». Сеятель надеется, что зерно взойдёт, будет сжато, а потом само продолжит жизнь.

Не всякое зерно всходит

Иван Соколов: У меня такая точка зрения на этот счёт. В какой-то момент меня поразила мысль, что Бог создаёт огромное количество планет—и только на одной из них живут люди. Бог создаёт огромное количество деревьев, диких плодов, ягод, грибов—и только миллионную часть из них люди собирают и съедают. Бог создаёт миллион икринок—и только из одной вылупляется новое существо. Почему Он так неэкономен? Почему Бог так разбрасывается? И человек—он тоже призван к тому, чтобы работать, творить, но не обязательно ожидая, что из той икринки, которую он создал, из семени что-то вылупится. Человек должен сознавать, что он кидает семя в некую землю и далеко не всё взойдёт. Разумеется, он не должен бросать все семена заведомо на камень или на дорогу, но взойдёт оно или нет—уже не его забота.

Григорий Горовой: Но всё равно же хочется, чтобы взошло!

Иван Соколов: Хочется… Но, как сказал великий композитор, наш современник Арво Пярт, любой художник, любой творец должен быть заведомо готов к тому, что в какой-то момент будет Второе пришествие и не только его, но и вообще всё творчество исчезнет. Бах, Бетховен исчезнут, «Джоконда» исчезнет, всё материальное воплощение, только духовное останется. Надо быть к этому готовым.

Спокойствие художника

Иван Соколов: Иоганн Себастьян Бах был спокоен. Он сидел, писал, в его рукописи заворачивали селёдку и бутылки с постным маслом, а он был спокоен. Он писал, и мы до сих пор далеко не все его сочинения знаем. Хлебников тоже выкидывал свои стихи. Правда, он потом писал: «Зачем я выкинул эту стопку страниц? Зачем я был чудак неловкий?» Он сожалел потом о своих очень эксцентричных поступках, но он знал, что всё равно, если нужно, рукописи не горят, они дойдут. Они делали всё от них зависящее, а то, что зависело не от них,—на это они не тратили сил. Они экономили энергию, потому что нужно было идти вперёд. Бах шел всё время вперёд, а вот его сын Карл Филипп Эммануил занимался продвижением, сыновья его несли своё творчество. Просто это две разные позиции, два разных подхода к творчеству. Кто-то пишет в стол, а кто-то, наоборот, не может без того, чтобы вывести в свет своё сочинение.

Протоиерей Феликс Стацевич: В советское время много было таких, кто в стол. Была такая замечательная поэтесса Ксения Некрасова, её практически не печатали.

Иван Соколов: Ахматова говорила, что встречала в России только двух женщин-поэтов—Цветаеву и Некрасову. Но она была совершенно вне общества, её не хотели принимать в Союз писателей.

Феликс Стацевич: Она у нас в Болшево жила, её юродивой считали.

Иван Соколов: С ней было очень трудно общаться, но её стихи абсолютно гениальные:

Есть третий глаз —
Всевидящее око, —
Им скульптор награждён,
Художник и поэт:
Он ловит то,
Что прячется за свет
И в тайниках живёт
Не названное словом…

Константин Сутягин: Эту поэтессу и сейчас мало кто знает…

Писать в стол или быть востребованным?

Константин Сутягин: Всё же поэзия и музыка сильно отличаются от живописи, даже просто физически. Одно дело—сиди себе и пиши в тетрадку: одна тетрадка, другая, десятая… А картины?! Представьте: стоит в мастерской 1000 холстов, вся мастерская забита,

ни ступить, ни повернуться! Художник работает в стол. И вот ему надо встать и начать писать в стол 1001-ю картину?.. Большой вопрос! Тут другое сопротивление материала. А если скульптор?! Рубить камень в стол—мама дорогая! Стихи писать в стол нормально, а вот невостребованный талант скульптора или художника часто хиреет, они начинают заниматься графикой, уходят в преподавание. Многие так засохли в советское время.

Григорий Горовой: А тебе в пустой мастерской, когда забрали твои картины на выставку, лучше работается?

Константин Сутягин: Ещё бы! Дышится по-другому! Поэтому вопрос, что больше двигает искусство—писание для себя, когда никто не видит твоего труда, или когда ты востребован, когда с нетерпением ждут твою новую выставку, оперу, когда есть люди, которые во всём прекрасно разбираются, и надо держать планку высоко?

Прогресс в искусстве

Иван Соколов: Я думал над этим. Ты говоришь—движет искусство. А движется ли искусство? И куда оно движется? Может быть, лучше его вообще не двигать? Мне такой иногда приходит в голову вопрос: может быть, не нужно его никуда двигать? Может быть, движение искусства в том, что пускай оно само развивается? Как сказал Андрей Платонов устами одного из героев в «Чевенгуре»: «Для того чтобы на земле наступил рай, нужно хотя бы лет на 50 оставить историю в покое. Не делать её, не мучить». Может, чтобы возникло идеальное произведение искусства, нужно хотя бы лет 50 не думать, что искусство должно идти куда-то вперёд? Ведь что значит вперёд? Где у нас ориентиры, где вектор? Это вопрос о том, существует ли прогресс.

Константин Сутягин: Конечно, какой там прогресс… Прогресса в искусстве никакого нет и не было никогда. А вот деградация, думаю, есть: законы термодинамики никто не отменял. С энтропией надо бороться, а то за 50 лет всё забьёт такими сорняками, что и не разгребёшь.

Прогресс как постоянное возвращение к вечному

Константин Сутягин: Помните же, что весь XIX век «Троица» была вне русской художественной культуры? Закрыли её окладом, куда-то убрали… Сорняки забили. Даже художники не знали о её существовании. Нестеров, Врубель, Васнецов писали иконы, расписывали храмы, а при этом не подозревали ни о Рублёве, ни о Феофане Греке, ни о Дионисии. Думаю, надо периодически расчищать какие-то вещи от поздних наслоений, от искажений; может, это и есть прогресс?

Иван Соколов: Сейчас наступает какая-то полифония. Раньше всё было без пауз, без перерывов, всё текло более-менее в одном направлении. Я имею в виду X–XV века. А сейчас ситуация настолько быстро меняется… Например, великое произведение искусства XIV–XV веков, «Троица» Рублёва, именно в начале XX века было открыто. Матисс совершенно пришёл в восторг от иконописи, Малевич, Петров-Водкин—и всё изменилось, вся школа начала XX века.

Константин Сутягин: Как будто Господь нарочно прячет от нас время от времени какие-то вещи. А потом—оп!—видели, как оно на самом деле?! Чтобы мы могли заново увидеть это—свежим взглядом—и опять восхититься.

Потери в музыке

Григорий Горовой: А в музыке кого-то теряли?

Иван Соколов: А как же, Вивальди! С ним абсолютно та же история, что и с Рублёвым. Музыка Вивальди, огромное количество его произведений в XIX веке не исполнялось, пылилось в библиотеках. Все произведения Вивальди дошли до нас в одном-единственном экземпляре, который он написал своей рукой. И в 1920-х годах их нашёл один человек, достал, отмыл, отчистил, переписал—и стали играть, и народ просто обалдел от красоты этой музыки! Представляете, какое чудо, что они не сгорели, не отсырели, не стёрлись от времени!

Энтузиазм в культуре

Константин Сутягин: И смотрите: кто-то нашёл музыку, восхитился и захотел ею поделиться—просто так! Он же не получил за исполнение никаких денег, как автор? Но потратил кучу сил, убедил других её исполнить. Равнодушный человек не стал бы бегать по дирижёрам, по оркестрам с нотами «какого-то Вивальди».

Иван Соколов: Равнодушные люди не заражают.

Константин Сутягин: Думаю, всё в культуре рождается только из такого вот бескорыстного энтузиазма. Что-то захотелось человеку—и вперёд. Как мы сейчас: разговариваем, спорим, нам хочется проговорить свои сокровенные мысли, записать их… А потом сунул в бутылку, заткнул пробкой и бросил подальше в океан. И куда это приплывёт… Вдруг однажды кто-то раскроет нашу книжку, дочитает до этого места—и ему тоже что-нибудь захочется?

Григорий Горовой: Или не дочитает.

Часть 4 Художник и сокровенный мир

Простое и сложное

Иван Соколов: О чём хотел ещё с тобой поговорить—о том, какое значение имеют «одежды» произведения искусства. Вот человек что-то вынашивает мысленно—будь то композитор, художник, поэт,—а потом он должен это во что-то «одеть». В материю своего искусства: в звуки, в краски. И эта материя—она, в общем, уже принадлежит этому миру, она принадлежит уже нашему дню, историческому моменту, потому что основное ведь происходит в творческом процессе именно в первые секунды, как жизнь ребёнка: за первые месяцы или недели он проходит 10 университетов. И точно так же любое маленькое стихотворение, особенно гениальное,—оно всё абсолютно рождается в первые секунды или миллисекунды. Какое-то озарение бывает и потом уже долгий кропотливый процесс. Сочинение растёт и начинает мучительно подлаживаться: какой здесь размер? какая окраска? какой стиль может быть?

Константин Сутягин: Огромное произведение, которое рождается из чего-то маленького…

Иван Соколов: …зерна…

Константин Сутягин: …Из зерна, да. А дальше ты вынужден это зёрнышко шлифовать, чтобы показать его людям. Дописывать развитие темы, усложнять композицию. Думаешь: во что «одеть»? что сейчас «носят»? И часто уходишь от того самого зерна. Я правильно понимаю, о чём ты говоришь?

Иван Соколов: Да, правильно, правильно.

Константин Сутягин: Уходишь к какому-то стилю и прячешься за него, и уже сам стиль становится высказыванием.

Большой стиль

Константин Сутягин: В конце концов, может оказаться, что «зерно» вообще не нужно—всё говорит стиль. Стиль—это же ответ на запросы людей, часто невысказанные; это то, чего они ждут от жизни, и если сделать чисто в смысле стиля, то люди узнают своё и радуются. Зерна нет, но «одежды» свои, родные.

Протоиерей Феликс Стацевич: Ты сейчас, Костя, говоришь, по-моему, о стилизации, а не о стиле. Стиль—это всё-таки понятие едва ли не отвлечённое и, в общем, невинное совсем.

Константин Сутягин: Не знаю… Как отвлечённое? Каждый большой стиль вытекает из жизни своей эпохи, из того, как художник слышит своё время. Из философии, идеологии, из смысла жизни. Вот соцреализм—единственный стиль, который мы застали. Смотрим сейчас: доярка, рабочий на стройке, зачем нам это? Но как стильно! Соцреализм же и вытекал из смысла советской жизни. Что там было, чему люди радовались? Труд, дети, природа, спорт—радость «здесь и сейчас», чтоб можно было пощупать.

Григорий Горовой: Но социализм ведь был обращён в будущее, «наша цель—коммунизм»!

Константин Сутягин: Ну, мы застали уже позднюю эпоху, тогда о коммунизме только в шутку говорили.

А вот, скажем, стиль «модерн» вытекал из русской жизни конца империи, из безумной утончённости той эпохи. Утончённости, которая всегда свидетельствует о скором конце. Модерн и закончился крахом, крушением мира. Ведь никто специально модерн не выдумывал? Он как-то сам сложился. Мы, помню, купили дом в Кимрах, картошку там сажали—это на Волге—и всё удивлялись: какие тут красивые дома! А там сохранился замечательный деревянный модерн, и его делали простые мужики. Они не учились архитектуре, даже слова такого не знали, «модерн», но что-то улавливали. Как? Загадка. Глядели по сторонам—на барышню, на её платье, на табакерку, на афишу, ещё что-то—и рубили топором линию так, что у них получался чистый Бёрдслей. Как такое могло быть? А вот чувствовали они своё время—то, какой сейчас должна быть линия.

Иван Соколов: Ну да. Они не копировали ничего, они создавали это.

Константин Сутягин: И Шехтель—он же не знал, что есть стиль «модерн», это ещё только складывалось. Но он улавливал общественные нотки, струнки, суммировал их, увязывал друг с другом.

Протоиерей Феликс Стацевич: Улавливал, суммировал, увязывал—оформлял.

Иван Соколов: А вот сегодня складывается что-нибудь или нет—вот главный вопрос, мне кажется. Сегодня как будто испробованы все стили, и человек, в общем-то, уже единственное, что может

создавать,—это из всех стилей сделать вот такую мешанину или другую мешанину. Как есть миллион типов салатов: винегрет, оливье…

Константин Сутягин: Мне кажется, стиль—его невозможно сконструировать, если мы говорим о больших стилях: модерн, классицизм, барокко. Это представление эпохи о красоте, о счастье. Хочется вот так! Почему? Не знаю, но всем вдруг кажется, что если сделать именно так, то будет красиво.

Личный стиль

Иван Соколов: Да, это один аспект понимания стиля. Но слово «стиль» очень сложное, и второй аспект—он личный. Бюффон сказал: «Стиль—это человек».

Константин Сутягин: Да. Или Иван Киреевский: «Стиль—это душа, принявшая материальные формы».

Иван Соколов: Да-да, материальные формы. И задаётся часто такой вопрос: вот Моцарт—такой гений, а если бы он родился, например, в XIX веке, какую бы музыку он писал? Шуман сказал: «Если бы Моцарт родился сегодня, он бы писал концерты Шопена». Очень смешная и правильная фраза, потому что молодой Шопен действительно потрясал всех новым взглядом, в котором было и что-то моцартовское. И вот хотя у Моцарта совершенно потрясающая чистота стиля, но она складывалась из какой-то небесной чистоты Моцарта как человека плюс неизбежное следование классическим нормам. А Шуман отделил чистоту от техники, вот я что имею в виду. С одной стороны—некая композиторская техника, которая существовала в то время, а с другой стороны—тонкая индивидуальность.

Константин Сутягин: Понял. То, что я говорил, относится, конечно, к понятию «большой стиль»—барокко, классицизм, готика, модерн. Так сказать, душа общества, принявшая материальную форму: архитектура, живопись, музыка. И есть индивидуальный стиль: душа художника, принявшая материальную форму. Будем это разделять.

Живая душа

Иван Соколов: Эту замечательную фразу Киреевского можно развить и сказать, что в одном произведении больше души, а в другом произведении больше её материальных форм. Материальные формы иногда едва намечены, а иногда они очень плотные, выпуклые, жёсткие. Мы об этом говорим. И я сейчас думаю, что в своих прелюдиях я хотел именно дать максимально абстрактную форму. Я хотел свою душу воплотить в таких материальных формах, которые были бы наименее зависимы от конкретного исторического периода, исторической эпохи.

Константин Сутягин: Но ты же понимаешь, что этим создаёшь проблемы для слушателя? Музыка, созданная в формах большого стиля,—она не то чтобы обречена на успех, но она всем понятна: мы узнаём эти «одежды», знаем, как их «носить», на что реагировать. А если форма авторская, если она пока не прописана, не прошита у нас в мозгу, то мы в растерянности перед этим произведением. Думаем: а что хотел сказать автор? Может, он издевается над нами? Или просто не умеет? Помнишь, как в своё время правили Зощенко, не принимали его личный стиль: дескать, так по-русски не говорят! У него все шепелявят, слова коверкают. «Писать нужно по правилам русского языка, есть определённые формы!» И пока Зощенко не навязал читателю свой личный стиль, свои «одежды», его не воспринимали.

Сложность

Иван Соколов: С одной стороны, есть простая мелодия, зерно, а с другой—«одежды». Прости, опять хочется вернуться, это важно для меня. Бывает, что человек носится с этой идеей, он как бы беременный, есть даже такое выражение: «Я беременен новой симфонией» (смеётся), а потом понимает, что это он пишет в стол, для себя. Именно по этой причине некоторые отказываются…

Константин Сутягин:…от развития этого замысла?

Иван Соколов:…да, от его развития. От «одежд».

Константин Сутягин: Понимаю. Симфоническое произведение—это же огромный труд! А в основе его—простая мелодия, простая музыкальная фраза, вдохновение. И нужно с этим дальше работать, развивать.

Протоиерей Феликс Стацевич: Это, собственно, и есть работа композитора. Попевку любой может сочинить, а «прорастить» её, придать ей форму—это работа.

Константин Сутягин: Меня всё время удивляет Первый концерт Чайковского. Помните, какое там гениальное начало? (Напевает.) И нигде дальше—нигде!—во всём остальном произведении нет даже намека на эту мелодию, никакого развития. Никаких «одежд» для неё Пётр Ильич не скроил. Странно это для меня… Не захотел?

Иван Соколов: А это действительно очень здорово! Это действительно такой уникальный случай!

Константин Сутягин: Может, Чайковский этим что-то сказать хотел?.. В основе же всё просто—три такта мелодии, а остальное—это демонстрация того, какой ты сам по себе умный. Это влияние эпохи, контекст времени. Может, поэтому как раз начало

Первого концерта—оно вне времени? Чистая эссенция вдохновения, силы и молодости.

Автор или произведение?

Иван Соколов: Интересно, а если бы, скажем, сочинения Моцарта написал не Моцарт, а 100 разных композиторов, это, наверное, уже не имело бы такого успеха, да?

Константин Сутягин: Интересная мысль, не знаю. В смысле, его мелодии ты имеешь в виду?

Иван Соколов: Ну просто абстрактно: все 630 произведений Моцарта, которые мы имеем, были бы равномерно, по 6–7 штук, рассредоточены по 100 хорошим существующим композиторам, а самого понятия «Моцарт» бы не существовало. Вот, скажем, у Леопольда Моцарта или у Карла Филиппа Эммануила Баха есть такое сочинение, у Госсека, например.

Константин Сутягин: Или, скажем, Иван Петрович Сидоров написал Сороковую симфонию… Слушаем—музыка вроде неплохая, а кто автор? Иван Сидоров? Хм… Иван Петрович?

Иван Соколов: Была же история, как в 40-е годы XX века сделали мистификацию—«написали» первую русскую симфонию Н. Овсянико-Куликовского (будто бы был такой крепостной композитор). Композитор Гольдштейн подделал бумагу, подделал почерк и написал симфонию в стиле конца XVIII века, в стиле Гайдна—Моцарта. Так это здорово сделал, что симфонию начали исполнять Мравинский, все величайшие дирижёры… Об этой симфонии музыковеды стали писать диссертации, книги, все клюнули на эту патриотическую идею—первая русская симфония! Чуть ли не раньше, чуть ли не одновременно с Гайдном! А потом он сам раскрыл свою шутку, был жуткий конфуз.

Константин Сутягин: А помнишь произведение Борхеса «Пьер Менар, автор «Дон Кихота»? Что был некий Пьер Менар, писатель первой половины XX века, который написал «Дон Кихота» слово в слово как у Сервантеса! Но это уже был совсем другой «Дон Кихот», понимаешь? Слова те же, но прочитываются они совсем иначе, потому мы знаем, что это написано уже после романтиков, после Достоевского, после Чехова, после символистов… От этого каждая фраза наполняется другим смыслом.

Иван Соколов: Или другой пример из жизни. Один композитор в 1960-е годы объявил в программе свою фортепианную сонату, а сыграл сонату Моцарта. И это была обычная авангардная практика, а не плагиат.

Константин Сутягин: Вспомнилась ещё Первая симфония Прокофьева, Классическая. Он тоже уходит в те времена—подражание Моцарту, Гайдну…

Иван Соколов: Да, хотя у Прокофьева, я сейчас думаю… Он Классическую симфонию в 1917 году примерно написал, и абсолютно ясно всем было, что это стилизация под Моцарта и Гайдна, но абсолютно так же ясно, что это никакой не Моцарт и не Гайдн, а что это композитор абсолютно современный, XX века.

Константин Сутягин: Пьер Менар, автор «Дон Кихота»?

Иван Соколов: Скорее, тут больше авторского. Здесь Прокофьев, стилизуя, невольно—а всё гениальное происходит невольно—дал именно своё лицо, свою ту самую душу, о которой Киреевский сказал. Невольно. И здесь очень важен этот момент—что такое стилизация, а что такое стиль, потому что грань очень зыбкая. Он делал, например, стилизацию, а из этой стилизации появился стиль, который мы называем сейчас условно неоклассицизмом.

Протоиерей Феликс Стацевич: В Классической Прокофьева замечательно сработал художественный приём. Не припомню больше такого светлого, детского, непосредственного, не без шалости и при этом строго, безупречно оформленного реверанса старикам-классикам. У Шнитке как-то… с фигой в кармане, что ли? У Мартынова («Войдите!») как-то слишком умно… У Прокофьева неоклассицизм, да? А у Шнитке и Мартынова стилизация. Впрочем, таковой она и была задумана.

Иван Соколов: А все потом стали стилизовать, тот же Шостакович или Стравинский делали уже свои стилизации в стиле Шостаковича или в стиле Стравинского. Вообще Стравинский был мастер стилизации, и все его стилизации невероятно индивидуальные и похожие на него самого, он щеголял этим. Он брал музыку Перголези и делал из этого великолепный балет «Пульчинелла», и совершенно все забывали о том, что это Перголези, хотя ни одной ноты Стравинского там не было. Всё было инструментовано, как-то так исполнено, особенно артикулировано, что выходил Стравинский. Или, скажем, «Поцелуй феи. Балет на музыку Чайковского», самоназвание—«Стравинский. Балет на музыку Чайковского» (смеётся). В то время вообще как-то уже крыша ехала у людей. То же самое делал Пикассо, ты знаешь,—брал классическую картину и из неё делал свою собственную.

Константин Сутягин: А вот вопрос: от чего ехала крыша? От изобилия, от силы—или, наоборот, от импотенции? Может, мы чуть-чуть заигрались—мы, художники XX и XXI веков? Мы усложнили процесс создания—и, соответственно, процесс считывания произведения, много знаем, а «энергии заблуждения» уже нет. Вот ребёнок—он же не задумываясь начинает рисовать. А человек, получивший образование, уже думает: как это нарисовать? Начинает вспоминать, а как Шарден рисовал яблоко? а как Сезанн? И исчезает первоначальный детский толчок…

Протоиерей Феликс Стацевич:…захотел—и нарисовал!

Константин Сутягин: Да! Мы уже не можем просто послушать мелодию, десять тактов, начало Первого концерта—и сказать: «Как хорошо!» и пойти домой. Нам эту мелодию нужно три раза перевернуть вверх ногами, связать с миллионом каких-то аллюзий, развить, ещё что-то вспомнить, вот тогда нам эта простая мелодия и доставит радость. Нам нравится именно сложность! Нам хочется знать биографию композитора, когда это было написано, в какой период его жизни. Крыша поехала, точно!

Протоиерей Феликс Стацевич: Ну и разговор же вы затеяли, отцы и братья, ой-ой-ой! Грандиозный! Как-то сразу много всего. Я хотел предположить, отчего могла ехать крыша в случае с балетом Стравинского на музыку Чайковского. Смотрите, ведь ещё совсем недавно к авторству было другое отношение. В прежние времена автор спокойно подписывал свой труд даже другим именем, прикрывался каким-нибудь авторитетом, чтобы продвинуть идею. На продажу выставлялась идея, а не своя фамилия.

Проблема авторства

Протоиерей Феликс Стацевич: А в Новое время авторство, напротив, едва ли не важнее всего. Причём для автора ещё понятно—у него тщеславие, там, гонорары, все дела. Но почему-то и публике тоже важен автор! Не хочется анонимных произведений «неизвестного художника». Хочется автора! Вождя, учителя! Героя! А мы ему фэн-клаб.

Константин Сутягин: Хочется в комплексе: произведение плюс автор. «Чистое» искусство в самом деле уже не очень устраивает.

Протоиерей Феликс Стацевич: Может, не хотят принимать на себя ответственность? Им, дескать, там виднее! (Им—вождям, героям, авторам.) Сказали—значит, так тому и быть. И вот мастер такого калибра—а Стравинский, как ни крути, огромное явление!—пишет на титульном листе: «Поцелуй феи. Стравинский. Балет на музыку Чайковского». Это мы теперь попривыкли к постмодернистским играм, а тогда в самом деле крыша ехала, не поймёшь, как это? кто? всерьёз? Автора!

Константин Сутягин: Об этом и «Пьер Менар» Борхеса—кстати, рассказ в то же время примерно написан, что и балет Стравинского, в ту же эпоху.

Неизвестный художник

Константин Сутягин: Помните ярославский портрет XVIII века? Какие там были замечательные вещи! А автор указан просто: «Неизвестный художник». Или «Мессир де Мулен», то есть мастер, который жил в городе Мулен, писал гениальные вещи, а мы даже имени его не знаем. Произведения есть, а кто создал их? Раньше ведь фамилии были только у знати. Фамилия—это что-то многовековое, семья, род… А у простых людей были только имена: Пьер, Жан… Не Валуа, не Медичи, а какой-нибудь Клод,—ну какую ценность это «имя» могло добавить к картине?! Совершенно непонятно было, что можно из этого «авторства» извлечь.

Протоиерей Феликс Стацевич: Есть документы, подтверждающие, что человек подписывал свой труд даже чужим именем. Он в своём «Иван Иванович Иванов» ничего серьёзного не видел, и ему важно было подписаться под идеей авторитетным именем, чтобы как-то идею продвинуть. А XX век—совершенно обратная ситуация, и Стравинский уже играет с этим.

Константин Сутягин: Появился Пикассо, который придумал продавать авторство в чистом виде: просто ставил свою подпись на чистом листе бумаги.

Григорий Горовой: Авторство вдруг стало ценностью, авторские права стали охранять.

Иван Соколов: В 1905 году Дебюсси подал на Равеля в суд. Или Равель на Дебюсси, я не помню. Он пришёл на концерт и услышал якобы что-то похожее на его музыку, кусочек. Хотя сходства было и у Моцарта с Бетховеном полно, и у других композиторов. А вот ему показалось, и он оскорбился. Авторское было нарушено.

Обособление

Иван Соколов: Просто все обособились, как сказал странный человек в дневнике старца Зосимы из «Братьев Карамазовых» Достоевского: «Для того чтобы возник на земле рай, должен закончиться некий период всеобщего разъединения». Удивительная фраза! Ещё в 70-е годы XIX века Достоевский это понял. Некий период всеобщего разъединения наступает…

Протоиерей Феликс Стацевич: …замыкания в себе, на самоё себя. Это называют герметизацией, но это же явление, обратное Церкви, которая соборна по определению! А тут, наоборот, культ индивидуальности. Индивид, который отгораживается от ближнего, от мира, от истории или сбивается в партии.

Иван Соколов: И вот композиторы разъединились: «Это моё, не трожь! Я тут свой огородик отгородил, не залезай в него, это моя редиска! Это мой аккорд, это моя мелодия!» А в XVIII веке это было нормально. Например, Бах брал сочинения Вивальди и переписывал для других инструментов—и не писал, что это Вивальди, переложенный Бахом.

Григорий Горовой: Вивальди знал об этом?

Иван Соколов: Он наверняка не знал, но если бы знал, думаю, не возражал бы, а был бы очень рад:

«Ведь это значит, что у меня здорово получилось, если сам Бах взял!» А у Баха есть тема, которую взял Моцарт в своём «Реквиеме».

Константин Сутягин: Действительно, ведь это счастье, что другой художник считает твои идеи ценными для себя!

Иван Соколов: Помню, где-то в 1987 году я был ещё неопытный композитор, молодой. Был концерт, я исполнял свою пьесу «Развалины старой часовни». И там была тема, похожая на «Шаги на снегу» Дебюсси. Было обсуждение, и одна девушка из зала спросила: «Скажите, а вы знаете, что ваша тема очень напоминает «Шаги на снегу»? И если знаете, то почему вы допустили такое явное сходство?» Я знал, конечно, и очень искренне…

Григорий Горовой: Ты специально это сделал?

Иван Соколов: Само получилось, и я не считал это недостатком, мне было всё равно. И я ей ответил совершенно искренне, сказал две фразы, которые зал повергли в дикий хохот. Тот хохот—это тоже признак эпохи, сейчас бы уже так никто не засмеялся. Я сказал: «Вы знаете, а мне «Шаги на снегу» очень нравятся…» Зал лёг от смеха. Когда они отсмеялись, я сказал: «И потом, может быть, не все слышали эту прекрасную музыку, вот пусть послушают». Тут зал опять лёг, что меня очень удивило. Мне потом сказал один композитор: «Ну, вы могли бы сказать, что это приём такой, коллаж». Но мне даже в голову не пришло, что это коллаж. Это не было коллажем.

Константин Сутягин: А давайте возьмём народную культуру. Там же на одну мелодию существуют десятки песен. Понравилась музыка—раз!—и ещё одну песню сложили. В народной культуре нет авторов, но зато есть собственно культура: пословицы, песни, танцы, сказки, которые каждый пересказывает по-своему, то есть «цитирует». Люди свободно в этой культуре дышат, не оглядываются, никто не платит за «авторские права». И профессионалы питаются этой культурой—те же композиторы «Могучей кучки».

Маска и лицо

Иван Соколов: Кстати, мой профессор, Сидельников, говорил: «кучкисты» поняли, что надо делать музыку «под народ». Они были неправы—музыку надо делать под себя. И когда к нему приходил кто-то из учеников и писал музыку в стиле Шёнберга, он говорил: «Дорогой мой, ты спрятался за додекафонией, ты спрятался за этим стилем. Я хочу твоё лицо увидеть».

Константин Сутягин: Думаю, дело в том, что к тому времени культурная эпоха уже изменилась. Когда «Могучая кучка» писала музыку «под народ», это же была в чистом виде демократия! Эта идея как раз овладела миром примерно в 1870-х годах. А потом где-то в середине XX века демократия достигла пика—в массовой культуре—и пошла на убыль, и про народ в творческих кругах говорить перестали. Стало важнее индивидуальное, а не общее. Просто художники быстрее чувствуют изменение времени.

Постдемократия

Иван Соколов: А сейчас уже всё смешалось. Сейчас в музыке наступает период, когда мы цитируем всё, что хотим. И вот смотри, Костя: сейчас исчезли абсолютно все критерии. Как ты считаешь, возможно, что возникнет новый большой стиль?

Константин Сутягин: Большой стиль, на мой взгляд, выделяется из общества, как эфир. Это что-то загадочное: когда миллионы людей почему-то хотят «вот так». Но—сами хотят, нутром. А сейчас… Производители делают какой-то новый гаджет (художественный, политический, технический), а потом с помощью рекламных технологий заставляют всех это «захотеть». Наши желания формируют извне, люди перестали понимать, что же им на самом деле хочется, что хорошо, а что плохо? Такое время…

Искренность

Иван Соколов: И это самый большой вопрос—сейчас нет большого стиля, нет внятных критериев. Сейчас и сложность, и простота, и современность, и несовременность, маргинальность или стилизация, подражание старинному—всё это сейчас немножко абстрагируется, как бы смываются грани. И уже трудно сказать: композитор или художник—он искренен или он немножко играет? Сейчас всё хорошо и всё плохо.

Константин Сутягин: И уже совсем неясно, как же тогда оценивать произведения, по какому критерию? Например, художника сегодня оценивают по котировкам на аукционных торгах: растут на него цены или падают. Смешно!

Протоиерей Феликс Стацевич: Антуан де Сент-Экзюпери где-то в «Цитадели» говорит о хорошо сделанной работе, ставшей подарком Господу. Критерий? По мне, и пушкинское «ай да Пушкин!» об этом. Удивление: надо же, зерно проросло! И если твоё произведение—это подарок Господу, то оно выходит из оценочного ряда «современное—несовременное», «сложность—простота».

Константин Сутягин: Конечно, подарок Господу—это здорово, он вне оценок, да, но тут ведь и говорить не о чем? Точнее, у меня нет для этого инструмента, не могу оценить, хороший подарок или так себе? Угоден Богу—или мимо? Бывает же, что человек что-то с чистым сердцем делает для Бога, сочинил песенку, а слушать это сил нет.

Икона

Константин Сутягин: Или вот икона. Икона XXI века—это же Богу конкретно, а что это—подарок Господу? Если мы говорим, что сегодня нет большого стиля, то существует ли «икона XXI века» или нет? Если в XXI веке пишут иконы в стиле XVI века, что это—стиль или стилизация?

Иван Соколов: С иконой так нельзя. Это всё к искусству не относится, в иконе абсолютно всё не меняется веками.

Константин Сутягин: Как не меняется?! Меняется, менялось. XI век, XIII, XV, XVI—всё меняется! «Икона—это не искусство». Да, так говорят… Разумеется, это не «только искусство», и всё. Но искусство тут тоже есть: это делает художник, художественными средствами, это обладает художественными достоинствами. На мой взгляд, икона—это «искусство плюс что-то ещё». Но мы оставляем только это «плюс что-то ещё», а всю икону целиком выводим из художественной оценки. И, думаю, оказываем ей этим плохую услугу. Византия, Новгородская школа, Московская, Строгановская икона—«одежды» всегда меняются!

Иван Соколов: Но эти перемены в стиле иконописи—они всё-таки гораздо более редко возникают… от противного. Не до́лжно меняться. Помнишь, как иконописцы протестовали, когда появился Симон Ушаков? Они все против него ополчились, считали его еретиком, что он итальянщину ввёл в храм: как это вообще возможно—перспективу!..

Константин Сутягин: А что тогда говорить про XIX век? Если вдруг перенести Нестерова и Врубеля во времена Ушакова—как бы иконописцы их восприняли? Или, наоборот, перенести древние иконы в XIX век? Их бы уничтожили. Помните, как в XIX веке повсеместно сбивали «неумелые» древние фрески, чтобы положить современные, «профессиональные»? Или что в XVII веке сказали бы про нашу софринскую икону…

Протоиерей Феликс Стацевич: Больная тема, может, оставить её от греха подальше?

Меняется ли церковная музыка

Константин Сутягин: Ладно, тема больная. Давайте тогда про церковную музыку поговорим. В музыке эксперименты и ошибки не так страшны.

Григорий Горовой: Почему?

Константин Сутягин: А они сразу улетучиваются, не висят перед глазами, как эксперименты в церковной живописи! (Смеётся.) Поэтому давайте попробуем завести разговор про музыку чуть глубже. Так вот, что менялось в церковной музыке, в исполнении? XIX, XX, XXI век… Современная церковная музыка—что это: стиль или стилизация? Есть ли развитие?

Иван Соколов: Там просто взяли стиль классический. Пётр I ввел в русскую православную церковь западноевропейский стиль—то же, что ввел Симон Ушаков в иконопись,—и там всё осталось и существует до сегодняшнего момента, и публика это принимает и больше ничего другого абсолютно не принимает.

Протоиерей Феликс Стацевич: Я бы поспорил, что вкусы формирует публика. В церкви на уровне прихода вкусы формирует батюшка или кто-то из актива. Иной раз, увы, эти вкусы небезупречны.

Константин Сутягин: «Каков поп—таков и приход».

Протоиерей Феликс Стацевич: Если перевести это в светскую плоскость, то посредственный уровень исполнения—вот что формирует вкусы. Я и о пении, и об иконописи, и об обряде. Хотя в церкви много всего, есть замечательные хоры, но если бы таких хоров, что умеют петь профессионально и вдохновенно, было много! Увы, общая хоровая культура народа почти на нуле, рекрутировать певчих в церковные хоры неоткуда. Кроме того, чтобы петь на серьёзном уровне, в каждом храме нужен хормейстер. Именно «мейстер», не абы кто. Хор ведь то-о-онкий инструмент. Сопрано и баритоны—живые люди, с характерами, нервами, вкусами, иной раз сомнительными. А когда, за неимением мастера, приходится кому-то «исполнять обязанности»… А ещё бывает, что между делом… А случается (не дай Бог!) и без души… Вообще хоровое дело—эта задача могла бы стать общегосударственной, столько было бы пользы! И в эстетическом смысле, и даже в дисциплинарном. Хор—это ведь и строй, и интонация, а ещё команда. Но это у меня уже маниловщина какая-то…

Константин Сутягин: Вот бы ещё изображение, живопись стала общегосударственной задачей! (Смеётся.)

Протоиерей Феликс Стацевич: Думаю, если петь хорошо, то петь можно и XX век, и ту же послепетровскую музыку, да какую угодно—в каждой эпохе имеются изумительные страницы! Ведь люди всегда молились—хуже, лучше, но всегда… вверх, даже в те исторические периоды, что считаются упадком. И музыка тех периодов прижилась в церкви, спорить с ней теперь просто нелепо. И сейчас пишут, случается, отличную церковную музыку. Другое дело, что как-то на Руси сложилось множество стилей; чего только не растёт в этом огороде—и унисон, и раннее многоголосье, и партес, и даже византийское пение… И всё это как-то сосуществует. В рамках одной службы чего только не услышишь.

Константин Сутягин: Та самая современная эклектика, или полистилистика, о которой говорит Ваня.

Протоиерей Феликс Стацевич: Мне эта эклектика даже нравится. Другое дело, что при множестве средств и красок сама служба не должна быть

эклектичной. Из разнообразной массы надо отлить строгую форму, организовать в стройное и убедительное решение. Перед регентом стоят задачи, как перед штурманом на корабле.

Для «внедрения» гениальных озарений не хватает профессионалов

Протоиерей Феликс Стацевич: К сожалению, пионеры во всякой культуре редки, а церковный мир такой обширный, что на него пионеров не напасёшься. А нужно прямо сейчас. Вот в маленьком городе Королёве построено шесть храмов, и нужно, чтобы все они были как-то оформлены и чтобы это не было безобразием. Поэтому берут проверенный канон, какой-то большой стиль. Но он «бывший».

Константин Сутягин: Вопрос: можем ли мы тогда это назвать стилизацией, если это рождено не сегодня, а лишь отсылает к золотым эпохам христианства?

Протоиерей Феликс Стацевич: Мне трудно мыслить в этой плоскости, потому что икона всё-таки… Эстетическая составляющая для меня важна, конечно, но её смысловой ряд уходит «во области заочны». Хрестоматийная формула—через образ к Первообразу.

От образа к Первообразу

Константин Сутягин: А вот это хочу прояснить для себя: ты говоришь, икона ведёт от образа к Первообразу? Понял. Но смотри, есть катакомбный образ, который возводит к Первообразу. Есть образ X века, возводящий к тому же Первообразу. Есть образ XV века. Есть образ XIX века (классицизм, романтизм). Мы их чётко различаем, значит, конкретный образ включает в себя время, стиль. Более того, если мы отличаем Рублёва от Дионисия, значит, образ складывается ещё и из автора? Разумеется, этим он не исчерпывается, но… Получается, что мы идем к Первообразу и через время, и через стиль, и через автора? А значит—увы!—по дороге возможны искажения. Я был недавно в одном храме… И, признаюсь, был смущён. Там были росписи, которые меня, мягко говоря, не приближали к Первообразу, а вообще увели куда-то в сторону. Все-таки икона—это не знак, который просто что-то обозначает. «Троица» или «Крещение»… Тут строится изображение, а в изображении всегда очень важно «как»—как это изображено. Может, это не все чувствуют—счастливые люди!—но для меня «как» очень влияет на «что». Или софринская икона XXI века…

Протоиерей Феликс Стацевич: Ты берёшь печальные примеры.

Константин Сутягин: Но их сегодня больше всего. И мне кажется, это произошло во многом оттого, что икону вывели из зоны искусства, «икона—это не искусство». Перестали рассматривать её с точки зрения красоты.

Протоиерей Феликс Стацевич: Ну, Врубель-то как раз искусство, и он соответствовал представлениям своего времени о красоте!

Константин Сутягин: Значит, как раз и надо об этом думать: что такое красота, которая вне времени? Где эта сердцевина, не зависящая от «одежд» эпохи.

Протоиерей Феликс Стацевич: Всё-таки повторю: в тысяче храмов Московской области, в десятках тысяч храмов России невозможно набрать хотя бы тысячу пионеров, которые творят стиль. А для того чтобы молиться, чтобы икона была иконой, достаточно художнику-иконописцу—хорошему, грамотному, благоговейному—написать хорошую икону, и если она отвечает требованиям канона, если она не безобразна, то она будет на месте. Это будет именно образ (греч. «икона»), вот и всё. Только сделай хорошо, благоговейно, грамотно. И желательно, конечно, талантливо.

Константин Сутягин: Просто хочется обозначить ту же проблему: личный стиль, то есть автор, со своей интуицией, которая не всегда признаётся окружением. И большой стиль, складывающийся из ожиданий миллионов людей. Даже софринский стиль—он ведь тоже не просто так возник? Помнишь, как любили в эпоху перестройки всё «богатое»! Футболки с блестящими буквами Love, пиджаки с золотыми пуговицами, золотые босоножки… Лужковская архитектура, дома с дурацкими башенками, софринское «золото»… Красоты не было, но её пытались заменить украшениями, шикарностью.

Протоиерей Феликс Стацевич: При этом, повторю, стиль всё равно формируется сверху вниз. Низ его только принимает (или не принимает) и усваивает (или нет).

Индивидуальность и обобщение, музыка в храме

Иван Соколов: Я постоянно думаю об этом: музыка в храме для композитора кажется очень наивной, простой, совершенно детской. Для нас, композиторов, это большая проблема—как к этому относиться? Например, мой знакомый писал авангардную литургию. У Корндорфа Николая Сергеевича есть совершенно потрясающая литургия, которую никто не исполняет.

Константин Сутягин: А почему, интересно?

Протоиерей Феликс Стацевич: Потому же, почему в храме не висят картины. Во всяком случае, им не до́лжно бы там висеть, в православном храме. В католических висят, иногда это потрясающая живопись, самого наипервейшего ряда. Но! Если в картине чрезмерно автора, то авторское, человеческое привлекает внимание к себе и отвлекает от единого на потребу. От общего уводит к частному, к «здесь и сейчас» (хотя оно может быть и на пути к Небу). Но храм—это уже Небо, хоть и на Земле. В храме нельзя оставаться здесь. Однажды, очень-очень давно, я был в храме, и там пели «Иже Херувимы», так пели! Даже помню, что это была за Херувимская—«Софрониевская» Чеснокова… Но подозреваю, это переживание моё было исключительно душевное, а в храме этого мало—не за тем в храм ходим. Хотя в советские годы интеллигентные и вполне свободные от религиозности люди ходили в храм в те дни, когда «ставили» (цитирую дословно) Рахманинова.

Иван Соколов: Да, нужна некая обобщённость, и музыканту надо идти к этой обобщённости, любить её и именно в этой обобщённости выражать себя. Как в иконе: икона выявляет главное, а второстепенное должно уйти. Вот, собственно, вся суть канона. Не формальность, а именно суть.

Протоиерей Феликс Стацевич: Что касается именно Рахманинова, возможно, его «Всенощная» как раз церковная настолько, что мы её просто сейчас не можем спеть. Она требует очень квалифицированного хора. Вот в Дармштадте…

Иван Соколов: Там же есть православный храм?

Протоиерей Феликс Стацевич: Да, наш последний царь построил его в родном городе жены, куда они ездили навещать родных. Собственно, там родились две русские святые—Александра Фёдоровна и Елизавета Фёдоровна. И там была праздничная служба, замечательный пел хор—Московский синодальный,—и пел изумительно! Честно скажу, слушал и не мог оторваться, хотя и тут не уверен, что моё переживание было духовно. А в церкви качество определяется этим: куда ты поёшь. Если Туда—хорошо. А если здесь—то плохо, пусть и безукоризненно технически. А ещё требуется, чтобы вся «конструкция»—диаконы, устав сам по себе и так далее, —чтобы всё это соответствовало. Поэтому и не поётся «Всенощная» Рахманинова. Может, этой музыке до́лжно звучать только в каком-то идеальном храме и чтобы пел её идеальный хор? Ангельский!

Иван Соколов: Скорее всего. Это какое-то идеальное сочинение у Рахманинова.

Иконные доски

Григорий Горовой: Костя, а ты ведь для нашего проекта тоже сделал несколько вещей на иконах, поверх икон. Почему?

Константин Сутягин: Ну, не поверх икон, а поверх иконных досок, на них изображение было утрачено. Я был в гостях у одного коллекционера, у него много таких досок, он и сам не знал, что с ними делать. Такие старые, красивые, многозначительные… И я взял несколько. Долго вертел их в руках, переставлял с места на место. Выбросить нельзя, ведь тут был образ, но и молиться—как? Даже неизвестно, кто тут был изображён. Писать поверх новую икону—не решился. А просто взял и написал сверху на доске слово «Бог». Слово—это ведь тоже образ, только не живописный. И это слово—или текст молитвы—оно ведь тоже возводит к Первообразу? Конечно, это не иконы получились, но я поставил какие-то вещи на полку, где у меня стоят настоящие иконы, и знаешь, для меня они не спорят друг с другом.

Художник выражает самого себя

Константин Сутягин: Мы тут довольно широко и свободно говорим обо всём.

Протоиерей Феликс Стацевич: И обо всём, и широко, меня это даже пугает—каждая тема такая… ух!

Константин Сутягин: Ваня, а ты чего-нибудь боишься в этой нашей истории?

Иван Соколов: Ничего не боюсь. Я бесстрашен.

Константин Сутягин: Точно?

Иван Соколов: Ну, неправды боюсь, может быть… Я стремлюсь к тому, чтобы чётко, точно, адекватно выразить…

Константин Сутягин: Что?

Иван Соколов: Себя.

Константин Сутягин: Себя в чём? в какой момент? Хочу уточнить: ты—это просто зеркало? Или ты осмысливаешь события, преломляешь как-то через себя?

Протоиерей Феликс Стацевич: «Боюсь неправды»,—сказал Иван. Неправда—это когда я навязываю материалу и тому, что вдохновлено мне, навязываю свои приёмы, штампы, стилистические особенности.

Образ и подобие

Протоиерей Феликс Стацевич: Образ есть данность, а подобие—это то, что художник должен в себе раскрыть. Я, живущий сегодня… я, живущий в XIII веке… в XVII веке… должен раскрыть в себе. Снять слои, шелуху времени, всё наносное—одежды, звания, стилистику, даже представления о себе. И тогда человек приближается к образу, каким он задуман. От только «здесь и сейчас»—к «всегда». Мне

кажется, в музыке Ивана эта задача достигается.

Иван Соколов: Знаете, некоторые прелюдии я сочинял, как бы ощущая себя, а некоторые проходили через меня, не затрагивая. Многие слушатели моих концертов, когда я играю первые 15 прелюдий, говорят: «Вот, особенно хороша Десятая!» И написал я её иначе, чем другие. Другие возникали сначала в голове. Возвращения с работы, засыпания и просыпания, когда, в общем-то, я свободен, какое-то творчество происходит. Я начинал думать о том, что́ я сейчас напишу. А Десятая возникла сразу после написания Девятой. То есть я написал Девятую, поставил точку и начал писать Десятую. Как продолжение Девятой, без всяких мыслей. Она просто сама вылилась, потому что она была уже готова, где-то сидела, и я её взял и записал быстренько, часа за полтора-два, совершенно неожиданно для себя. У меня такое редко бывает. Иногда это хорошо получается, а иногда совсем плохо.

Протоиерей Феликс Стацевич: Как хорошо сказано!

Иван Соколов: Она прикасалась ко мне, я как бы ощущал себя, вот этот поток идёт, и поток прикасается к моей душе. А в каких-то вещах я больше осознавал себя, была большая степень рефлексии. Это нормально. Об этом постоянно пишет и Чайковский, и это даже слышно в его музыке.

Протоиерей Феликс Стацевич: Хорошо, когда автора в меру. Если он не ставит задачи самовыразиться: «Ах, моё чувство! Ах, моё движение души!»—он вдруг может выразить себя на последней глубине. И тогда, с одной стороны, он выражает себя, автора, но уже через образ, целомудренно. На глубине он максимально приближается к образу.

Взгляд на себя со стороны

Константин Сутягин: А вот пойми, на глубине ты находишься или на поверхности? В какое зеркало смотреться?

Иван Соколов: Часто наблюдал, особенно в юности, такую вещь: я что-то пишу, охвачен жутким неудовлетворением, пишу, превозмогая какое-то невероятное чувство неудовольствия собой, заканчиваю вещь—мне кажется, что это худшее из того, что я сделал! Показываю всем: «О, это твоя лучшая вещь!» А если я очень доволен, в эйфорическом состоянии, постоянно проигрываю это с самолюбованием—мне говорят: «Ну-ну, ничего, ничего…» У тебя бывает так?

Константин Сутягин: У меня бывало совсем смешно (смеётся). В молодости иногда пишешь картину с похмелья, голова болит, ничего не хочется… Но я же культурный человек! С утра не похмеляюсь, должен работать! И через силу что-то делаю. А на следующий день смотрю: хм, вроде ничего получилось… Удивительно! Мне один батюшка сказал: «В этот момент ты забываешь, что ты—художник Константин Сутягин». Когда всё плохо, то никакого авторства у человека с похмелья нет, никакого самолюбования. Ты себя ненавидишь в этот момент: дурак, пойди опохмелись, зачем себя мучаешь?! Но как только забыл про себя, тут вдруг и проскальзывает что-то, руки сами начинают работать. Просыпается что-то более глубокое, непридуманное, органическая, что ли, физическая натура художника. И иногда что-то получается. Хотя пример, конечно, анекдотичный.

Протоиерей Феликс Стацевич: Да уж, не пожелал бы никому практиковать «сей скорбный труд».

Константин Сутягин: У меня вообще с авторством проблема. Дело в том, что я не очень хорошо себя понимаю до сих пор. Думаю про себя одно—дескать, я вот какой!—но очень часто ошибаюсь и поэтому стараюсь вообще не думать, какой я. А, скорее, пытаюсь строить с картиной отношения: если она вдруг случайно ожила, то дальше я танцую вокруг неё, хочется её «разговорить», посмотреть—какая она? Вытащить эту «рыбу» из воды. Вытащить что-то из холста—мысль… или красоту. Вот, кстати, хорошее слово—красота! Сейчас художники не очень любят это слово, а мне нравится. Себя-то плохо понимаешь: пойди пойми, хорошо себя выразил или плохо? А красоту видно.

Григорий Горовой: Как?

Константин Сутягин: Ну не знаю, блаженство какое-то, удивление… Красота всегда вызывает улыбку в сердце, и ты ей в ответ улыбаешься… Я себя со своей картиной коротко не связываю. Это не я. А музыка, наверное, растворена внутри автора, она же бестелесная? Скажи, Ваня, все эти диезы, бемоли, нотные полоски… Музыка—она в тебе, внутри или снаружи, на бумаге?

Иван Соколов: Вот я себя помню, мне лет шесть-семь. Сначала я писал какие-то закорючки и говорил родителям: «Сыграйте», и они играли это. Или, наоборот, я играл что-то и говорил: «Вот это лес. Давай записывай». Я импровизировал, а родители стенографировали. А потом я понял, что нужно и то и другое: и записывать, и играть, и чтобы одно соответствовало другому. Соединение, сфокусирование двух моментов—именно это чудо. Я вдруг чувствовал, что могу лепить действительность, это некая высшая игра, потому что, когда человеку семь-восемь лет, он всё-таки играет в это. Я чувствовал, что выразил себя здесь вот в этих закорючках, в которые играю и которые являются тем, во что я играю, это мой портрет. Вот это меня поражало.

Первое сочинение

Иван Соколов: Где-то лет в семь с половиной мне подарили первую нотную тетрадь, я что-то начал в ней записывать и в восемь уже три тетрадки исписал, помню очень хорошо этот момент. Почему я об этом сейчас говорю? Не потому, что хочу похвастаться—вот, мол, какой вундеркинд, а потому, что именно в детстве это всё наиболее чисто, наиболее понятно и незамутнённо. И когда появились уроки, мне, помню, задали мою первую в жизни песню написать, называется «Радуга». Композитор Георгий Петрович Дмитриев, ныне здравствующий, дал мне стихотворение: «Отчего бывает «ра»? Отчего бывает «ду»? Отчего бывает «га»? Что такое «радуга»?» и так далее. И вот—напиши песню. И я помню, очень хорошо помню, что я не мог заснуть ночью, вечером в кровати. И это 1968 год был, мне было почти девять лет. И вот я думал: «Радуга—она разноцветная. А у нас есть чёрные и белые клавиши—два цвета. Значит, надо каждый цвет изобразить определённым сочетанием чёрных и белых. И решил так: один цвет у меня будет все три белые клавиши, второй цвет—две белых и одна чёрная, третий цвет—две чёрных и одна белая, четвёртый цвет—три чёрных. И мне эта идея понравилась, такая математическая немножко. И значит, вот такая музыка была.

(Наигрывает мелодию.)

Дальше три белых, потом две белых с одной чёрной, две чёрных с одной белой и так далее. Но это абстрактная идея, а музыка к этой абстрактной идее абсолютно никакого отношения не имеет, потому что то, что получилось, просто куда-то случайно повело, что-то очень таинственное произошло. В общем, эти все процессы—они в детстве очень хорошо запоминаются, и они чистые и незамутнённые пока.

Протоиерей Феликс Стацевич: Хорошо было сказано: сначала формальная задача, а потом повело. Повело—и уже не три чёрных, одна белая, а повела уже стихия музыкальная!

Иван Соколов: Да, потому что на самом деле то, о чём я сейчас рассказываю,—это и есть то самое замутнение этого естественного процесса.

Отчуждение автора от произведения

Константин Сутягин: Слушай, а ты можешь вообще на свою музыку смотреть со стороны?

Иван Соколов: Могу.

Константин Сутягин: Просто как бы: вот она.

Иван Соколов: И это даже очень для меня важно.

Константин Сутягин: Например, я, пока пишу картину, то на самом деле её не вижу в этот момент. Себя же не видишь со стороны. Кажется, что ты ух какой высокий красавец! А глянешь в зеркало—м-да… Так и тут: пишешь и думаешь: ах как здорово! Но многое осталось в голове, а мне кажется, что это уже перешло на холст. Или наоборот, что-то лишнее попадает в картину, а я не вижу, что там у меня лишнее. Только когда написал потом вторую, третью работу—то есть родил что-то новое,—начинаю видеть предыдущую картину, с которой у меня уже всё разорвалось.

Иван Соколов: Она уже чужая.

Константин Сутягин: Да. И тогда порой дорабатываю что-то. Это уже именно взгляд на себя со стороны. Как зашёл в гости, смотришь—стол! О, интересный стол, я его в первый раз вижу! Или пришёл в гости, а там висит моя картина, а я про неё забыл давно, не узнаю. Она уже «не моя». У тебя с музыкой бывает так?

Иван Соколов: Абсолютно.

Константин Сутягин: Что это совершенно как бы не твоё?

Иван Соколов: Вот именно. В восемь, девять или десять лет у меня начали происходить такие вещи. Я сочинял какую-то пьесу по какому-то внутреннему порыву, потом этот порыв иссякал, а пьеса была не закончена. Я как бы всё сказал, что у меня было в душе, а форма—чисто материальная—ещё не завершилась. Что я тогда делал: у нас был такой огромный радиоприёмник «Беларусь», очень громкий, и я представлял себе, что я включаю этот приёмник и вот оттуда идёт эта моя музыка.

Константин Сутягин: Вот, то самое! То самое отчуждение!

Иван Соколов: Отчуждение, именно.

Константин Сутягин: Посмотреть на себя со стороны, «послушать себя по радио». Кстати, художники часто смотрят на свою картину в зеркало: зеркальное отображение ведь тоже чужое, наизнанку, и тут видишь свои «одежды»—хорошо сидят или нет? Причёсываешься, поправляешь воротничок—хочется же выглядеть не случайно, не абы как.

Адекватные «одежды»

Протоиерей Феликс Стацевич: Музыка—она неизбежно выражает автора, его личное, в известной степени его самоё. Иной раз автор сам того не хотел бы, ан нет. Как в той комнате из фильма «Сталкер», помните, выявляется самое заветное. Музыка—если она настоящая, реальная музыка—она экзистенциальна, если хотите. И на тех глубинах неизбежно мелькнут проблески личности настоящей, того, кто ты есть на самом деле.

Константин Сутягин: То есть всё-таки выражаешь в конце концов именно себя, только уже совсем обнажённым?

Протоиерей Феликс Стацевич: Лучше сказать—разоблачённым. Но только не думаю, что это самое «самоё» и нужно выражать. Цель творчества—самоотдача, да, но ведь не на обозрение же: а ну-ка я щас перед вами разденусь! Эксгибиционизм какой-то, срамота. Нет, автор «делает» музыку, картину, текст, он пытается совладать со стихией, с материалом, преодолевает его сопротивление. И в той мере, в какой это удаётся, выявляется и качество его работы, и качество материала, и качество самого автора, человека как образа Божия. Тут и отражается—а не выражается!—автор. А «одежды»… Как без них? Содержание творчества вне-материально, но выражается-то оно через звуки, краски, печатные знаки и воспринимается тоже через эти самые «одежды», не напрямую. В церкви это называется «обряд»—то, что «обряжает».

Константин Сутягин: Непознаваемое, невидимое делаем отчасти видимым.

Протоиерей Феликс Стацевич: Да-да. Ну как оцифровка: живую речь или живое исполнение переводим в сигнал, в набор цифр, а потом на другом устройстве вновь расшифровываем цифры, и получается запись живой речи или музыки.

Константин Сутягин: Это ты ещё опустил всякие там колебания и помехи.

Протоиерей Феликс Стацевич: Например, пианист исполняет на рояле Бетховена, а у него болит печень…

Константин Сутягин:…или в зале у кого-то телефон зазвонил…

Протоиерей Феликс Стацевич:…А ещё пианист может быть негодяем. Вон сколько сразу сложностей, не относящихся к Бетховену. И композитору надо так «одеть» свою песню (в широком смысле), звукорежиссёру так её записать, инженеру оцифровать, пианисту исполнить, чтобы «одежды» эти сохранили проницаемость, пластичность, гибкость. Чтобы песня не погибла под всем этим ворохом сложностей. Чтобы не помешать откровению сокровенного.

Константин Сутягин: Чтоб птичка всё-таки вылетела.

Протоиерей Феликс Стацевич: А ещё не сделать откровение приёмом, эксгибиционизмом, не отдать на попрание. Сама идея, сама песня—она проста. Оформление—да, песня обретает плоть. Плотное крепче, устойчивее, во всяком случае, кажется таковым. Однако форме нельзя позволить стать непроницаемой смертной маской.

Константин Сутягин: Принял форму—и ходишь в «своём стиле», как в броне: ноги-руки не гнутся, шея не вертится. «Нашёл себя».

Иван Соколов: Про одного кинорежиссёра сказали, что фильм, конечно, хороший, но он подражательный—в этом фильме режиссёр подражает самому себе.

Протоиерей Феликс Стацевич: Флоренский пишет о необходимости для художника совлечения «одежд»: своего положения в обществе (действительного или мнимого), социальных связей, даже творческого самовыражения, не говоря уже о привязанностях и привычках, которые делают форму мёртвым приёмом. И так, шаг за шагом освобождая «я» от этих покровов, мы (замечательно выражается Флоренский—и изящно, и очень точно!) «разоблачаем личность от роскоши ее проявлений». Мы отводим взгляд от вторичных, случайных черт и видим суть, «постепенно подходим к её самосвидетельствам, менее богатым, но более прорисованным и монументальным».

Иван Соколов: Очень здорово, прямо про нас, про то, что мы говорили.

Протоиерей Феликс Стацевич: Вот тут и встречается художник со зрителем! Не на поверхности, где только знаки—буквы, линии, краски, ноты,—встречается в этой сокровенной глубине. Художник придаёт сокровенному форму, выражает его знаками-сигналами, тем самым делая видимым для зрителя. А зритель вновь открывает его: сначала для себя, потом в себе…

Константин Сутягин: И это сокровенное, на глубине—оно уже не зависит ни от эпохи, ни от «одежд» времени. Может, это и трогает нас в искусстве по большому счёту? Поэтому мы равно восхищаемся и античными шедеврами, и Тицианом, и Федотовым, и Клодом Лорреном, и Матиссом, и Андреем Рублёвым—реагируем на это сокровенное, которое вне времени, вне стиля. Прикасаемся к чему-то Таинственному и Вечному… Может, это и есть красота?

Молочная

Часть 5
Художник и время

Авангард

Григорий Горовой: Кстати, а как вы каждый пришли к своему стилю, как они складывались? Расскажи, Ваня!

Иван Соколов: Как?.. Сначала, в 80-е, в 70-е, я просто овладевал тем музыкальным миром, который был создан до меня. Потом произошло открытие каких-то зарубежных течений, которые, как и в живописи, в общем, были тогда не для всех открыты. Хотя мы знали это…

Константин Сутягин: …но это было где-то далеко. А надо было своими руками пощупать…

Иван Соколов: …надо было пережить. Я переживал авангард, перформанс в начале 90-х годов. И я это в себя вобрал, пережил это очень интенсивно лет пять. А потом произошёл возврат к тому, что я делал в 70–80-х годах. И, между прочим, этот возврат—он происходил и в музыке, и в живописи тоже, у многих композиторов. Я думаю, у Кости тоже было всё это.

Константин Сутягин: Да, всё так, мы же одно поколение. А вот что тебя влекло в авангард? Я же помню твои чудесные акции-концерты тех лет.

Иван Соколов: Во-первых, мне была колоссально интересна линия, путь развития музыки, потому что я верил и верю сейчас, что всё, что происходило в искусстве, было связано с божественным миром. Бог двигал искусство именно в сторону авангарда, и потом Бог завершил, авангард завершил своё развитие.

Протоиерей Феликс Стацевич: Я бы сказал, Бог наблюдает за нашими движениями, как за детьми в песочнице. За войнами, за научными и инженерными свершениями. И за художествами наблюдает, и за авангардом. Но вот на что Бог смотрит—на феномены, на кубизм, минимализм?.. Не думаю. Он смотрит на расположение сердца. Куда оно движется—к ожесточению, к гордости или в другую сторону? Авангард—это же явление исключительно формальное, он может быть содержательным, а может быть бессодержательным. Как и традиционное искусство.

Константин Сутягин: Тогда давайте уточним термины. 90-е годы мы тоже иногда называем авангардом, но, на мой взгляд, это уже авангард «второй свежести». Авангард был в 10–20-х годах.

Иван Соколов: В 20-х, конечно. В музыке всё это было немного позже. В музыке есть стадиальное отставание—музыканты до всего доходят позже, чем художники и поэты. В музыке этот самый крутой авангард был в 60–70-е годы. И уже в начале 70-х у некоторых композиторов, а в 80—е уже у многих начался мощный откат к романтизму, к простоте. И всё это было не случайно, потому что это у многих композиторов происходило. И как я сейчас понимаю, мне интуитивно хотелось это через себя пропустить, всё это пережить. И потом… Просто тут было, например, стремление к успеху.

Константин Сутягин: Понимаю, да.

Иван Соколов: Помню очень хорошо. Когда я исполнял серьёзную музыку, то зал похлопал-похлопал, а с последним моим шагом со сцены хлопки прекращались, и меня второй раз уже не вызывали. Но стоило мне выйти на сцену, лечь под рояль, захрапеть, начать какие-то акции, играть, сидя к роялю спиной,—публика смеялась, мне кричали «Браво!», «Бис!», вызывали по пять раз. И я вёл эту линию несколько лет, пока не понял, году в 93-м, в 94-м, что я здесь уже себя исчерпал, и публика это тоже почувствовала. Дальше эта линия в моём творчестве присутствует как-то, но…

Константин Сутягин: …в другом виде?

Иван Соколов: Да. У меня пошёл откат. Вот Сильвестров говорит: «Я авангардист, но у меня это в скрытом виде». Оно как бы незримо присутствует: может появиться, а может не появиться. Вот, например, у тебя эта картина: на иконной доске написано слово «Бог». Это почти «Чёрный квадрат». Была эта ассоциация или нет—совершенно неважно, потому что квадрат есть, и он уже в крови. Как Малевич написал «Квадрат» в 15-м году, а сам говорил, что идея к нему пришла в 13-м примерно. И вот я читаю хронограф жизни и творчества Скрябина, и Скрябин пишет, его биографы пишут, что в январе 13-го года, по-моему, 20 января 1913 года, в Петербурге состоялась встреча композиторов, художников и поэтов, на которой Скрябин выступил с речью. В частности, он сказал запомнившуюся многим фразу:

«Скоро искусство придёт к чёрной черте на белом фоне». То есть он уже «Чёрный квадрат» Малевича в 13-м году повернул ребром к нам, дал ещё более экстремальный вариант—не плоскость, а линию. И Блок пишет в своём дневнике: «Встреча художников, композиторов и поэтов. Точка. Скрябин. Точка». Наверняка там был Малевич, и он наверняка это ребро запомнил. То есть Скрябин всё это чувствовал, это как бы носилось в воздухе, и он является отчасти соавтором этого «Чёрного квадрата».

Цветомузыка, «поэма экстаза»

Константин Сутягин: Живопись и музыка очень связаны друг с другом. Цвет и звук.

Иван Соколов: Я очень хорошо помню, как принёс Наумову, моему учителю, Четвёртый концерт Бетховена, классику, и он говорит: «Вот это место сиреневое, а это—зелёное… А здесь начинает золотиться…» И меня поразило, что он именно в Бетховене эти тонкие импрессионистические цвета увидел, потому что Бетховен, в принципе, немножко такой… квадратный.

Константин Сутягин: Он не импрессионист, конечно.

Иван Соколов: А в Четвёртом концерте меньше этой квадратности, рубленых цветов. Бетховен—он чёрно-белый. Может, красно-синий, я не знаю. Какой-то более чёткий.

Константин Сутягин: А Скрябин, «Поэма экстаза»? Он там уже конкретно декларирует связь цвета и звука.

Иван Соколов: А там это уже слишком в лоб, вот в чём дело. Эти цвета у Скрябина оттого, что он уже осознал всё это и строил схему. Он строил уже концепцию точного соответствия какого-то определённого звука какому-то определённому цвету. Правда, не достроил—за него эту концепцию достроили другие, и в разных вариантах достроили. Я даже играл сочинения Скрябина со своей цветовой концепцией. На сцене был осветитель, у которого были 12 разных прожекторов, и он брал по моему сценарию партитуру. Но это всё было не то.

Константин Сутягин: А вот это выделение компонентов искусства: композиция, ритм, цвет—думаю, шло уже, наоборот, от Малевича. Гармонию «разъять, как труп»—тут Малевич был первый.

Первый и последний

Константин Сутягин: Я всё думаю про крючки, за которые нас тянут в творчество… В авангарде есть такой крючок: хочется сделать что-то первым. Тут даже не слава, а просто «до меня этого никто не делал»! Ух! Распирает! Неспроста же Малевич пытался всех убедить, что он ещё раньше нарисовал свой квадрат? «Я первый!»

Иван Соколов: Как успех: «Я первый!»

Константин Сутягин: Это же как в спорте: первым прибежал—и чемпион, никаких вопросов! «Чёрный квадрат» ведь никто не повторяет—такую, казалось бы, простую картину. Все понимают: тут интересен только первый.

Григорий Горовой: Если результат «официально зарегистрирован»—ты гений!

Константин Сутягин: А есть другая форма жизни в искусстве, другой крючок—повторить что-то, сделать «тоже». Есть художники, которые хотят тоже нарисовать закат, тоже написать речку с рыбаком. Это уже сто тысяч раз было написано, а вот ты увидел—и тоже захотелось! Здесь, в этой категории, быть гением уже не так бесспорно, как у первых. Два направления желаний, два влечения: сделать «тоже»—и сделать «первым». Чувствуешь?

Григорий Горовой: А ты тоже занимался авангардом?

Константин Сутягин: Конечно, в те же 90–95-й годы. Мы устраивали много забавного. Помню, мы с моим другом Сашей Шевченко сделали акцию «Новые русские художники» («новыми русскими» тогда называли тех, кто недавно разбогател, нуворишей). Мы с Сашей арендовали белый «мерседес» и поехали на пленэр в районе Яузских ворот. Выходим, там наша охрана (канал «Культура» нас снимал). Мы охране командуем: «Паша, сюда встань; Володя, тут прикрой…» Охранник раскладывает нам этюдники. «Многие думают, что живопись—это занятие для нищебродов,—небрежно говорю в камеру канала «Культура».—А мы вот нормально так с братаном пишем, не жалуемся!» Охраннику: «Паша, выдави мне ещё церулеума».

Григорий Горовой: И это по телевизору показывали?

Константин Сутягин: Да! Живопись наша тогда мало кого интересовала, а акции—очень! И нам самим это было интересно—придумывать что-то такое, чего ещё никто не делал! А потом в какой-то момент стало скучно. Лень возиться, звонить на канал «Культура»… Первый, ну и что? Наступило время, когда быть первыми нам почему-то стало неинтересно, ушёл этот спортивный момент. Причём сначала из художественной среды, а потом вообще ушёл из общества. Люди потеряли интерес к новинкам, пресытились новизной. Эпоха изменилась.

Иван Соколов: Это очень плодотворная мысль—про два импульса. Первый импульс—создать уникальное, а второй импульс—повторить. Я считаю, что в XX веке впервые эти два импульса сосуществуют, потому что в XIX и ещё в начале XX века абсолютно главенствовал первый принцип—создать уникальное. Если ты что-то повторял, то был неоригинален. Но это

было не всегда и не везде. Один мой знакомый приехал в Китай, и ему знакомый буддист дал 200 долларов, чтобы он купил ему голову Будды. Он пришёл в антикварный магазин в Китае, говорит: «У меня есть 200 долларов, мне нужна голова Будды». Китаец поставил ему на прилавок голову: «Вот». Он спросил, какой это век? Ему ответили: «Семнадцатый». «А что ещё у вас есть за 200 долларов?» Ему ставят другую голову, абсолютно такую же. «А это какой век?»—«Двадцатый». —«А почему они стоят одинаково?»—«А они абсолютно ничем не отличаются, поэтому и стоят по 200 долларов». Просто там ничего не менялось на протяжении 300 лет. Там как раз была та гениальная, божественная роль искусства: ничего не менять, потому что Бог уже всё написал. Мы только повторяем Бога «тоже». Если мы повторим Бога хорошо—значит, мы его хорошие оттиски, отображения. Если мы повторяем плохо—значит, мы тёмные, плохие, загрязнённые.

Константин Сутягин: То есть, думаешь, подход «сделать то же самое» косвенно отражает какие-то религиозные ценности? А авангард—напротив? Да, стремление к оригинальности всегда несёт какие-то деструктивные, разрушительные черты: оттолкнуть предшественников, «сбросить классиков с парохода современности». Мы с Шевченко как раз и закончили тот наш авангардный период книжкой «И корабль плывёт»—оммаж классикам, вернули их на пароход обратно.

Иван Соколов: В какой-то момент это стремление быть там, где ещё никто не был, достигло в искусстве своей кульминации, может быть, в «Чёрном квадрате». И все люди искусства—художники, поэты, композиторы—почувствовали, что, грубо говоря, все точки на земном шаре уже открыты, составлена полная карта. Малевич первый попал на Северный полюс, отметился там, поставил флажок, написал «Чёрный квадрат. Я здесь был». Первый. Но жить там, на Северном полюсе, невозможно, там жизни нет. То есть писать всю жизнь «Чёрные квадраты» нельзя, да он и сам их не писал.

Константин Сутягин: Там холодно.

Иван Соколов: Да, там холодно, там нечего делать, там скучно.

Григорий Горовой: Но он сделал это. Первый.

Вперёд от авангарда

Константин Сутягин: Есть такой термин—«постсупрематическая живопись», то есть живопись после Малевича. В «Чёрном квадрате» она дошла до дна, оттолкнулась от него и снова пошла вверх, вернувшись к фигуративу. Но это стала уже совсем другая живопись, понимаешь?

Иван Соколов: Вот я об этом.

Константин Сутягин: Дойдя до дна, оттолкнувшись от него, художник стал писать более осмысленно. Очень различается, например, живопись Репина—прекрасный художник, чудный колорист!—и, скажем, Александра Дейнеки.

Иван Соколов: Или Петрова-Водкина.

Константин Сутягин: Да. Дойдя до дна, у художника по-другому включается мозг. Когда мы знаем цену нуля, цену смерти, то другие смыслы появляются в творчестве, другие крючки—не «просто так».

От авангарда назад

Григорий Горовой: А вот смотрите, друзья, действительно вы оказались в этом проекте не случайно. Вы не только одно поколение—у вас и одно отношение к искусству. Вы сделали видимый, внешний шаг назад. Пройдя искушения, будучи среди первых в своё время, вы поняли, что это неважно, что Бог уже открыл в искусстве Северный полюс.

Иван Соколов: Человек всё равно идет вперёд, постоянно, это только кажется, что назад. Этот внешний откат назад—он является движением вперёд, вот в чём дело. Вообще «вперёд—назад» в искусстве не подходит. Например, картина, написанная как курица лапой, может быть гениальнее, чем самая-самая совершенная с точки зрения тонкости письма, но бездушная.

Константин Сутягин: Стратегия «я первый»—она для коротких дистанций, для молодёжи. Ни один авангардист не занимается авангардом десятилетиями, поэтому и мы вернулись обратно. Я хотел спросить: а что, Ваня, тебе дал тот опыт начала 90-х годов?

Свобода

Иван Соколов: Во-первых, свободу.

Константин Сутягин: Этого ответа я и ждал!

Иван Соколов: Во-вторых, я понял значение одного звука; я понял, что в один звук можно вложить вечность, бесконечность. Что звук может вместить гораздо больше мыслей и чувств, чем это было раньше, чем моя музыка до перестройки, до прохождения через этот опыт. Например, Штокхаузен—он повторяет 128 раз один аккорд. Это меня многому научило. Ещё очень важно, что я научился не бояться. Я был очень зажатым, закрепощённым и очень боялся ошибиться. У меня был тот самый «внутренний цензор»—то, от чего не я один страдал.

Константин Сутягин: Мы все страдали от этой творческой зажатости, сделать «как надо».

Иван Соколов: Я всё время сочинял и думал: а как это будет воспринято миром? не скажет ли тот человек то, а этот—вот это? И тот авангард научил меня слушать только себя, общаться только с моим миром.

Константин Сутягин: Да, колоссальная свобода была! Вдуматься—мы ведь умудрились прожить несколько лет с мыслью, что можно всё! Это потом уже стало понятно, что никакой свободы нет, что нужно крутиться, дружить с кураторами, слушаться их или будешь маргиналом. А тогда мы были дураки! Мы думали, что свобода—это естественное состояние художника, что свобода—это навсегда! И бросились в неё с головой. Теперь понимаю, что тот опыт—несколько лет прожить в абсолютной творческой свободе, без малейших рыночных, идеологических и прочих соображений,—был бесценным. Он во многом и сформировал меня как художника. Теперь, например, я очень свободно обращаюсь с материалом, ни малейших сомнений типа «а можно так?». Всё можно, если получается хорошо.

Григорий Горовой: А в чём это выражается? Покажи что-нибудь из твоего цикла.

Константин Сутягин: Вот, например, несколько картин на кирпичах… Нашёл красивые старые кирпичи, смотрел на них: песок, глина, огонь, кирпич… И вдруг родилось «Преображение» (см. с. 94). Пришло понимание самостоятельной ценности материала. Та самая ценность одного звука, о которой ты, Ваня, говорил.

Иван Соколов: У меня в то время возникла вера в абсолютную бесконечность, божественную бесконечность любого музыкального материала. И ещё очень важно: меня этот авангардный период научил тому, что нет плохой музыки. «Когда б вы знали, из какого сора / Растут стихи…» И вот я понял, что этот сор может быть так же гениален, как и какие-то апробированные временем вещи.

Константин Сутягин: Не только холст, но и доска от забора, кирпич, детский рисунок.

Наивное искусство

Иван Соколов: Кстати, меня научило этому преподавание композиции в детской музыкальной школе. Когда к тебе приходит восьми-, девяти- и даже семилетний ребёнок и приносит вот абсолютный минимализм, но это настолько всё из души, настолько естественно вылилось! И он записывает это. С точки зрения какого-то официального искусства это детский лепет, а с точки зрения авангарда—вдруг это гениальный Пикассо, Кейдж или вообще кто угодно? И возникло отношение к этому творчеству как к какому-то совершенно невероятному шедевру. Я когда преподавал, все эти вещи собирал, как раз с 86-го по 94-й год, в перестроечный период.

Константин Сутягин: А я очень полюбил тогда наивное искусство, «непрофессионалов». Мы говорили, что, возможно, Бог наблюдает за искусством—романтизм, авангард, что Он наблюдает за расположением сердца: к гордости или к простоте. Думаю, в России после авангарда 10–20-х живопись снова ожила именно благодаря наивному искусству. Русский авангард увидел лубок, вывеску, народное искусство, примитив—и стал с этим работать, питаться этой энергией. Ларионов и Зданевич вдруг увидели наивного художника Пиросмани и сказали: «Это гениально!» А художники с классическим образованием, «профессионалы», не прошедшие через авангад, те Пиросмани не видели, для них это был детский лепет. Художники-академики не видели даже древнерусское искусство, икону—для них это было неумело. Только раскрепостив глаз новым искусством, мы смогли в начале XX века увидеть «Троицу» Рублёва. Может, в этом и был главный смысл авангарда.

Простота

Иван Соколов: Тут интересная мысль про примитив. Ты говоришь, что русский авангард, впитав в себя примитив, впитал в себя его энергию простоты, которая и позволила выйти из этого «абсолютного нуля» Малевича и пойти дальше. А вот тебе из нашего опыта, скажем так, авангарда 90-х годов пригодилась эта энергия простоты?

Константин Сутягин: Ещё бы! Оказалось, что если уловил эту энергию и сумел попасть в её волну, то у зрителя с твоим произведением сразу устанавливается очень короткий контакт, возникает другой уровень доверия. От «простого художника» никто ведь не ждёт виртуозности. Поэтому можно брать любой материал, фанерку. Нацарапал слово «Утро» (см. с. 37)—и все всё сразу поняли (так, кстати, дети делают). «Простой» может опустить нюансы (и должен!), он может сразу говорить о сути, о главном. Но это как раз самое трудное—сказать что-то важное и простое.

Ненаивное искусство

Константин Сутягин: Кстати, есть и другой путь в современном искусстве. Помнишь работу Дэмьена Хёрста, выполненную на основе реального человеческого черепа? Тут тоже есть понимание важности материала… Он пришёл с этим черепом к человеку, который занимается продажей его работ: «Чего бы такое сделать, хм…»—«А давай отольём его из платины? А сверху натыкаем самые дорогие брюлики!» Нашли ювелира, камушки, платину, на всё ушло 5,5 миллионов фунтов. А через две недели продали это за 11 миллионов фунтов. Кажется, так просто! А нет. Тут уже ни капельки наива. Здесь именно сложность: не фанерка, а дорогой материал. Тут расчёт: если в вещь заложена некая бриллиантовость, золото, то это подкупает зрителя. Он

доверяет художнику, но сложно, доверяет через золото и бриллианты.

Протоиерей Феликс Стацевич: Но это разве искусство, прости? Художество? Или «купи—продай»?

Константин Сутягин: Это именно современное искусство, подчёркиваю. Давай вспомним, что у нас на дворе XXI век и что мир довольно серьёзно изменился даже по сравнению с XX веком.

Григорий Горовой: В чём разница? Люди изменились? Что-то другое стали требовать от искусства?

Константин Сутягин: Современное искусство—это отдельный феномен. В Европе после Малевича идет Дюшан, который объявил смерть картины…

Григорий Горовой: Ты имеешь ввиду европейскую историю искусства? Да, там такой путь: Малевич—Дюшан—инсталляция…

Константин Сутягин: И куда пошло это искусство, не прошедшее через наив, через «будьте как дети»? К смерти. Дюшан декларировал смерть картины. Но если в авангарде содержанием искусства была его форма, то потом содержанием искусства стала уже вовсе побочная функция—цена: «купил, продал». Это и есть главное: рост или падение цены определяет «хорошо—плохо». Искусство превратилось конкретно в бизнес. И кто понял эту фишку, тот занимается, как говорил Уорхол, «не арт-бизнесом, а бизнес-артом». А кто понял это первый—стал супердорогим, суперизвестным, суперпопулярным художником (Уорхол, Хёрст). Все остальные (мы)—просто дураки, которые по старинке думают: нарисую хорошую картину, однажды её увидят и оценят. Напишу гениальную музыку, и все скажут: Ваня, ты гений! Но только не будет этого, в нашу эпоху художественный мир по-другому устроен. Зрительские рецепторы заточены сегодня не под «что», не под «как», а под «кто». «Автора!» Художник Мандзони продавал своё собственное дерьмо, законсервированное в банку, и ведущие музеи мира платили за это большие деньги. Потому что так—плюнуть в банку—может любой, но если в банку плюнет «автор», известное лицо, какой-нибудь сэр Пол Маккартни, то его плевок можно продать за тысячу долларов.

Протоиерей Феликс Стацевич: Костя, мы с тобой спорим всю жизнь. На самом деле то, что оба вы делаете… До сих пор помню твою картину с лимоном… И музыка Ивана—она волнует, дает ощущение полноты жизни. И эти переживания, трепет этих струн—это реакция живого человека на живое явление. Ничего в мире по большому счёту не меняется! Люди рождаются, умирают, трава остаётся травой, а небо—Небом. При чём здесь этот бизнес?

Константин Сутягин: На Небе всё неизменно, да, согласен. А вот на земле меняется, и мне это интересно, я на земле живу. На земле есть История. Смотрите, даже помойки меняются: раньше много чего интересного находил там—шкафчики старые, доски; у меня большой кусок творчества на этом материале. А теперь всё, нет этого, теперь на помойках только пластмасса. И кто-то с пластмассой начал работать.

Протоиерей Феликс Стацевич: Конечно, плевок сэра Пола Маккартни или кого-то ещё… Конечно, он там чего-то стоит. И этот череп в бриллиантах что-то стоит…

Константин Сутягин: Не «что-то», а 11 миллионов фунтов! В пересчёте на рубли я даже боюсь сказать, сколько это!

Протоиерей Феликс Стацевич: Ну да, много. Но это всё ценности определённой системы—напёрсток, ловкость рук, ещё один законный способ отъёма этих самых 11 миллионов. У дикарей. Они вам 11 миллионов, а вы им побрякушки. Это всё называется «морочить олухов». А больше там нет ничего. Ну маркетинг, ну социальная психология, неврозы-психозы всякого рода. А собственно художественного—ни-че-го.

Константин Сутягин: Знаешь, к чему я всё это веду?

Протоиерей Феликс Стацевич: Что в этом есть-таки художество?

Константин Сутягин: Нет. Мой приём—через отрицание прийти к утверждению. Если чётко, внятно понять, что́ именно ты тут отрицаешь, что такое плохо и почему, то, может быть, от обратного поймёшь, что такое хорошо.

Протоиерей Феликс Стацевич: Ага, сократствуешь! Но ведь тут вздор, пустота, тут и отрицать-то нечего.

Константин Сутягин: Может быть. Но очень важно—я хочу всё время это объяснить,—что мы перестали чувствовать время, настоящий момент, особенности своей эпохи. Мы говорим только о вечном, но забываем о настоящем. Притом что живём здесь, сейчас и только один раз. А современное искусство, мне кажется, очень точно понимает это настоящее время, очень грамотно его использует. Знаешь, как оно его определяет?

Иван Соколов: Как?

У каждого есть 15 минут славы

Константин Сутягин: Современное искусство задало новое прочтение времени: время—это настоящее мгновение плюс ещё 15 минут. Это новое. Ведь ещё совсем недавно художники «творили для потомков», а сегодня время искусства больше не включает в себя вечность.

Иван Соколов: Почему?

Константин Сутягин: Время плевка сэра Пола Маккартни, проданного за тысячу долларов, очень

короткое: этот плевок можно продать только сейчас, сегодня, завтра плюс ещё «15 минут». Через 200 лет, в отличие от картины Тициана, трудно гарантировать, что человек будет хранить плевок сэра Пола Маккартни. Вряд ли через 200 лет он будет стоить денег. А значит, из чего складывается тысяча долларов? Из чего складываются добавочные 5,5 миллионов фунтов к черепу Хёрста из платины и брюликов?

Протоиерей Феликс Стацевич: Из чего?

Константин Сутягин: А вот из чего: конкретно из воздуха. Это нечто нематериальное.

Протоиерей Феликс Стацевич: Ну да, бренд, тренд и прочие ё-пэ-рэ-сэ-тэ.

Иван Соколов: Да. Но настоящее искусство—оно вечно.

Константин Сутягин: Прежде всего, Вань, оно материально. Настоящее искусство материально на сто процентов, в нём практически нет «воздуха», его можно пощупать—сегодня, завтра, через 500 лет. Тут и проходит водораздел: в различных подходах к материи. Понимаешь, к чему я? Есть материя, надутая какими-то ГМО, биржевыми спекуляциями, рекламой. За полчаса раздули какой-то продукт, как цыгане—лошадь. Помнишь, цыгане вставляли в лошадь соломинку, в какую-то старую доходягу, и осторожно надували её, так что у неё даже улыбочка появлялась на устах. Превращали в крепкую лошадку. Не овса напихали в лошадь, а воздухом надули. И продали. Надули—и продали. Потом у лошади затычка эта выскакивала, и она—шу-у-у!—сдувалась и опять превращалась в одра. А несчастный крестьянин тянул этого одра уже на скотобойню. Помнишь? Воздух.

Иван Соколов: Да.

Константин Сутягин: С одной стороны, есть воздух, пустота, а с другой—материя, мясо, мускулы.

Добро всегда проигрывает

Иван Соколов: Есть такая история, как один старец увидел бесов в их реальном виде. И сказал: ведь всё равно, говорит, ваше-то время пройдёт! Всё равно, говорит, правда-то на стороне Бога! Зачем вы делаете свои пакости?! И какой-то бес ему отвечает: «Да мы знаем, что правда на стороне Бога. Но пока—пока!—нам же хочется получить удовольствие». Это типично бесовское.

Константин Сутягин: Успеть продать. Успеть продать лошадь, успеть продать череп из платины, успеть продать плевок… Вечности нет, и хочется получить удовольствие.

Протоиерей Феликс Стацевич: Плевок сэра-пэра—он хоть и материя, но призрак, фикция, он несущественен. Общая святоотеческая мысль: злое—призрачно, оно тень, а доброе—сущностно и вечно.

Константин Сутягин: А из этого вытекает важное следствие: добро не торопится. Оно же вечное!

Иван Соколов: Поэтому и слабое.

Константин Сутягин: Чего суетиться? Всегда успею—вечность впереди! Поэтому в настоящем времени, в сём веке, на короткой дистанции добро почти всегда проигрывает, увы. Нужно это понять и тоже не суетиться.

Мистицизм и реальность

Иван Соколов: Очень переплетено в жизни нашей добро и зло, вечное и сиюминутное. Был такой шахматист Василий Смыслов. Кстати, он очень хорошо пел, у него был баритон. Я ему аккомпанировал один раз, и после репетиции он почему-то стал со мной разговаривать. Он оказался мистиком. Рассказывал много интересных вещей, как к нему ангелы являлись, а в конце сказал: «Ваня,—мы стояли возле его дома, около двери,—я вам скажу смысл жизни. Смысл жизни—это борьба добра и зла, а арена—души людей». Почти цитата, я эту цитату потом уже узнал. Знал он или нет?

Константин Сутягин: Конечно, знал. Как не знать.

Иван Соколов: Например, он рассказывал, как играл матч с Хюбнером в Фельдене, в казино. Был четвертьфинал на первенство мира, и он рассказывает: «Нас с женой перед открытием матча отравили. На открытии нам дали по бокалу шампанского, подсыпав туда бациллу гриппа, чтобы я проиграл без борьбы. И я взял тайм-аут, завтра уже надо выходить на первую партию или получить первый ноль. Я не могу, у меня температура, насморк, кашель, голова не работает. Ночью у меня бред, я не сплю. Вдруг в какой-то момент чувствую, что мне посылается мысленный вопрос, кто-то меня спрашивает: «Что мне сделать с тем, кто с тобой так поступил?» Давайте, Ваня, быстро отвечайте, что бы вы сказали, у вас две секунды». Я говорю: «Простить». «Нет, не простить. Я сказал: «Наказать».—«Тогда мне придётся наказать и тебя, потому что ты тоже ошибаешься». И в бреду мне второй шанс даётся. Он здесь. Кто это был, я не знаю. Я в бреду вдруг каким-то образом говорю: «Сделать так, чтобы он пожалел о своём поступке». Я чувствую, что что-то колеблется, как будто смех такой, и исчезает. Я списываю это на бред и перед рассветом немножко засыпаю. Утром просыпаюсь абсолютно здоровый, иду в душ, выхожу из душа, жена просыпается и говорит: «Вася, я здорова». Мы спускаемся, я пью холодный апельсиновый сок, команда противника с траурным видом завтракает

и говорит: «Если Смыслов пьёт апельсиновый сок, значит, он здоров».

И он играет вничью с Хюбнером. Единственный раз за всю историю шахматных матчей победитель определялся с помощью жребия, потому что никто не мог ни у кого выиграть.

Константин Сутягин: Обычно предыдущий чемпион сохраняет свой титул.

Иван Соколов: Это был четвертьфинал, там надо, чтоб кто-то один вышел. Рулетка, крутится барабан, два раза зеро, третий раз Смыслову победа выпала. То есть явно какие-то силы небесные. Кто это был?

Протоиерей Феликс Стацевич: Я Смыслова помню, облик даже: серый пиджак и очки такие советские. Советские очки с большой оправой.

Иван Соколов: Через какое-то время по телевизору передача «Момент истины» Караулова, был 96-й год, ему 75 лет, юбилей, и первый вопрос Караулова: «Вот сейчас конфликт между Карповым и Каспаровым, что вы думаете об этом конфликте?» Смыслов, такой старец-олимпиец, отвечает: «Что вам сказать…Что я думаю об этом конфликте? Мне вспоминается 41-й год, декабрь. Мой отец работает на заводе, и мы с ним живём в одной комнате. Комната не отапливается, на улице минус 40, в комнате минус 5. Отец внезапно умирает. Он лежит на столе, я сплю в кровати и каждый день тщетно ищу машину и гроб, чтобы его похоронить. Декабрь 41-го года, ничего нет. И каждый день он приходит ко мне во сне и говорит: «Дай покушать». Я не знаю, что это означает. В какой-то момент—неделю это длится—он приходит во сне и говорит: «Вася, выучи молитву «Отче наш», меня без этого дальше никуда не пускают». Я просыпаюсь, достаю где-то эту молитву, выучиваю её, и он ко мне не является в следующую ночь. И на следующий день после этой ночи я нахожу гроб, машину и хороню его». Этот ответ на вопрос о конфликте Карпова и Каспарова я запомнил на всю жизнь.

Богоискательство

Иван Соколов: В советское время я как-то бессознательно относился к этой проблеме. Если бы меня спросили: «Веришь ты в Бога?»—я бы, наверное, сказал: «Не приставайте ко мне с религиозной тематикой». Я боялся очень этого, в церковь не ходил.

Константин Сутягин: Чего боялся, быть смешным? Или что старушки там нападут на тебя? Или комсомольская организация выговор объявит?

Иван Соколов: Я тогда ещё одну историю расскажу, чтоб было понятно. Значит, меня принимали в комсомол. Я не лез в комсомол, естественно, но знал, что когда-то они ко мне припрутся. Уже на 3-м курсе, мне уже было 16 лет, а туда брали с 14 лет. И, в общем, ко мне подрулила девочка, наша комсомольская активистка, и сказала: «Ваня, смотри, на нашем курсе уже все комсомольцы. Давай мы вас с Сашей Щербининым примем в комсомол?» Я смиренно склонил голову. Я знал, что это формальность и там что-то спросят, надо выучить устав. И когда нас принимали, мы с Щербининым обязались что-то делать, быть верными, а в конце задали один всего лишь вопрос: назовите вашего любимого литературного героя, на которого хотите быть похожи.

Константин Сутягин: Павка Корчагин. Надо знать такие вещи!

Иван Соколов: Да, Саша Щербинин так и сказал: Корчагин. А я сказал…

Константин Сутягин: Неужели Обломов?!

Иван Соколов:…Алеша Карамазов.

Константин Сутягин: О, придумал!

Иван Соколов: И потом происходит следующее. Я этого не знал, но этот ответ прогремел по Гнесинскому училищу: что Ваня Соколов на приёме в комсомол сказал, что его любимый герой Алеша Карамазов. И моя учительница по специальности Ирина Ивановна Наумова очень обрадовалась. Я этого не знал. Она сказала: «Ну вот, наконец у меня в классе есть человек, с которым можно говорить на нормальные темы». А я, наоборот, испугался. Когда мне дали понять, что этот ответ известен, я понял, что промахнулся, и стал оберегать себя.

Константин Сутягин: Да уж, сболтнул лишнего.

Иван Соколов: И когда она сказала мне как-то невзначай: «А вот Вовочка Виардо по ночам читает Бердяева», я ей так сказал: «Ирина Ивановна, я на антисоветские темы разговоры не веду!» И она тут уже побежала в отдел кадров смотреть, где мой папа работает, не в КГБ ли? Это она мне потом через 20 лет рассказала. То есть у меня мозги были сильно заморочены. Мои родители меня оберегали, жизнь была опасная, поэтому меня крестили в девять лет дома, в ванной.

Протоиерей Феликс Стацевич: Ну да, на дом приглашали.

Иван Соколов: Я пришёл домой к священнику, и где-то в третьей квартире у каких-то знакомых… Мне даже никто ничего не сказал, не объяснил, что происходит, потому что родители знали, что я могу разболтать. В свои девять лет я мог прийти в школу и сказать: «А меня сегодня крестили. Я причащался». Когда меня повели в церковь причащаться, мне даже никто не сказал, что это причастие. Я помню у себя на языке впервые вкус алкоголя, в котором примесь хлеба (тогда, помню, было много вина в хлебе, это необычный вкус, а я тогда был привереда в смысле еды). Мама говорила, что меня водили в алтарь… Не помню ничего. Это было такое воспитание, за которое я благодарен, они меня оберегли. Но я с перестройкой узнал, что, оказывается, Сталин был

злодей. А в 90-м я узнал, что, оказывается, Ленин тоже был злодей. Я так поздно до всего этого дошёл. А вот наша однокурсница Катя Чемберджи, это дочка Владимира Познера, она говорит: «Конечно, я всё раньше знала, но, Вань, знаешь, как мне было плохо оттого, что я всё это знала!»

«Снег падает на всех одинаково»

Константин Сутягин: Да, большого счастья эти знания никому не принесли, ни тогда, ни потом. Сразу начали ругаться, сразу все почувствовали себя правыми! Больше того—стали других судить: кто прав, кто виноват…

Григорий Горовой: В Евангелии от Матфея сказано: «Он повелевает солнцу Своему всходить над праведными и неправедными». А вот, Костя, эта твоя картина (см. с. 23)—русский вариант этой истины?

Константин Сутягин: Как-то так…

Иван Соколов: «Снег падает на всех одинаково»… Вот здесь как раз яркий пример того, что мои прелюдии переплетены с живописью Константина. И эта моя музыка—она очень связана с русской или московской жизнью 70–80-х годов. Я сознательно моделирую тот стиль, который сейчас во многих музыкальных кругах считается устаревшим и таким невостребованным, что ли. В этом стиле нет авангарда и нет нарочитой простоты, примитива. Мне кажется, что именно здесь, в этой картине «Снег падает на всех одинаково», я узнаю своё детство и юность.

Константин Сутягин: У меня тоже нет отторжения к 60–70-м годам. У меня было вполне счастливое детство.

Иван Соколов: Я помню, около нашей квартиры был мост, эстакада через платформу Новогиреево, через которую я всё время ходил, и там заходило солнце. Я смотрел на закат с моста, и у меня были совершенно какие-то фантастические переживания. Я ощущал Бога, ничего о Нём не говоря и не думая. В какой-то момент в январе пошёл снег. Мне было лет 17, я записывал свои мысли, доставал маленькую тетрадочку и что-то фиксировал—дневник души. И я помню очень хорошо, что этот снег обволакивал всё пространство, что у меня возникла абсолютно независимо от моего сознания фраза: «Я—это всё вокруг». Единение себя со всем—это удивительное чувство счастья, и оно больше с тех пор не возвращалось. Я запомнил этот момент на всю жизнь. Это был тоже мост, как на твоей картине. Эта красота была тоже трагическая, немножко платоновская.

Константин Сутягин: Да? Не думал об этом… У меня почему-то нет ощущения трагизма. Может, это как-то мимо меня входит в картину?

Иван Соколов: А может, ты настолько трагичен, что и не замечаешь этого? Например, здесь. Это ведь очень трагическая картина. Или ты тоже писал её очень спокойно?

Константин Сутягин: Картины спокойно не пишутся. Но у меня возбуждение идёт не по поводу трагизма бытия, а, скорее, от нащупывания формы.

Иван Соколов: Правильно. Как сказал Хиндемит: «Если композитор сочиняет похоронный марш, он не должен при этом непрерывно плакать».

Духовное в светском

Иван Соколов: Есть совершенно потрясающая история про «Тихие песни» Сильвестрова (он прославился как авангардист). Был такой концерт, где у него весь оркестр аккомпанировал солирующему виолончелисту, и вдруг в зале гас свет. По распоряжению композитора все музыканты должны были в этот момент зажигать спички. Что пожарная охрана там делала, можно себе представить. Они там все стояли на ушах! И они уже были наслышаны про эти выходки. Он же был из Киева и сейчас живёт в Киеве. Когда он приехал в Москву и сказал, что будет исполнять в Доме учёных двухчасовое произведение «Тихие песни», администрация Дома учёных резко воспротивилась. Певец Сергей Борисович Яковенко сказал: «Я гарантирую: это тихая музыка, там ничего непристойного не будет: рояль, голос, тишина, самая лучшая классическая поэзия на русском языке». Дрожащий руководитель администрации, нервная женщина лет 50, сидела в первом ряду, и, когда начался концерт, в зале возникла напряжённая атмосфера. И вот одна тихая песня минут на пять, другая минут на пять, люди ждут контраста, а контраста нет. И где-то на седьмой или восьмой тихой песне эта женщина вскочила и истерически закричала…

Константин Сутягин: …«Прекратить безобразие!»

Иван Соколов: Да-да-да! «Что это такое! Я ничего не понимаю! Безобразие!» И выбежала оттуда. У неё был нервный срыв.

Протоиерей Феликс Стацевич: Прекрасная история. Это бедной директорше вместо пожара.

Авангард и традиция

Иван Соколов: Вот у тебя, Костя, на картине часто присутствует слово как объект живописи. Я помню, меня в конце 80-х годов тоже вдруг осенило, что название музыкального произведения—это тоже часть произведения. И если музыкант, исполняющий произведение, произносит вслух название в момент исполнения, то оно как бы становится написанным

на холсте словом. Как, например, ты, Костя, пишешь. Вот картина «Туман» (см. с. 43): слово «туман» написано таким немножко детским кривоватым почерком, но именно сам почерк абсолютно в стиле картины, в твоём стиле.

Константин Сутягин: Я его «произношу» своим голосом.

Иван Соколов: В конце 80-х я играл произведение, играл и рассказывал о том, что я играю. У меня было сочинение «Мысли о Рахманинове», где я играл этюд-картину Рахманинова и рассказывал о ней. А потом начинал фантазировать на тему Рахманинова.

Константин Сутягин: А смотри, что при этом происходит? Озвучивая название музыкального произведения, а потом начиная о нём рассказывать, ты же смотришь на него со стороны! И слушателя приглашаешь взглянуть. Увидеть со стороны—как странно!—необычно, удивиться… Это метод «остранения» Виктора Шкловского.

Протоиерей Феликс Стацевич: Смотреть, как на странника, пришельца из иной страны…

Константин Сутягин: Точно так же слово, написанное на картине, подчёркивает, что это—именно произведение искусства, здесь специально для этого написано слово «картина». Это уже не «как бы настоящий туман», который я видел в городе Изборске в июне 2013 года, а вообще—туман.

Григорий Горовой: То есть?

Константин Сутягин: Ну, хочется, чтобы увидели именно Туман… Туман ведь вообще не скрывает, как обычно думают, а наоборот—убирая детали, мусор, туман проявляет в пейзаже главное. Кстати, и художник всегда прищуривается, чтобы увидеть в картине основные соотношения: по мере того, как плотнее сжимаешь веки, начинаешь видеть череду планов—первый, второй, третий… Туман подчёркивает главное.

Протоиерей Феликс Стацевич:…А слово «мистический»—от греческого «мистирио», «таинство». «Тайна» восходит к греческому «мюо»—«зажмуриваю глаза, смеживаю веки». Нужно зажмуриться, смежить глаза, чтобы увидеть нечто.

Иван Соколов: Наверное, чтобы увидеть главное.

Эпиграфы к музыкальным произведениям

Иван Соколов: Надо сказать, что, когда я писал музыку, у меня не было мысли о конкретных евангельских текстах. И одна прелюдия мысленно у меня была связана с Крещением, другая—с Рождеством Христовым, с Голгофой, со стоянием Богоматери перед крестом, на котором висел Христос… Но какие-то прелюдии у меня ассоциировались абстрактно с евангельскими образами, без конкретной привязки. И потом, когда я уже сочинял эпиграфы, это было как бы продолжение сочинения прелюдии. Я читал Евангелие именно для того, чтобы найти то настроение, то место, где у меня возникнет вот эта прелюдия.

Протоиерей Феликс Стацевич: Тоже вглядывание в туман, чтобы различить в нём очертания.

Иван Соколов: Да. Поэтому мой евангельский эпиграф—это продолжение сочинения. Вообще любой эпиграф является продолжением сочинения. Если мы возьмем эпиграф к «Бесам» Достоевского или к «Евгению Онегину»…

Константин Сутягин: Да и само название произведения—придумать его! Это тоже важная часть творчества.

Бегство

Иван Соколов: Вот твоя картина «Бегство» (см. с. 29). Хорошо, что ты, Костя, не пишешь «Бегство в Египет». Это и так, во-первых, понятно. И хорошо, что с маленькой буквы,—делает эту очень возвышенную тему ещё более вселенской.

Константин Сутягин: И более простой. Не хотелось конкретно разжёвывать, что это бегство в Египет, Иосиф, Богородица с Христом… Только произнёс «Бегство в Египет»—и сразу мысль улетает на 2000 лет назад и забываешь, что это про тебя тоже. Ведь библейские истории—они про нас. Только представь себе: ночь, маленький ребёнок, и нужно бежать, чтобы спасти его, а куда? В неизвестность бежать. И только упование на то, что всё находится в Божьих руках, капельку успокаивает, а то бы упал, закрыл глаза от ужаса и ничего не делал для спасения себя и ребёнка.

Иван Соколов: Глядя на эту картину, можно представить, что в 30-е годы пришли ночью к крестьянской семье и сказали: утром за вами придут, собирайтесь, бегите.

Константин Сутягин: В 30-е годы семью моего деда раскулачили, он с Поволжья, Иван Иванович Капотин. Время было страшное, но некоторые люди, которые знали, что их арестуют, не ждали этого, а просто бежали в соседний город. А там другая канцелярия, их не находили, не понимали, что человек просто переехал. Думаю, даже не искали, не до того было. Какая разница, кого посадить? Мой дед Иван успел убежать. Что стало с остальной его семьёй—неизвестно. Он просто сел в поезд и уехал. Приехал в Уфу, поступил в архитектурный техникум, и жизнь пошла дальше. Бегство—это ведь миф в высоком смысле этого слова. Это то, что повторяется в жизни каждого: твоей, моей; мы все куда-то бежали, только,

может, не в таком масштабе, как в Египет бежали Иосиф, Иисус и Мария.

Иван Соколов: Я расскажу про своего прадеда, дедушку моей мамы. У моей мамы был дедушка, священник отец Георгий в городе Тимашовке. У него было шестеро детей. А в 33-м там был знаменитый кубанский голод. И поскольку он был священник, у него был дом и сад, в котором он разводил какие-то редкие для той местности фрукты. И это было основанием, чтобы его раскулачить. И конечно, что священник. И он несколько лет жил по прихожанам, у каждого по нескольку месяцев. Все прихожане по очереди оказывали ему гостеприимство, давали приют. И когда уже наступил голод, старшие дети поехали учиться кто куда, на хлеба, кто-то в Среднюю Азию. Моя бабушка поехала в Баку молодой девушкой, а он с женой и младшими детьми остался. И у них там уже начинались случаи людоедства, в Тимашовке. И когда они пошли на вокзал, чтобы уехать к дочке в Баку, им сказали, что билеты продаются на поезд только тем, кто покажет в кассу телеграмму с вызовом на похороны. Вот такое иезуитство. Тогда отец Георгий надел кальсоны и без вещей, только с документами, сел в поезд, чтобы сказать: «Я вышел за кипятком». В общем, он приехал в Баку в кальсонах и, прожив какое-то время у своей дочки в Баку, он, скорее всего, по рассказам, покончил жизнь самоубийством.

Григорий Горовой: Священник! Покончил самоубийством!..

Иван Соколов: Да. Чтобы по этой телеграмме вызволить свою жену и двоих младших детей. Он таким образом, невероятным совершенно для священника, спас жизнь своей семье. Они приехали как из Освенцима, есть фотографии. Потом я рассказывал об этом, мне разрешили даже его упоминать в записках, потому что это такой особый случай, в самоубийство он не укладывается, и даже точно неизвестно. Не было кроватей, они спали с дочкой в одной кровати валетом. Он встал в туалет, по длинному коридору надо было идти в туалет. Очень долго его не было, не возвращался. Она через два часа проснулась—его опять нет. Она пошла за ним, а он в туалете висел. Не висел, а сидел, и голова его была как-то привязана к дверной ручке. Она его принесла ещё тёплого, и утром он был холодный, то есть она даже не поняла. Непонятная история очень. Но как бы то ни было—такое трагическое время, эти истории.

Григорий Горовой: Сейчас тяжело представить, а это время было, в общем-то, совсем недавно.

Иван Соколов: Другой мой прадед, отец Василий, протоиерей, он тоже служил, пока храм не закрыли в 30-е годы, а в 40-е годы пришли немцы в Краснодар, открыли храм, и он там стал служить. И естественно, он уже был предатель. Человек, который служит в оккупированном городе, которому запретили служить в советском государстве, он делается предателем. А когда пришли наши, они его, естественно, тут же в НКВД. И потом нашли документы о нём, об отце Василии Ивановиче Туткевиче, и реабилитировали. Протоиерей Николай Щербаков это сделал, из Краснодара, спаси его, Господи!

Часть 6
Художник и место

Гений места

Иван Соколов: Ты куда-то собираешься?

Константин Сутягин: На этюды. В город Романов-Борисоглебск, это между Рыбинском и Ярославлем. Маленький чудесный городок… Очень люблю туда ездить, это у меня сейчас любимый город! Там жизнь законсервирована, ничего не меняется, там какой-то неизменный дух… дух жизни.

Григорий Горовой: То, что ты пишешь там,—это имеет отношение к нашему циклу?

Константин Сутягин: Конечно! Там и пришла в голову мысль включить в Евангельский цикл современные сюжеты. В мире происходят войны, революции, возникают какие-то идеи, открытия… А в маленьком городе люди просто живут и живут, как всегда жили. Как 2000 лет назад. Топят печи, ходят за водой, смотрят на Волгу, на закаты, на восходы, на храмы—в Романове-Борисоглебске семь храмов,—жизнь в чистом виде! В столице всё кипит, что-то происходит, всё быстро меняется, а в провинции… Вот как кипела религиозная и политическая мысль в древнем Иерусалиме! Но Христос родился и вырос в провинции.

Иван Соколов: Да, Романов-Борисоглебск сохранился.

Константин Сутягин: А далеко не каждый город сохраняется! Есть много русских городков, которые исчезли, перестали быть городами, перестали быть русскими… Смыслы меняются, и всё. Что там главное? Диснейленд, «Макдональдс», аквапарк, супермаркет… Воздух там меняется, что ли. Смыслы поменялись—и город стал пригородом: спальным районом какой-нибудь столицы. Помните поговорку «Без праведника село не стоит»? В Романове-Борисоглебске как раз есть свой праведник, отец Павел Груздев. Не было бы его—не знаю, сохранился бы город? Романов—это купеческая сторона, левый берег Волги, а Борисоглебск—правый берег, он был заводской слободкой. После революции Романов-Борисоглебск переименовали в Тутаев-Луначарск.

Протоиерей Феликс Стацевич: Что-то вроде «Стравинский. Балет на музыку Чайковского»!

Константин Сутягин: Да! После революции город «прочитали» иначе, по другому «расставили акценты» и стали развивать заводскую сторону—строили там предприятия, жильё. А Романовская сторона, думали, сама загнётся. Моста через Волгу там нет, зимой пешком по льду ходят, летом на лодках. А в межсезонье, когда льдины плывут, переправиться на Романовскую сторону практически невозможно—надо ехать до Ярославля (там ближайший мост) и по другому берегу 50 километров назад до Романова.

Иван Соколов: Потрясающе!

Константин Сутягин: Что ни сюжет—то евангельский! Но, как ни странно, Романовская сторона выжила. Может, благодаря семи храмам XVI–XVIII веков. Снесли бы их—и всё, нет города. А так Романов превратился в культовое место для русских художников: они туда едут, пишут, любуются—колокольни, фрески, свет, пропорции… По пропорциям это совершено русская Флоренция! И думаю, отчасти хранитель этого города—отец Павел Груздев. Скорее всего, святой. Во всяком случае, мы его почитаем как святого.

Иван Соколов: Да, он ещё не прославлен, он недавно скончался. О нём очень много известно.

Григорий Горовой: Там семь приходов?

Иван Соколов: Нет, приходы закрывались.

Константин Сутягин: В советское время только Воскресенский собор оставался действующим. Туда и свозили всё самое ценное из закрывавшихся вокруг храмов, спасали—поэтому там оказались иконы почти кремлевского уровня. Великая икона «Спас Нерукотворный»…

Идея, заложенная в материале

Иван Соколов: Костя, а где у тебя картина «Отче наш» (см. с. 66)?

Константин Сутягин: Вот. Кстати, помнишь, мы с тобой говорили про ценность отдельного звука, про то, что дал тебе опыт авангарда? Что ты стал ценить звук сам по себе?

Иван Соколов: Да.

Константин Сутягин: И точно так же, на мой взгляд, очень много смысла заложено в самом материале, с которым работает художник. Материал—это ведь уже тоже высказывание. И часто более искреннее, чем то, что потом художник на нём сверху нарисовал. Поэтому хочется оставлять его кое-где незакрашенным, чтоб проглядывал. Эта работа написана на старой доске. Я в прошлом году оказался на Афоне—вот, кстати, тоже место! Это же центр Европы, объединённой Европы, Европы без границ! И вдруг оказывается, что там есть отдельная республика, туда нужно получать отдельно визу, могут запросто не пустить. Женщин вообще не пускают, ужас!

Протоиерей Феликс Стацевич: В Грецию—пожалуйста, а на Афон—нет. Куда смотрит Совет Европы?! Мракобесие! (Смеётся.)

Константин Сутягин: И при этом они сохранились, удивительно, в XXI веке! Как? Чудо! Гений места, да… Так вот, там шла реконструкция Андреевского скита…

Иван Соколов: А что это—маленький храм?

Константин Сутягин: Нет, огромный монастырь. На Афоне есть закон: там может быть только 20 монастырей, не больше. Новые монастыри нельзя открывать, но можно открывать скиты, потому что они маленькие. Но когда Россия открывала на Афоне свои скиты, они становились больше, чем греческие монастыри. После революции СССР отказался платить за содержание Андреевского скита, и он перешёл к грекам. Скит в жутком состоянии, конечно, вот они и начали ремонт. А я люблю по помойкам ходить. Иду, смотрю—выбросили двери. Хорошие такие, не дубовые, но филёнчатые, хороший материал. Двери из Андреевского скита, которые открывали сотни монахов, в том числе, может, и святые! Непростой материал.

Григорий Горовой: Прикасалось сколько рук…

Константин Сутягин: Трогали, открывали, толкали… И тут уж я не растерялся. С нами был очень симпатичный грек, Ставрос… А греки хозяйственные, надо сказать, люди. Я всю дорогу производил впечатление лопуха из России: все нормальные были, всё понимают—где, что, как,—а я чего-то там не догоняю. И вдруг он смотрит: я открываю рюкзак, достаю оттуда хорошую верёвку, клещи откуда-то у меня в рюкзаке взялись, и начинаю разбирать эту дверь на запчасти, складываю эти доски, связываю аккуратно. И Ставрос говорит с явным уважением: «О, Костя, а ты очень хозяйственный человек!» Про меня!

Григорий Горовой: И ты привёз это в Москву?

Константин Сутягин: Да, вот они.

Иван Соколов: Колоссально! На досках? На тех досках?

Константин Сутягин: Сначала не знал, что́ буду на них писать—на дверях из афонского монастыря… Пейзаж? Букет ромашек? На доске, которую трогал, может, не один святой?

Иван Соколов: И ты написал работу «Отче наш»! Потрясающая работа! Какая-то в ней и святость, и авангард, и какая-то необычность.

Случайность

Константин Сутягин: Когда Гриша предложил мне написать 33 картины на тему жизни Христа, это меня очень напугало. Что нужно сделать ровно 33 картины. Наверное, одного размера. На одну тему, ужас! Сразу заскучал от этого концептуализма. Вот и стал нарочно работать на разных материалах—что под руку попадётся. И сколько в результате получится работ? А как пойдёт!

Григорий Горовой: По дороге у нас и сама тема изменилась, превратилась в «Евангельские образы», включающие и современные картины.

Константин Сутягин: Да, как-то так само получилось. Знаешь, чему хочется прежде всего научить своих учеников? Не рисовать. Это важно, конечно, но не самое главное. А хочется научить их видеть случайности, которые тебе дают, как подарок,—ты и не думал об этом, а оно само получилось, случайно! Часто ведь это пропускаешь, если не натренирован глаз. Думаешь: зря я сюда капнул краской, надо стереть скорее!

Иван Соколов: Это как та дверь, которую ты случайно на помойке на Афоне увидел.

Константин Сутягин: Да, наверное. Но эту случайность можно и чуть-чуть… инициировать. Знаете, великий художник Анри Матисс, уже поздний, мудрый, любил писать длинной кисточкой. Привязывал кисть к палке и тем самым отдалял холст от себя. Мне кажется, тем самым он включал в своё творчество элемент непредсказуемости. Ведь если держишь кисть за цевьё, практически касаясь пальцем холста, то каждая линия получается точно такая, как запланировал. Расстояние короткое, всё контролируешь. А если держишь кисть за кончик, а кисть длинная, а рука чуть дрожит, и как-то не туда повело… И вдруг может получиться такая линия, которую не ждал!

Иван Соколов: Да, эта случайность—она, безусловно, явление XX века. Как и Матисс.

Константин Сутягин: Это после авангарда.

Случайность классиков

Иван Соколов: Я бы сказал так: в XIX веке это было, но это было бессознательно.

Константин Сутягин: Как там у Пушкина? «Татьяна меня удивила—вышла замуж»? Он же планировал всё по-французски сделать, игриво, а неожиданно куда-то повело, и получилось по-русски: «Но я другому отдана и буду век ему верна».

Иван Соколов: «Без грамматической ошибки я русской речи не люблю»—тоже.

Константин Сутягин: Но Пушкин, конечно, гений, а гении всегда опережают время.

Иван Соколов: Совершенно верно. Потом Хлебников начал говорить, что опечатка придаёт новый смысл стихотворению. А в музыке—я подвожу к музыке—это стало возникать тоже примерно в 10-е годы XX века, когда и Матисс сформировался.

Константин Сутягин: Интересно, а эту случайность можно провоцировать в музыке? Как Матисс длинной кисточкой провоцировал?

Иван Соколов: Мне вспоминается Артур Лурье, замечательный композитор, одно время бывший мужем или другом Анны Ахматовой. Он написал такую пьесу, «Формы в воздухе», где каждый фрагмент расположен на листе нотной бумаги как нечто отдельно взятое. Не строчка, а такими кустиками. «Формы в воздухе». В центре листа несколько звуков, потом справа, слева, в какой-то момент нотные линейки исчезают—они не в строчку положены, не друг за другом.

Григорий Горовой: И это не единичный случай?

Иван Соколов: Потом, в 50-е годы, начали создавать произведения с такими указаниями—играем тот фрагмент, на который случайно упал ваш глаз, и переходим к следующему фрагменту, на который опять же случайно падает ваш глаз. Композитор как бы отказывается от формы. Есть такой итальянский композитор Сильвано Бусотти, 1931 года рождения. Он писал картины, а потом добавлял к ним какие-то нотные символические, графические моменты из нотной записи, и они становились партитурами. Эти партитуры надо было импровизировать. В галереях были выставки незвучащих партитур. Партитуры, которые нужно смотреть и представлять, как бы они могли прозвучать…

«И случай, бог изобретатель»

Григорий Горовой: Я всё-таки вернусь к Костиному вопросу. Наверное, его вопрос был меньше к истории искусства, а больше к твоему творчеству. Ищешь ли ты какую-то случайность? Есть ли у тебя методика обретения случайности, которая вдруг окажется находкой, толкающей тебя дальше?

Иван Соколов: Гриша, ответ я уже давал, но с удовольствием повторю, потому что это очень и очень важно. Вообще я постоянно это повторяю моим студентам, и это то, о чём только что говорил Костя, но я скажу это своими словами. Что творчество—это случайность. Что никакое творчество невозможно без того, что творец—художник, композитор, поэт—отрывается от реальности и перестаёт в какой-то момент контролировать мозгом то, что выходит из-под его рук. Он вдруг как бы воспаряет над землей… Но, чтобы воспарить, нужно очень тщательно всё контролировать, всё, что ты делаешь. Вот это называется вдохновением. Очень большая работа, большое владение мастерством. Быть подмастерьем годы, десятки лет—а потом это вдруг возникает, и человек вдруг начинает чувствовать, что из-под его пера выходит случайно нечто такое, чего он даже не осознавал…

Григорий Горовой: Переход количества в какое-то новое качество. Что-то копится, копится—и вдруг! А что может провоцировать это «вдруг»?

Иван Соколов: Провоцировать? Работа, духовная работа, например хождение в храм. Постоянное занятие творчеством не тогда, когда человек занимается творчеством. Он должен думать о картине, о стихотворении, о музыке, засыпая, во время еды, куда-то идя по делам, на прогулку. И мельчайшие какие-то обыденные, бытовые вещи могут стимулировать вдруг течение мысли в неожиданном направлении.

Григорий Горовой: Костя, Ваня сказал, что если думаешь о творчестве в ненужный для этого момент—когда идёшь завтракать или в гости,—то возникают иногда какие-то творческие озарения, прорывы.

Константин Сутягин: Конечно. Даже когда просто сидишь с друзьями, смотришь по сторонам—художник всегда работает. Это только кажется, что мы тунеядцы, ходим с вернисажа на вернисаж.

Ученик и вдохновение

Константин Сутягин: Люди вообще-то не любят рассказывать, когда у них что-то получилось случайно. Правда, а чем тут гордиться? Знаете, в чём отличие между художником и учеником? Ученик точно знает, чего хочет: он поставил себе задачу и стремится её выполнить как можно лучше. А когда у него случайно получается что-то другое—нет, говорит ученик, я этого не хотел, это надо убрать. Ученик хочет быть отличником, а за «случайно» ему пятёрку не поставят. Я часто бьюсь с ними: «У тебя уже получилось!»—«Нет, я хотел совсем другого».—«А чего ты хотел? У тебя уже хорошо!»—«Нет, это не моё, я это

закрашу». Не видит то, что ему даётся сверху, не видит подсказок, не вступает с этим в диалог. Ученик хочет сделать то, что у него сидит в мозгу; то, что он заранее придумал сам. А как придумал? Чаще всего подсмотрел у кого-то.

Иван Соколов: Художник что-то представляет в голове, но должен понимать, что это будет меняться в процессе работы. Когда я свою абстрактную идею воплощаю в первые четыре такта, в первые пять секунд музыки, то уже эти пять секунд начинают эту абстрактную идею изменять. И начинается борьба материального с метафизическим—сочинение начинает писать само себя, начинает диктовать свои условия, оно начинает жить. «Я,—говорит,—хочу вот это!» И то, что уже вышло, начинает жить своей жизнью, оно может мне больше нравиться, а может меньше. Но я уже начинаю исходить не из абстрактного ви́дения, а из этого конкретного маленького кусочка, который возник. Очень часто, кстати, первый кусок я потом отвергаю.

Константин Сутягин: Освобождаешься окончательно от первоначального замысла, чтоб он не давил, не тянул на себя? Понимаю.

Иван Соколов: Почему-то со второго или с третьего меня уже цепляет, и я уже из этого кусочка вытягиваю—оттуда, из небытия—всю форму. Так у меня обычно бывает. Тут ещё очень важный момент: нужно дорасти, чтобы увидеть себя. Я хотел твою мысль завершить. Это дорастание, способность смотреть на свои картины как на чужие, —это есть продолжение творчества и, может, в какой-то степени более важная вещь, чем писать саму картину. Это как раз попытка осознать вдохновение, подчинить его, обуздать, отрегулировать…

Константин Сутягин: …или хотя бы не мешать. Мы можем провоцировать его, пытаться подстегнуть—вдруг?.. А вдруг и нет.

Иван Соколов: Да, потому что вдохновение—это тайна, и только так к нему можно относиться. Когда оно перестаёт быть тайной, оно перестаёт быть вдохновением. Когда его можно осознать…

Константин Сутягин: …или спрогнозировать на сто процентов, без случайностей…

Иван Соколов: …оно исчезает.

Григорий Горовой: Ваня, пока ты говорил теоретически, Костя на практике продемонстрировал, о чём идет речь. Вот я сижу за маленьким столиком художника, заваленным всяким барахлом. Я же очень люблю порядок! Я сижу и думаю—как здесь можно жить вообще?! И вдруг за время нашего разговора Костя несколькими движениями руки убрал лишнее, достал хлеб, заварили чай, поставили стаканчики—и вдруг в этом хаосе возник уютнейший уголок. Вот так же из хаотически возникшей мысли на полотне возникает какая-то работа, Константин?

Константин Сутягин: Отчасти да (смеётся).

Григорий Горовой: В конечном итоге оказался красивый уютный стол. Я думал, что это невозможно, ещё минуту назад.

Родина как чувство материала

Григорий Горовой: Ваня, а как у тебя рождались произведения? Божественная тема—она у каждого опирается на какие-то его земные ощущения. На что опирался ты?

Иван Соколов: Природа.

Григорий Горовой: Какая природа? Расскажи, пожалуйста.

Иван Соколов: В основном русский пейзаж. Обычный, классический, как на картинах Левитана, Саврасова… Пластов, может быть, из более современных.

Григорий Горовой: Это было результатами твоих поездок или просто всплывало из памяти?

Иван Соколов: Я очень люблю, когда взлетаю на самолёте (всегда беру место у окна), смотреть, пока не вошли в облачную зону, на подмосковные леса. То они зелёные, то осенью жёлтые, то, наоборот, чёрно-белые зимой. Этот момент всегда какой-то возвышенный. Смотреть из окна в самолёте—это большой для моего творчества стимул.

Григорий Горовой: Ты композитор, о котором до сих пор пишут: «Иван Соколов, Германия». Потому что ты жил в Германии, а сейчас уже давно живёшь опять в России.

Иван Соколов: Я езжу туда.

Григорий Горовой: Вопрос такой. Ты говоришь: «Когда я взлетал на самолёте в России, я смотрел на эту природу». Но ровно столько же раз, сколько ты взлетал в России, ты приземлялся в Германии, в Швейцарии, в других странах, где ты тоже, приземляясь, мог видеть какую-то природу. Почему то, что ты видел в России, оставалось в тебе и выразилось в конечном итоге в цикл, а та, другая природа на тебя меньше впечатления производила? Ты жил в Германии очень долго, там ведь тоже прекрасная природа?

Иван Соколов: Ну, живём мы тут, это Родина.

Григорий Горовой: Но ты жил там многие годы!

Россия

Иван Соколов: Это не объяснишь. Человек родился тут. Петре, моей жене, точно нравится Германия, это её родина. Германия не хуже. Я там много гуляю с женой, она любит прогулки по живописным местностям, показывает мне разные уголки в Германии. И мне больше нравится то, что похоже на Россию,—какие-то живописные леса. Между прочим, Шишкин жил в Германии и очень многие свои якобы русские пейзажи написал именно там. А они все воспринимаются как абсолютно русская природа, никто не думает, что это написано под Дюссельдорфом.

Константин Сутягин: Помните, в начале века во Франции возникла так называемая «Парижская школа»? Шагал, Пикассо, Модильяни, целая группа замечательных художников. И я подумал недавно: а ведь ни у одного из них практически нет пейзажей Парижа! В чём дело? Их современники—Матисс, Марке, Утрилло—писали чудесные пейзажи, очень здорово у них Париж получался! А почему Шагал писал в Париже Витебск? Да просто чужие они там были. Хоть и прекрасный город Париж, но чужой.

Иван Соколов: Конечно, они все были приезжими. Пикассо был приезжий, Шагал, ван Донген, Модильяни.

Константин Сутягин: Думаю, художник может писать только то, что очень хорошо знает, вдоль и поперёк. Когда своё пишешь—только тогда свободен, не страшно ошибиться, можно что-то менять, двигать. Помните Оскара Рабина? Он уехал из России лет 40 назад, давно живёт в Париже. Очень хороший художник, но… Меня долгое время смущало: человек уже 40 лет живёт в Париже, а пишет барак, водку, колючую проволоку, советский паспорт… В центре Парижа!

Иван Соколов: До сих пор то же самое пишет, да?

Константин Сутягин: Да! За окном Пляс Бобур, напротив Центр Помпиду, клоуны постоянно там выступают, веселье, смех, а у него по-прежнему на картинах газета «Правда». И я долго подозревал в нем какую-то конъюнктурность: типа взял человек тему и отрабатывает, есть же спрос на «советские ужасы». И вдруг он мне говорит: «Я просто не понимаю, что тут можно писать. Пробовал—не выходит! А вот,— говорит,—когда беру какую-то тарелку—нашу, разбитую,—то понимаю, кто из неё ел, представляю человека, за каким он столом сидел, какая у него зарплата, что у него в кармане лежит, —всё знаю! И поэтому легко пишу эту тарелку. А когда в Париже человек ест из парижской тарелки—не понимаю, кто он и что. Не могу писать.

Русские ужасы: уличная торговля и любовь

Иван Соколов: Это ответ на твой вопрос, Гриша, почему та природа не возбуждает меня так, как эта. Она тоже прекрасна. Но! Например, в 1999 году я написал цикл на слова Андрея Платонова—в молодости он был поэтом. Я взял 27 его стихотворений и написал на них 27 романсов. Помню, было его столетие—он родился в 1899 году. Это поэт страшной русской действительности, он умер в 1951 году, то есть испил полную чашу, жил в самое страшное время. Юность у него прошла в полуголодном рабочем районе под Воронежем. До революции у него тоже была страшнейшая жизнь. И вот эту страшнейшую жизнь он опоэтизировал! Я удивительно любил и люблю его прозу и особенно ранние стихи, которые мало кто знает. И вот я чувствую, надо писать цикл, столетие уже. И очень хорошо помню, что 5 августа 1999 года моя тётушка Ольга Ивановна послала меня на станцию метро «Рязанский проспект» чинить радиоточку.

Григорий Горовой: Современному человеку уже трудно понять, что это такое.

Иван Соколов: Это было раньше такое простое радио, которое работало от сети и ловило одну или две программы. И она у неё сломалась. Радиоточки уже уходили в прошлое, но тётушка узнала, где ремонтируют, и послала меня туда. Я нашёл эту фирму, отдал туда в ремонт. Я возвращался через станцию метро «Выхино», и там был рынок. Это первая большая станция после Подмосковья. А в 90-е годы было межвременье, люди бедствовали, они приезжали в Москву, чтобы попытаться что-то продать. Стояли бабушки с какими-то пыльными фикусами, с какими-то грязными чулками, с какими-то щётками, вещами, которые совершенно никому не нужны,—и пытались их продать. И вот ощущение какой-то безумной жалости, какой-то тоски, невероятного трагизма будничной, повседневной жизни России, Подмосковья. И вот на границе с Москвой я почувствовал Россию, Подмосковье, которое приезжает в Москву. И у меня сразу всколыхнулось платоновское чувство трагизма. Я пришёл и написал первый романс, и дальше всё покатилось. Это ощущение может возникнуть только в России. Я понял—это как тарелка Рабина: эти фикусы и щётки, какие-то мочалки, грязные чулки—они для меня были той самой тарелкой Рабина, из которой он знает, кто ел. Это всё для меня было платоновское. Я думаю, что это ощущение Родины в её плохом.

Константин Сутягин: Хочу с тобой поспорить. Не со всем согласен.

Иван Соколов: Поспорь, да, потому что я сам с собой спорить готов.

Константин Сутягин: Ты говоришь: «в плохом», что Платонов сумел опоэтизировать ужас. А мне чуть другое видится. Я, кстати, тоже хожу на барахолки, до сих пор.

Григорий Горовой: Ты ходишь на московские барахолки?

Константин Сутягин: Нет, я в Болшево. Это как Выхино, только на севере, по Ярославке. Люблю посмотреть на людей—как они сидят, как продают за 15 копеек какую-нибудь дрянь. Иной раз попадается какая-то тарелочка интересная, красивая, старенькая… Я к чему: все эти люди приходят туда для удовольствия! Это их клуб. Им нравится сидеть на свежем воздухе, они испытывают родственные чувства друг к другу, выпивают, обмениваются, разговаривают… Им жалко выбрасывать вещи на помойку, я сам такой.

Иван Соколов: Нет!

Константин Сутягин: Дай договорю. И вот эти

люди—страшно сказать!—они любят это своё барахло. Ты говоришь—Платонов воспевал ужасы. А мне кажется, что он сам был плотью от плоти той жизни. Чтобы говорить «о ужас!», нужна дистанция, а когда ты внутри, то ужаса нет. Мы вот жили в коммуналке, в одной комнате с тремя детьми, и никто у нас в семье не считал это ужасом. А другим, наверное, это ужасом казалось… И сталинская эпоха—одно дело со стороны смотреть, как бы я там страдал? А Платонов не со стороны смотрел. И писал, думаю, не ужасы, а то, что ему было интересно, что хочется,—юность, любовь, рабочий район. Вот такой язык он нашёл для этого… Он сам был сделан из этой материи, он говорил на её языке, понимал всё насквозь—все мысли, обстоятельства, мечты… И, страшно сказать, думаю, он любил это. Понять—это значит принять, раствориться. Быть тут своим, а не посторонним, как эмигранты в Париже,—тогда и приходит свобода. Не со стороны, не умом понять: прочитал книжку про статистику пьянства и всё понял. Ага, как же! Ничего не понял. Понимание рождается только через любовь. И Платонов—он вдруг сумел примириться с этим ужасом, сумел его как-то—нам непонятно, как!—увидеть и примириться. Поэтому мы и не Платоновы, поэтому и не можем создать такое гениальное произведение по поводу какой-то рваной тряпочки. А он полюбил эту тряпочку, понимаешь? И вот эта барахолка…

Иван Соколов: О каких годах ты говоришь, когда ты видел людей на барахолке?

Константин Сутягин: Всегда. Сейчас.

Иван Соколов: Сейчас. А я говорю о 99-м годе. Посыпались зарплаты! Тогда приезжали продавать, чтобы кормиться, а не от образа жизни.

Константин Сутягин: Знаешь, когда всё посыпалось, я тоже продавал на улице вещи, чтобы кормиться. В 1991 году. Но продавал не пыльные фикусы, а мороженое пломбир. Ходил в Лужниках или по Черкизовскому вещевому рынку. Тогда всё—ботинки, штаны, сковородки—не в магазинах, а на рынках продавалось. Надевал белый халат, ставил на плечо ящик с мороженым и ходил по рынку: «Пломбир, пломбир, кому пломбир в стаканчиках?» Мороженое таяло, капало, я его обкладывал кусочками сухого льда, но он быстро испарялся, дымил. Халат у меня был весь жёлтый, в подтёках. А потом продавал плавленые сырки.

Иван Соколов: Вот почему ты так поэтично нарисовал плавленый сырок, который до сих пор у меня на кухне висит!

Константин Сутягин: Мне мама присылала из Уфы плавленые сырки «Дружба», и мы их продавали возле станции метро «Бауманская» вместе с моим другом художником Сашей Шевченко. И кое-что зарабатывали на пропитание.

Иван Соколов: Вот! Я украшал свою комнату твоими картинами! Ранними картинами про плавленые сырки!

Григорий Горовой: Ты был молодым, а те торговки были бабушки…

Константин Сутягин: Это да, конечно, ты прав, молодому легче. Сейчас бы уже не смог. А вспомнил, как продавал плавленые сырки,—и приятно! Вот так и Рабин. Он же любит ту тарелочку, понимаешь? И любил на газете «Правда» бутылку водки раздавить. Он жил в бараке, молодость его там прошла, и пишет до сих пор про это картины. В Париже сейчас живёт, ну и что. Приглашает в ресторан—устрицы, шабли, всё шикарно. Но с каким удовольствием он вспоминает ту жизнь, когда на газетке стояла бутылка водки и горбушка хлеба на закуску! И замести могут в вытрезвитель, расслабляться нельзя—восторг! Героический советский быт.

Григорий Горовой: А ты видел фильм «Окно в Париж»?

Константин Сутягин: Видел, конечно.

Григорий Горовой: Помнишь там эмигранта, который говорил: «Да я бы сейчас, чтобы оказаться в России, всё бы отдал!» А когда это вдруг произошло, ужаснулся!

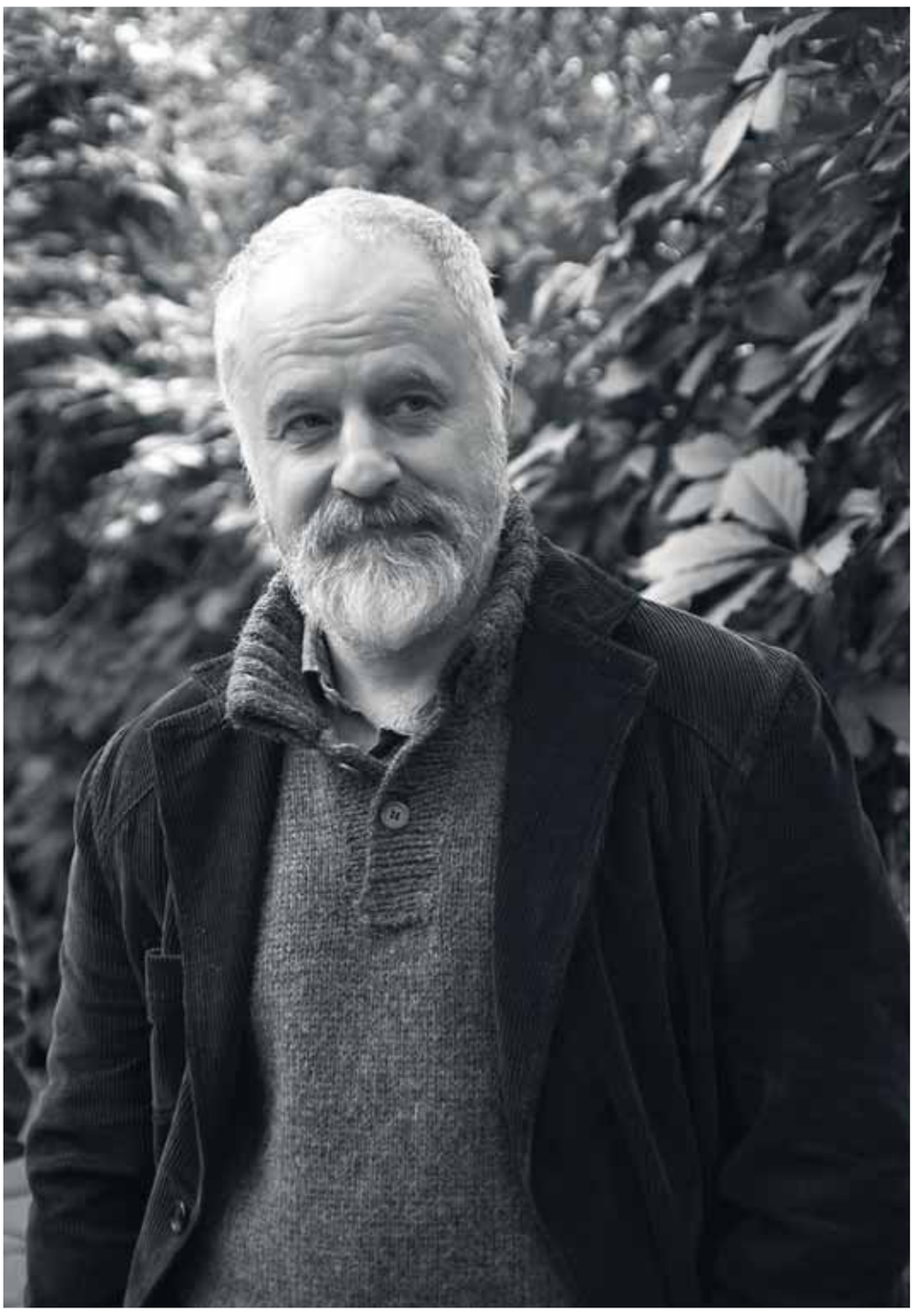
Константин Сутягин: А вот это совсем другое дело. Художник—он же не выпивает реально ту бутылку водки, когда пишет картину. Рисуя, он погружается в миф. Он заново проживает ту ситуацию, которую понял тогда на двести процентов, и к этому мифу может потом возвращаться в своих картинах. При этом не обязательно каждый раз для вдохновения наливать себе в стакан денатурат и выпивать залпом. Или бежать продавать мороженое на улице. Просто у тебя есть в голове этот опыт, этот миф, и ты знаешь, помнишь, что в этом тоже есть какая-то красота.

Советская музыка

Константин Сутягин: Я, кстати, недавно слушал твои прелюдии, Ваня, и вот моё мнение дилетанта: мы с тобой—это очень важно—всё время возвращаемся в разговорах к советской эпохе, к теме нашего поколения. А в этом всё дело, потому что это наше общее. Мы же от советской власти не страдали особенно, да? У людей старшего поколения было какое-то отторжение, проблемы, тяжесть, страх, но у нас никакого страха не было. Мы уже знали: нас не убьют, не посадят. Может, что-то не дадут вкусненькое, но проживём и так. Мы жили в последней фазе советской эпохи, которая была довольно безопасной.

Иван Соколов: Не сажали, голода не было.

Константин Сутягин: А сейчас человек может запросто умереть с голоду, и никто не забеспокоится. Скажут—ну что ж ты, это рынок, надо уметь вертеться! А умер—сам виноват. А вот тогда—у меня, во всяком случае,—такого страха, как сейчас, не было. Поэтому жизнь нашего поколения разделилась



пополам: первая часть жизни была советская, а вторая антисоветская.

Иван Соколов: Да.

Константин Сутягин: И вот я слышу в твоей музыке очень много советского, хорошего советского. Есть такое добротное понятие «советская музыка», «советский композитор»—хорошая музыка, имеющая узнаваемые черты. Ведь люди тогда тоже живые были, было живое искусство, оно несло черты эпохи. Это очень важно—мы с тобой сформировались именно в эпоху позднего социализма, мы жили в великой стране, в самодостаточном мире, заграница нас не волновала ни капли. Всё было хорошо, мы ничего не боялись. Были какие-то правила игры—с кем, о чём и где можно говорить, а с кем и где нельзя. От нас не требовали особенных подлостей—осуждения Ахматовой, Зощенко. Тогда уже не осуждали. Мы «одобряли» решения XXV съезда КПСС и шли пиво пить. И эта эпоха проскальзывает у тебя в музыке, мне это очень слышится. Особенно Десятая прелюдия—она начинается такой…

Иван Соколов: …блаженной мелодийкой.

Константин Сутягин: Беззаботной. С одной стороны, это беззаботная музыка, в ней есть какое-то блаженство, это рай. Но это рай советский, так я его слышу. Она очень созвучна с музыкой поздней советской эпохи. А потом на неё наезжает какая-то тема, как рок в греческой трагедии, тревога. В твоей музыке есть тема блаженства—и какой-то дух, который вмешивается в это блаженство, куда-то толкает… По-моему, в Девятой тоже. Тут явно Дух, но он такой… довольно императивный. Это Дух пушкинского «Пророка», который позвал, бросил, вырвал грешный язык. Этот Дух будоражит, что-то с тобой хочет сделать, это не Дух райского блаженства. Понимаешь, что я имею в виду?

Иван Соколов: Да.

Константин Сутягин: А райское блаженство у тебя как раз… я сейчас думаю… Ничего, что я так, по-дилетантски?

Иван Соколов: Очень хорошо.

Константин Сутягин: Райское блаженство… Вот смотри, ты пришёл в церковь, ты же и в советское время жил с Богом? У тебя не было конфликта, как у тех людей, чья вера подвергалась испытаниям, которым нужно было её защищать в 30-е, в 60-е годы.

Иван Соколов: Нет, не было. Я не ходил в советское время в храм, но Бог присутствовал в моей жизни. Это я чувствовал всегда, я был крещёный, я верил в Бога, но по-своему. Не перебиваю, продолжай.

Константин Сутягин: Вот, скажем, русские композиторы XIX века. Они впитывали народную музыку. Глинка, Чайковский—какие-то свежие нотки именно от народной музыки идут; «Могучая кучка»… Потом XX век, внутренний конфликт—добро и зло, которые борются в сердце человека. Внутренняя религиозность. Эти вещи довольно отчётливо, на мой взгляд, окрашивали музыку той эпохи—антропософия, Скрябин. Потом наступила другая эпоха, жестокая, которая подавляла в человеке всё религиозное,—17-й год, 20-й, 30-й, вплоть до 60-х. А ведь в это время творили прекрасные композиторы, которые жили до революции, знали лучшие времена,—Прокофьев, Мясковский. И для них советское время, в которое они жили, было далеко не блаженным. Может, они воспринимали это как «ад»: рушили церкви, религиозность уходила в подполье, исчезла свобода…

Иван Соколов: Да.

Константин Сутягин: …И они вспоминали какие-то «райские песни» из прежней, несоветской жизни, окрашивали ими своё творчество.

Протоиерей Феликс Стацевич: Прокофьев с Мясковским жили на своей земле и среди своих, они всегда были «с моим народом». Хотя отношения не были безоблачными: у Мясковского пьяные матросы на глазах растерзали отца-генерала.

Константин Сутягин: Конечно, они чувствовали трагедию происходящего. Потому что, как и Ахматовой, им было с чем сравнивать. Но потом пришло следующее поколение, для которого тот «ад»—с официальным безбожием, с разрушенными церквями—был уже повседневностью.

Протоиерей Феликс Стацевич: Ни для Свиридова, ни для Бориса Чайковского—добавь сюда писателей, выбираю навскидку: Паустовского, Виктора Астафьева, Виктора Конецкого, Валентина Распутина, Олега Куваева—«ад» не был чем-то нормальным, согласись. Конечно, первое, что поразило меня на Сен-Женевьев-де-Буа,—фамилии на надгробьях. Но и оставшиеся здесь не могут быть автоматически записаны в смердяковы.

Константин Сутягин: Но для них, в отличие от похороненных на Сент-Женевьев-де-Буа, советская жизнь была совершенно нормальная! Это поколение другой жизни не знало! Ну да, жизнь трудная, думали они, другой не бывает. Они все гордились своей страной, при чем тут смердяковы?

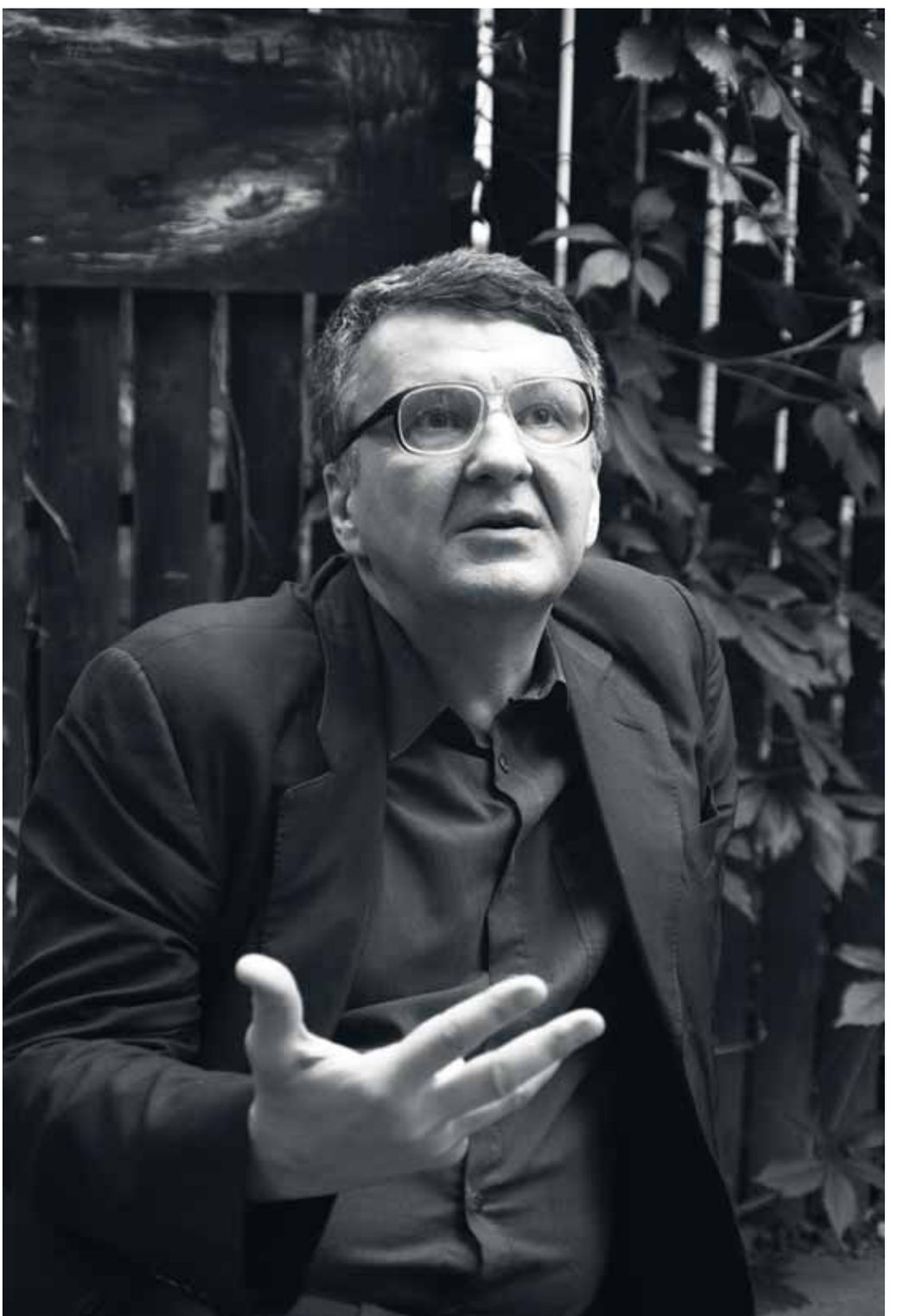
Протоиерей Феликс Стацевич: Только страна эта не замыкалась, конечно, в систему общественных отношений, она была и СССР, и Россия, и Русь одновременно.

Константин Сутягин: Разумеется!

Протоиерей Феликс Стацевич: «Так же плакали от горя, так же в муках рожали детей»…

Константин Сутягин: А наше поколение—те, у кого было счастливое детство,—и вовсе считало, что у нас был не «ад», а «рай» (счастливое детство—это всегда воспоминание о Рае). Это и есть наша краска в искусстве. Надо видеть ту краску, которую подсовывает нам под руку жизнь, судьба. У нас же с тобой точно не было ощущения, что мы живём в беспросветном аду?

Иван Соколов: Нет.



Константин Сутягин: Для нас потрясением стали, наоборот, поздние времена, когда обрушился быт, открыли шлюзы, открыли знание, открыли Бога. Из райского неведенья нас выгнали в огромный безжалостный мир. Мир открылся в каком-то полном масштабе, не просто маленькая внутренняя религиозность. Одно дело—люди посидели, закусили, потанцевали, всё хорошо. Поговорили о важном, книжку прочитали хорошую. А другое дело, когда тебе говорят: НА! ТВОРИ! ЖГИ! ОТВЕЧАЙ ЗА ВСЁ! Бог стал не Утешитель, а какой-то бушующий, пугающий, требующий испытаний. Ветхозаветный. Как в пушкинском «Пророке».

Рай или ад?

Константин Сутягин: У меня тоже есть—не ностальгия по тем тихим временам, но… Где-то в живописи нет-нет да и мелькнут 60-е, 70-е годы. Очень люблю растущие оттуда сюжеты—такая в них добротность, надёжность, спокойствие! Конькобежцы, лыжники, поезда… Играющие дети… Меня даже спрашивают часто, глядя на мои картины: какое время я рисую, 60-е? Я раньше удивлялся—какие 60-е? Я пишу современность! И вдруг понял, слушая сегодня твою музыку, что для меня это и есть… ну, не образ «рая», но какого-то утраченного Рая. И я отыскиваю его бессознательно в современности—те сюжеты, остатки большого стиля. Вытаскиваю из нашей эпохи то, что напоминает детство. Ты не думал об этом, когда писал свои вещи?

Иван Соколов: Задумывался, конечно.

Протоиерей Феликс Стацевич: Кто-то из больших писателей сказал: «Ностальгия—не тоска по утраченной Родине, это тоска по ушедшей юности».

Переломный момент

Константин Сутягин: Я хотел вам показать работу, которая для меня стала переломной. Надо вспомнить, какая твоя прелюдия. Я её условно называю «Гефсиманский сад».

Иван Соколов: Наверное, Четырнадцатая.

Константин Сутягин: Да. У меня есть два варианта этого «Гефсиманского сада», и один из них как раз отвечает нашему общему прошлому, прошлому нашего поколения. «Евангельские образы», я уже говорил,—это ведь то, что происходит с нами здесь и сейчас, в сегодняшнем мире, хоть, разумеется, не в таком огромном масштабе, как со Спасителем. Вот картина «Гефсиманский сад» (см. с. 106). На ней просто сквер имени Баумана. Это такое пронзительное место в Москве, рядом с моим домом. Вроде бы сквер, но он так неудобно расположен, что случайно туда не попадёшь. К нему нет подходов, он всегда окружён машинами, дорогой. Там бомжи сидят. Какие-то приезжие случайно забредают с Трёх Вокзалов, с чемоданами, испуганные. Видят, место укромное, и начинают есть, пить, что там принесли с собой: в кафе дорого идти. Вроде бы центр Москвы, сквер дурацкий, нелепый. И какая-то в нём пронзительность, особенно осенью. С людьми—и один… Зашёл, сел на скамейку—и не хочешь, а накатит чувство вечности и трагизма, наше микроскопическое евангельское переживание.

Иван Соколов: Ты написал это к проекту или до?

Константин Сутягин: Я как раз слушал твою музыку и слышал в ней это. А вот другая картина, тот же сюжет «Гефсиманский сад» (см. с. 103). Но мне хотелось написать его уже более обобщённо, чтоб было менее привязано к нашему времени. А недавно опять слушал твою Четырнадцатую прелюдию и услышал её по-другому: тут и советское, и несоветское, вечное. Эти капли кровавого пота, это напряжение молитвы, друзья-апостолы, которые заснули,—жалко их, что с ними дальше будет… Они совпали для меня, обе эти картины.

Иван Соколов: Эта работа абсолютно, стопроцентно идет на ми-бемоль минор. Эта, вторая.

Суровый стиль

Константин Сутягин: Любовь к советскому прошлому, хм… Да не к советскому, а просто к прошлому. Не хочется придумывать себе задним числом страдания, лишать себя детства. У меня ведь не было в детстве ничего особенно плохого, поэтому я его с радостью вспоминаю. Было великое явление в живописи 60-х годов—«суровый стиль». Московские живописцы Юрий Попков, Павел Никонов, Николай Андронов, Андрей Васнецов… Это до сих пор недооцененное явление мирового уровня.

Иван Соколов: Абсолютно, этого нигде нет. И не так ценится, как должно бы.

Протоиерей Феликс Стацевич: Это именно русское и советское, в «суровом стиле» одно проросло в другое. Это могло появиться только здесь, в этом месте и в то самое время.

Константин Сутягин: Конечно. Ведь поздний соцреализм был уже довольно фальшивый—романтическая эпоха закончилась, «умирать молодым» уже никому не хотелось, поэтому энергия ушла. И позднее советское искусство стало утверждать, что всё и так хорошо, «гибнуть в борьбе» не надо, нужно только хорошо трудиться и будет ещё лучше. И «суровый стиль» почувствовал эту фальшь. Потому что, кроме умения трудиться, ещё есть любовь, одиночество, поэзия… Трагизм бытия, вдруг осознаваемый… Смерть… Это всё не попадало в соцреализм.

Иван Соколов: Слабость, жалость…

Константин Сутягин: Да. Всё это было за рамками стиля. Кстати, ключевая работа Никонова—это «Геологи». Труд геолога, с одной стороны, очень тяжёлый. Но там есть и одиночество, и тоска, и любовь, и разлука. Нахождение себя в природе. И через это у позднего Никонова часто идёт тема «Похороны». Тот же Попков—новая грань бытия, которая пришла в искусство именно через советское, проросла в нашу позднюю эпоху. Что-то мне тут видится библейское: труд, тернии, которые нужно преодолевать, но через них аскетика, поэзия, вечность—и любовь, жизнь… А ведь при этом всё насквозь советское!

Протоиерей Феликс Стацевич: Да, библейское… Жить там, куда тебя поставил Бог, делать своё дело. Ведь и Мясковский, и Прокофьев—они не были подпольщиками, они и в советской действительности оставались «на своём поле».

Константин Сутягин: До революции им, конечно, было немного легче заниматься своим делом…

Протоиерей Феликс Стацевич: Но к своему «раю» всегда приходится пробиваться «сквозь тернии и волчцы». То, что эти тернии были специфически советские,—дело десятое. Тернистость—свойство вообще любой взрослой жизни: за «будьте как дети» во взрослом мире надо платить.

Советская музыка

Константин Сутягин: И вот для меня как-то всё совпало в этом проекте—тема детства, советской молодости, юности, советского быта, который я любил и люблю. Мой дедушка Коля, Николай Григорьевич Сутягин, военный лётчик, большой, сильный, прошёл войну. Суровый стиль… Помню все застолья, когда собирались фронтовики, посуду, тарелки, из которых я знаю, кто ел… И в этом проекте всё замкнулось—мне кажется, во многом через твою, Ваня, музыку. В твоей музыке—может, тебя это обижает…

Иван Соколов: Нисколько не обижает!

Константин Сутягин:…слышится мне это время: 60–70-е годы.

Иван Соколов: Это время взято мной (это я уже постфактум понимаю) как некий символ, так же, как и в твоих картинах. Как некая метафора. Здесь это, может, не ирония, а что-то другое.

Константин Сутягин: Вот эта мелодия в Десятой прелюдии—практически моцартовская, но притом это… Не знаю, может, обидное что-то говорю… Это какой-то советский Моцарт, выросший в определённом месте и в определённое время.

Иван Соколов: Да, всё правильно.

Можно ли отражать современность

Константин Сутягин: А вот давно хотел тебя спросить про сегодняшнее звучание: есть у тебя ощущение современной жизни? Можешь ты «одеть» песню в сегодняшние «одежды»?

Иван Соколов: То есть в постсоветские?

Константин Сутягин: Да. Сегодняшняя эпоха в музыке есть? Или ты не чувствуешь её?

Иван Соколов: Нет, Костя, не чувствую. Нет сегодняшнего.

Константин Сутягин: А пытался хоть раз зацепить это современное звучание мира?

Иван Соколов: Дело в том, что попыток нет. Я ведь не цепляю специально и советское. Я считаю, что художник вообще не должен отражать время, в котором он живёт. Время само отражается в художнике—или нет. Мне кажется, сказать: «Это звучание современности»—это китч, подделка, это обман. Я искал свой язык очень долго. И в конце концов понял, что мой язык заключается не в языке, а поверх языка: в том, чтобы разными языками—говорить. Это и есть мой язык: не «как», а «что». То, что тебе слышится тут звучание советской эпохи,—просто это некие общие интонации, вот и всё. А сегодня этих общих интонаций нет. В то время они были, а сейчас всё расслоилось. Сейчас нет какого-то общего звучания современной эпохи. Оно есть, но…

Константин Сутягин:…нет мейнстрима?

Общее и частное

Иван Соколов: Сейчас есть одна тема, мейнстрим есть, но он выглядит как соединение этих маленьких ручейков. Например, Шнитке, хотя он уже умер,—он первый сказал, что музыку можно писать в разных стилях. И он начал писать музыку в разных стилях. Или композиторы, которые моделируют всё, что хотят. Это как принцип—некая вседозволенность, моделирование любого стиля. Именно это и есть стиль эпохи. В Америке придумали слово «тотализм» для объяснения этого явления. Некая всеобщность, мегастрим.

Григорий Горовой: Даже в человеческих отношениях. Женщина с женщиной, мужчина с мужчиной, трансвеститы и прочее—все достойны уважения и даже брака.

Большая тема

Константин Сутягин: А в этом, может, и проблема для музыканта, для художника… Каждый сам за себя, каждый топчет свою маленькую тропинку.

Григорий Горовой: Кстати, в современной живописи есть мейнстрим?

Константин Сутягин: Нет. Сегодня одно, завтра другое. Есть мода—все бежим туда, потом сюда. Мейнстрим формируют кураторы: сегодня интересна поверхность, завтра гипертекстуальность. Они придумывают какие-то термины, но ко мне, например, это не имеет никакого отношения.

Протоиерей Феликс Стацевич: Я бы уточнил: не имеет отношения к художественной правде. А так—какое кому дело до того, что волнует некое частное лицо? Пускай оно, лицо, даже и художник.

Константин Сутягин: Можно сделать «имя» в своём кругу, но… Допустим, я занимаюсь проблемой «ботинки 32-го размера»: застолбил это в искусстве, рисую их—и всё! Но никто же никогда не подхватит мою мысль про обувь 32-го размера, хоть я трижды гениально что-то придумал. А вот большая тема… Если художник берёт какую-то тему, общую для всех, для многих, то сразу ведь интересно! И мне, и другим… Думаю, культурная раздробленность последних лет именно от этого: никто не берётся за большую тему.

Григорий Горовой: Раньше такой собирающей темой было христианство. Классические сюжеты в искусстве—это Евангелие и Ветхий Завет.

Иван Соколов: Большая тема—тема вечная.

Григорий Горовой: И понятная всем. Имеющая отношение ко всем.

Константин Сутягин: Ну да, не просто ботинки 32-го размера—пожал плечами и пошёл дальше. Мне кажется, эпоха «каждый художник идёт в свою сторону» заканчивается. И дальше искусство либо вовсе исчезнет… Каждый ушёл в свою сторону—и до свидания!

Григорий Горовой: А что останется?

Константин Сутягин: Останутся развлечения: триллеры и боевики, КВН…

Протоиерей Феликс Стацевич: Хлев какой-то. Курятник.

Константин Сутягин:…Или искусство опять вернёт себе прежнее значение. Думаю, сейчас эпоха опять меняется. В мире уже столько эпох сменилось, даже на моем веку! Столько «истин» за 30–40 лет, причем «бесспорных», с сотнями диссертаций… «Наши дети будут жить при коммунизме»—было же? А теперь смешно. Или вот Фукуяма, «конец истории»—смешно сегодня, а ещё вчера это считалось абсолютно непререкаемой истиной. Сейчас всё быстро меняется… Только вот в какую сторону?

Часть 7
Художник и вечность

Зритель и художник

Григорий Горовой: Знаете, я был свидетелем и того, как Константин первый раз прослушал Ванин цикл «Евангельские образы». Это было в консерватории, по-моему, в 9-м кабинете. И я видел, как ты, Ваня, первый раз пришёл в мастерскую посмотреть на первые 10–15 картин из Костиного цикла. Так вот, Константин тогда сидел, слушал тебя и краснел (я поглядывал на него). Шла внутренняя работа. У него в голове звучала его живопись, и это не совпадало с твоей музыкой: «Нет, моя живопись звучит не так!»

Константин Сутягин: Было…

Григорий Горовой: Помнишь, Ваня, и ты, когда пришёл смотреть картины сюда в мастерскую, ты смотрел, и те картины, которые были более фигуративны, более связаны с евангельскими историями,— ты тоже говорил: «Ой… Мне казалось, что, наверное, надо бы как-то более абстрактно…»

Иван Соколов: Менее сюжетно.

Григорий Горовой: А потом с каждым приходом в мастерскую к Косте тебе всё больше и больше нравилось. Ты уже находил—да-да, это та тема. Так же, как Костя твою музыку не сразу воспринял.

Константин Сутягин: Не сразу…

Григорий Горовой: Но у вас произошло сближение ви́дения художника и композитора в рамках одной темы. Как строится свод? Камни кладут с двух сторон, а сверху кладку замыкает так называемый замко́вый камень, и получается свод. Свод темы. В принципе, сейчас мы и работаем над замковым камнем, который завершит тему. Это наша беседа, беседа композитора и художника, людей одного поколения, одной культуры, одного мировосприятия.

Движение в музыке

Константин Сутягин: Кстати, теперь понял, почему не сразу решился на этот проект с тобой, почему казалось, что у тебя «не та музыка».

Иван Соколов: То есть почему тебе казалось, что она как бы не твоя?

Константин Сутягин: Да. Сначала не понимал, а теперь понял. У тебя музыка… подвижная, что ли? В рамках одной прелюдии сама форма произведения меняется, идёт «движение в движении»; не знаю, как сказать, я не музыкант. Вот, например, Чайковский, «Романс», чудесная вещь, там есть одна тема (напевает), и она всё произведение замыкает в драгоценный камень, и можно его с удовольствием разглядывать: всё завершено, сходится, расходится, грани отшлифованы… А у тебя нет этого в музыке. У тебя есть начало, а чем всё закончится, я каждый раз не представляю… Каждый раз мы проживаем какую-то сложную историю. То есть я пытался «увидеть» твою музыку в целом, чтобы нарисовать,—и не мог. Она всё время двигалась, уходила сама от себя.

Иван Соколов: А я долго это качество хотел иметь, шёл к нему, и оно мне очень нравится—непредсказуемость!

Новая музыкальная форма

Константин Сутягин: Мне кажется, это что-то новое: когда слушаешь музыку и не просто погружаешься в созерцание божественного кристалла, а смотришь, как какую-то пьесу.

Иван Соколов: Сквозная драматургия.

Константин Сутягин: Ты сознательно это делаешь? Мне кажется, это не так свойственно другим твоим вещам.

Иван Соколов: Я шёл и иду к этому качеству совершенно сознательно. И мне очень приятно, что ты сейчас о моих произведениях, о прелюдиях высказал именно это мнение—первый, кстати. Никто из музыковедов до этого не дошёл. Пока. И это качество я совершенно сознательно впервые встретил в музыке Шостаковича—бесконечное развёртывание одного мотива, их как будто бы калейдоскопическая смена, но на самом деле подчинение этого развёртывания некоему стихийному, существующему где-то в подсознании композитора-творца, закону.

Какое-то бесконечное… дление одной идеи. Я считаю, что это абсолютно для музыки судьбоносно, важно.

Константин Сутягин: Чем?

Иван Соколов: Дело в том, что композитор уже дошёл в начале XX века до предела в вертикальном развитии музыки, потому что в гармонии всё ясно. Это примерно как в живописи цвет. Вертикальная, одномоментная фаза развития музыки (несколько звуков, взятых одновременно)—она тысячу лет проходила в истории и где-то на Скрябине завершилась. На Скрябине, на Шёнберге, а точнее, на электронной музыке, в которой одновременно можно соединить бесконечное число звуков. Теперь, в XX–XXI веках, композитор может создать новое, по моему убеждению, только в области формы. И вот это горизонтальное движение—это актуально. Форма, последовательность—это делает музыку родственной живописи. Это именно то, что в XX веке есть совершенно гениально у Шостаковича, и то, что Прокофьев, будучи на 15 лет старше, ещё не так освоил, как Шостакович, хотя у Прокофьева это тоже есть. Прокофьев писал: «…Я научился ведению чистой мысли у Брамса». Вот эта фраза—«Я научился ведению чистой мысли у Брамса»—она меня потрясла и запала в голову, в душу. Это из его автобиографии. И я стал учиться ведению чистой мысли у Шостаковича. Между прочим, между Брамсом и Прокофьевым 58 лет, а между Шостаковичем и мной 54, то есть соотносимся в истории по времени (разумеется, не сравнивая масштабы) практически так же.

Тишина

Константин Сутягин: Интересно, у тебя то и дело мелькают два композитора: Шостакович, такой формалист, а с другой стороны, мне кажется, для тебя очень важен Дебюсси, у которого, наоборот, такая импрессионистическая широта оттенков. На мой взгляд, две совершенно разные вселенные.

Иван Соколов: Да.

Константин Сутягин: А как-то они в тебе сходятся. Ты слышишь точку пересечения этих двух осей? Есть она или нет?

Иван Соколов: Нет, не пересекаются. Никак. Оба совершенно независимы друг от друга, непересекающиеся вселенные. Шостакович—это, скажем, Шагал. А Дебюсси—это Моне. Ну какие тут можно придумать связи… И если честно, настоящего Дебюсси у меня нет. Настоящий Дебюсси—это совершенно непостижимая гениальная вещь, которую до сих пор никто ещё толком не понял. И тот Дебюсси, которого играют у нас сейчас,—это не Дебюсси. Это какой-то плоский, двухмерный Дебюсси. Вот это третье, четвёртое измерение музыки Дебюсси…

Константин Сутягин: А в чём оно?

Иван Соколов: Оно как раз в том, что возникло сейчас, в XXI веке. В полистилистике. В ощущении того, что тишина, которая окружает музыку,—это главный полифонический голос всей музыки…

Константин Сутягин:…как некий контрапункт?

Иван Соколов: Всё остальное приписано к этой тишине, как контрапункт, да. А тишина—с неё всё началось.

Протоиерей Феликс Стацевич:…И в неё всё вернётся.

Иван Соколов: И когда у Дебюсси возникает пауза, мы слышим главное. И у Шуберта так же. Два композитора, очень важных в этом смысле.

Константин Сутягин: Пробелы, паузы… Пустота как обрамление бытия.

Протоиерей Феликс Стацевич: Не пустота. Это не пустота, именно тишина.

Константин Сутягин: Ваня, ты говоришь, что это отношение к тишине—особенность XXI века. Очень интересно… Но ведь это означает, что мир стал очень хрупким, если у нас тишина вдруг стала такой важной? Прежде, в раблезианском мире, тишины-хрупкости не было. Там надо было выпивать, закусывать, отрезать кусок баранины, запихивать его в рот, заливать вином жир котлет… Есть только мир—клокочущий, изобильный, и в нём тишина—это только пауза для перемены блюд. Ну, как у музыканта пауза между произведениями, просто чтоб чуть-чуть отдохнули руки. И вдруг пауза, тишина становится самостоятельным звучанием, как музыка. Это уже не отдых между двумя блюдами.

Протоиерей Феликс Стацевич: Кейдж, «4'33"».

Константин Сутягин: Да, самостоятельное звучание тишины как отдельная пьеса. Но ведь это означает, что наш мир уменьшается? Сужается?

Григорий Горовой: То есть?

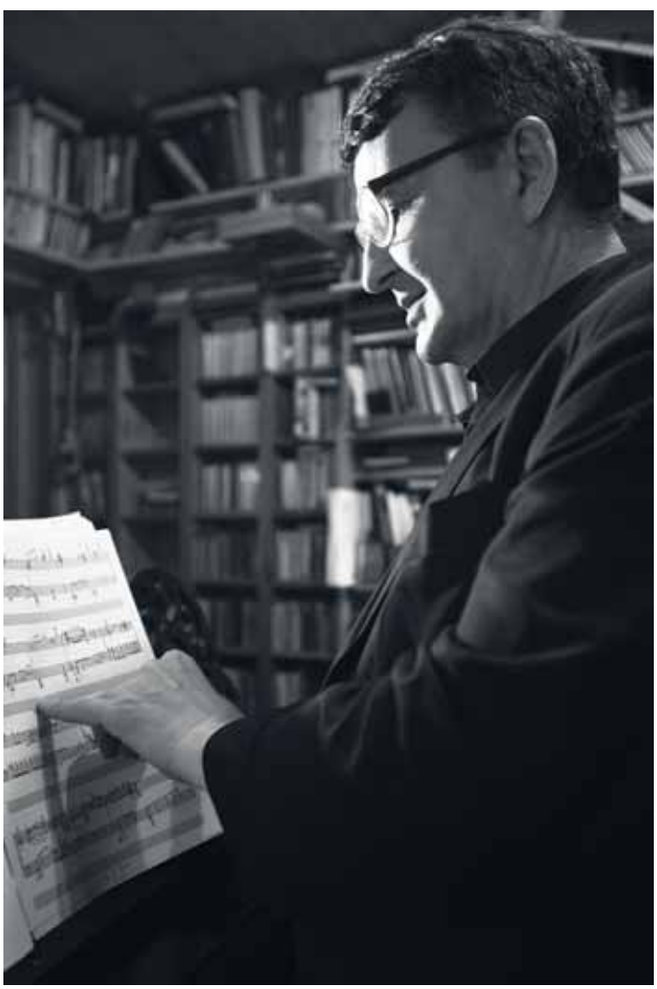
Константин Сутягин: Ну вот как подсолнечное масло собирается в капли на столе, а под ним проступает клеёнка с узорами (тишина). Вдруг выясняется, что наш мир—это не всё, что под ним ещё что-то лежит. Что это только часть, может, даже не самая важная—есть баранину, пить вино. Оказывается, под этим есть тишина, есть тайна. Есть огромное пространство, в котором нет участия человека, нет нашей воли, нет нашего присутствия…

Протоиерей Феликс Стацевич: Есть-есть! И участие есть, и присутствие, только не в статусе хозяина, а благоговейное, почтительное, бережное.

Константин Сутягин: И это огромное пространство мы вдруг начинаем слышать…

Григорий Горовой: Ты человек XXI века, поэтому так и судишь о Дебюсси. А сам Дебюсси, может, и не думал об этом.

Иван Соколов: Каждая эпоха приносит не только новый стиль в живописи, в музыке, но и новое отношение к тому, что такое искусство.



Константин Сутягин: Конечно! Замечательно! Я об этом и говорю! Мы перестали считать серьёзным искусством, например, некоторых академиков XIX века, которые очень ловко писали портреты, — потому что появился фотоаппарат. А каких-то других художников, наоборот, вспомнили. Кстати, ты говорил про тишину. Сейчас подумал: а я иногда люблю оставлять на картинах кое-где чистый, незакрашенный холст; забавно, да? Я, кажется, говорил уже. Оставлять, показывать основу, на которой пишу.

Иван Соколов: Подчёркивать: вот «я», «моё», а вот «не я». Пауза.

Константин Сутягин: Да! Не знаю, почему, но хочется оставлять незакрашенные куски. И кстати, всё больше и больше, особенно когда не на холсте пишу, а на старых досках, дверцах… Когда у материала есть «биография», то надо очень постараться, чтоб соответствовать ей. Иногда даже сразу видишь, что́ тут должно быть,—материал диктует. Тишина диктует, что́ рядом с нею класть. Да, этого раньше не было—в XIX, XVIII веках—оставлять незакрашенный холст.

Григорий Горовой: А Валентин Серов?

Константин Сутягин: Серов—да, оставлял чистый холст, но он этим не пустоту подчёркивал. Он подчёркивал этим свою гениальную точность, не требующую доработок, виртуозность гения. А у меня—какая к свиньям виртуозность! Был спор Серова с его учителем Репиным по поводу портрета Шаляпина. Серов просто нарисовал его углем на холсте и показал Репину как некое своё достижение. Тот был ошеломлён. Ну как же, говорит, это в принципе не может быть произведением, потому что это…

Григорий Горовой:…полуфабрикат!

Константин Сутягин: Мне кажется, оставляя пустой холст, Серов показывал, что большая картина должна сохранять свежесть эскиза. Ему важна была краска, которую он клал на холст. А вот что сам по себе пустой холст тоже имеет ценность—это пришло гораздо позже, после авангарда. Я перебил тебя, Ваня, прошу прощения. Ты говорил о тишине.

Иван Соколов: Да. В живописи то же самое—тишина, пустота. А тишина—это этическое в искусстве. Понимаешь, вот когда мы слушаем тишину… Я помню, играл сонату Шуберта, играл для своей первой учительницы.

Константин Сутягин: В Гнесинке?

Иван Соколов: Она у меня была в музыкальной школе, года два всего. Ольга Федоровна Брагина. Она регент церковного хора в Железнодорожном. Она и тогда была верующая, но это как-то не открывалось. И вот я, помню, поступил в консерваторию, она пришла к нам в гости, а я играл Шуберта сонату. Это был 1978 год, а в 1977-м умерла бабушка. И там в конце первой части есть пауза. И вот я сыграл эту паузу, закончил. Она говорит: «Вот когда наступила эта пауза, я вспомнила Марию Николаевну». Бабушку. То есть вот в этих паузах как бы всё главное-то и происходит.

Протоиерей Феликс Стацевич: Да, именно так—тишина, пауза. Слово «пустота» не годится. Пустота—это холст сам по себе, в магазине. А холст, который художник оставил чистым, делая картину,—это тишина.

Константин Сутягин: Тишина холста…

Иван Соколов: Это очень важно. Тишина—это этическое в музыке.

Константин Сутягин: А как это, музыка и этическое? Поясни, пожалуйста!

Художник собирает в себе самое лучшее

Иван Соколов: Понимаешь, надо просто, чтобы искусство было больше, чем искусство. Музыка—это же просто одежда. Это как и живопись. Как ты творишь? Ты чувствуешь звук. Как у Блока—звон. Лёгкий, неслышимый звон. Или вот это—приближение стихов у Ахматовой. Ты чувствуешь, что картина приближается, это вдохновение, и ты как бы настраиваешься на определённый лад. На определённую волну, если хочешь.

Протоиерей Феликс Стацевич: Но бывает, что человек поймал эту интуицию, а дальше работает-работает, но как-то всё мимо. Включает какие-то свои штампы, наработки, полученные в училище, в консерватории, какие-то привычки, а ведь это тупик! И первоначальная радостная интуиция засыхает. Меня интересует: что ведёт автора—композитора, художника, что ведёт творца, когда он пытается пройти по этому узкому пути? Как не впасть в штамп, в какие-то привычные уже ходы? Но одновременно как не утерять форму, традицию, «тело культуры»? В качестве примера привожу мою любимую Солнечную сонату. Как тебе удалось вырастить такое создание?

Иван Соколов: Да я хотел просто написать получше, и всё! Понимаете, каждый нормальный художник… Он начинает—и хочет написать что-то получше. А как получше? Это хитро, тут в лоб не возьмёшь. Тут надо как-то отойти в сторонку, собрать в себе всё самое лучшее, причём даже наблюдая со стороны за собой,—и тогда может получиться. А может не получиться. Помню, в самолёте летел, и мне пейзаж за окном понравился. Или фраза во мне возникла, как будто кто-то сказал про единство личности и зимнего пейзажа «я—это всё вокруг», я говорил. Были у меня какие-то драгоценные моменты в жизни. Или, помню, играл с одной скрипачкой «Чакону» Витали, и это ощущение, как будто корабль идёт и носом рассекает воду,—это у неё было в игре. И из этого корабля постепенно рождается какая-то мелодия, и ты начинаешь объединять это. Главное—не осознавать в себе этого. Если ты из этого состояния вышел, то уже потерял и уже никогда туда не вернёшься. Ты уже упал на землю. Главное—там, наверху побыть.

Я помню, за две недели закончил Солнечную сонату. Август—это самый спокойный месяц. С 4-го по 18-е, очень хорошо помню. И вот прямо пошло, пошло, а потом бац!—и всё. Такие удачные моменты.

Григорий Горовой: А как настраиваться, Ваня?

Иван Соколов: А как?.. Очень важно, что тебе… что нам, художникам, говорит Бог… или другие художники… или пейзаж… Я, например, слушаю музыку—не мою, чужую—или просто смотрю на лес, смотрю на облака. И что я переживаю, что испытываю в этот момент? И все эти переживания ложатся подсознательно в эти произведения. Я эти переживания все собираю, делаю из них какой-то свой внутренний альбом, и для меня они представляют некую драгоценную книгу бытия. Моего. Я эту книгу каким-то образом—не обязательно сознательно, но и не совсем бессознательно—отражаю в своём творчестве. Сейчас даже вспомнил с трудом про «Чакону» Витали. Или вдруг, когда мы разговаривали, вспомнил про этот самолёт…

Красота требует жертв

Константин Сутягин: Ты говорил про изменение автора в момент творчества, что он должен собрать в себе всё лучшее. А помните, у Пушкина?

Пока не требует поэта
К священной жертве Аполлон,

он даже не будем сейчас говорить, куда бывает по уши погружён (смеётся).

Протоиерей Феликс Стацевич:

В заботы суетного света
Он малодушно погружён.

Вот куда.

Молчит его святая лира;
Душа вкушает хладный сон…

Константин Сутягин:

…И меж детей ничтожных мира,
Быть может, всех ничтожней он.

Кстати, во французском языке есть два слова «жертва»: victim, то есть жертва несчастного случая, жертва обстоятельств; и sacrifices, священная жертва. Когда по-русски говорят «красота требует жертв», то не совсем понятно каких? Может, на красоту нужно много времени пожертвовать, или сил, или здоровья, или денег? А по-французски всё звучит однозначно: La beauté demand des sacrifices. «Красота требует жертвы священной».

Иван Соколов: Той жертвы, которую требует Аполлон у Пушкина.

Константин Сутягин: Именно! И смотрите: мы порой выпиваем, болтаем, как сейчас, занимаемся всякой ерундой, пустяками, обижаемся, ругаемся, что только не делаем в жизни. Но в момент творчества… Про чудесного художника Амедео Модильяни рассказывали, что он был довольно-таки забулдыга в жизни, никак не образец для подражания. Но вот когда у него был сеанс, то он всегда приходил писать гладко выбритый, в свежей рубашке и трезвый. Все вокруг удивлялись этому, а Модильяни—он же чувствовал эти самые…

Григорий Горовой: …силовые линии…

Иван Соколов: …когда пытаешься прикоснуться к тому миру…

Константин Сутягин: …к красоте…

Протоиерей Феликс Стацевич: …чтобы пророс цветок.

Константин Сутягин: Неважно, музыка вырастает или картина, поймал её и ведёшь! И тут нужна внутренняя сосредоточенность, надо пытаться соответствовать ситуации, хотя бы побриться, надеть свежую рубашку. Это и есть жертва. Священная. Не время, не силы, а вот это: внутри себя смирить. «Жертва Богу дух сокрушен…»

Протоиерей Феликс Стацевич: «…сердце сокрушенно и смиренно Бог не уничижит».

Художник—это приёмник

Константин Сутягин: Знаете, как радиоприёмник настраивают? Крутят колёсико туда-сюда и ловят волну. Может, и художник тоже ловит что-то? Звуки, образы, слова… А чтобы ловушка хорошо работала, нужно…

Иван Соколов: …не просто холодно делать.

Константин Сутягин: …надо пытаться услышать эту самую волну. Кристалл почему вырастает определённой формы? Он подчиняется какой-то силовой линии, которую слышит снаружи, ловит её отклик в себе. Или цветок—почему вырастает лилия, а почему ромашка, почему именно такой формы? Он тоже, как радиоприёмник, ловит нужную волну: «Ромашка, как слышно? Приём!» Может, и художник настраивается? Меняет внутренний объём души, регулирует своё состояние, крутит колёсико, чтобы поймать сигнал. А чтобы его нащупать, надо быть более прозрачным, что ли…

Иван Соколов: Локатором.

Протоиерей Феликс Стацевич: Отзывчивым, пластичным, гибким…

Константин Сутягин: … Хотя бы побриться.

Иван Соколов: Я опять стихотворение вспомнил, очень важное для этого вопроса. Алексей Константинович Толстой:

Тщетно, художник, ты мнишь, что творений
своих ты создатель!
Вечно носились они над землёю, незримые оку.

И дальше он перечисляет: Фидий, Бетховен— из земли ли он брал этот ряд похоронных аккордов? Вечно витали они в космосе. Вот это гениальное…

Свободный полёт

Константин Сутягин: Ваня, а ты чувствуешь какую-то растерянность перед тем, чем занимаешься? Кто мы с тобой? Никто. Паучок оторвался, и летит, и держится за паутинку, которую сам же из себя вытягивает. И куда, к чему она прилипнет? Страшно же в свободном полёте, без сильных покровителей, без меценатов, даже без внятного ремесла, которое даёт кусок хлеба…

Иван Соколов: На самом деле, Костя, мы уже положились на судьбу.

Константин Сутягин: Судьба—очень хорошее слово. Без судьбы нет художника. Только как её разглядеть? Как увидеть свою судьбу со стороны?

Иван Соколов: Если честно, у меня вначале были какие-то мечты. Мечтал стать великим. А потом… Вот Караманов—какой великий композитор!..

Константин Сутягин:…А почти никто его не знает.

Иван Соколов: У него 4/5 сочинений не исполнены. И поэтому я просто делаю то, что от меня зависит. То, на что способен в 55 лет. Сколько мне ещё осталось, я не знаю,—10 или 20, 3 или 33, кто знает? В принципе, я что-то делаю, но я об этом вообще не думаю.

Всё уходит

Протоиерей Феликс Стацевич: Спасибо, Иван, спасибо! Вот ещё вопрос, хочется, чтобы и он прозвучал. Афанасий Фет:

Не жизни жаль с томительным дыханьем,
Что жизнь и смерть? А жаль того огня,
Что просиял над целым мирозданьем,
И в ночь идёт, и плачет, уходя.

Вот человек пишет. Ощутил полноту жизни, идея осуществлена, произведение отлито в форму. А дальше…Человек умер, библиотека сгорела, как у Лосева, ну там ещё что-то в этом роде…

Константин Сутягин: Что ж, положился на судьбу, услышал свою «силовую линию», и всё. Делай что должен, и будь что будет.

Иван Соколов: Ты что-то делаешь, а там разберутся после тебя. Может, придёт какой-нибудь дяденька и всё это на помойку отнесёт, самое худшее. (А может, это самое лучшее?..) Нам надо и к этому быть готовым. А когда будет Второе Пришествие, всё равно всё на помойку отнесёт. Другой Дяденька. И поэтому… Вот Бах, например: если уж в музыку Баха заворачивали постное масло…

Предчувствие вечности

Протоиерей Феликс Стацевич: Но смотрите—Бах, Моцарт, Шуберт… Имена эти стали сегодня брендом. (Слово, конечно, дурацкое!) Этих композиторов играют, изучают, популяризируют, делают всякие там сувениры-шоколадки. А вот Караманов. Или Иван Соколов, например. Или Константин Сутягин. Что будет через 150 лет? Насколько волнует вас это, дорогие господа-братья?

Иван Соколов: Я от этого ухожу сознательно. Я считаю, что я лично об этом думать права не имею. Не угодишь никакому обществу, надо угождать самому себе. Как у Пушкина: «Не дорого ценю я громкие права, / От коих не одна кружится голова…» Короче говоря, в какой-то момент—причём этот момент наступил очень давно—я понял, что мне просто нужно делать своё скромное дело и ни о чём не думать.

Протоиерей Феликс Стацевич: Да, я не сомневался, что ответ будет таков. И всё же мы говорим сейчас о партитуре, о картине. О «продукте». А вот пожар, не дай Бог, и всё сгорело, все холсты, что тогда? Нет больше этих картин, представьте! Но где-то же это всё остается?

Константин Сутягин: А что пожар, зачем представлять такой ужас? У художника это обычное дело: купили картину—и слава Богу! И больше никогда в жизни он её не увидит, ничего о её судьбе не узнает. У меня уже сотни картин так «сгорели». И это довольно грустно: покупают-то всегда лучшие!

Протоиерей Феликс Стацевич: Но ведь и картина, и музыка, думается, живут не только в исполнении, в партитуре, а ещё в идее. Исполнение только выявляет её более-менее адекватно. Ведь за этими закорючками на нотных линейках сокрыты некие сущности. Картина, исполнение музыки—знаки этих сущностей, и они указывают на них или даже приобщают к этим сущностям.

Константин Сутягин: Это сложно, надо подумать. Я ведь не столько сущностями озабочен, а просто пишу то, что люблю, что хочется. Художник, в отличие от музыканта, больше материалист, такая у него природа.

Протоиерей Феликс Стацевич: Но если вглубь, за материал посмотреть—то же самое! И тогда возникает вопрос: а какой же тогда статус этой музыки? Например, прекрасной, моей любимой Солнечной скрипичной сонаты? Вот что она, где?

Иван Соколов: Во-первых, она во мне. Потому что когда я её сочинял, я сам каким-то образом хоть немножко, но изменился. Во-вторых, она в тех, кто её хоть раз послушал.

Протоиерей Феликс Стацевич: Но мы помрём все, а она—где? Во мне есть перепонка барабанная, а потом помер, и нет её…

Константин Сутягин: Где-то, наверное, это тоже существует—где сущности, там ничего не исчезает. Но всё-таки на земле пока тоже не всё исчезло. Булочник печёт хлеб, и его съедают. В чём смысл жизни булочника? Каков статус съеденного хлеба?

Конец света

Константин Сутягин: Знаете, мне пока сложно рассуждать в таких категориях: вечность, Второе Пришествие, всё пройдёт… Какой-то частью ума понимаю неизбежность конца Истории, но… Этот «Конец» у меня находится гораздо дальше, чем моя собственная смерть. Конечно, чисто философски я понимаю, что сразу за точкой «смерть» следует Страшный Суд,—ведь время будет течь по-другому. Но философия почему-то пробуксовывает…

Григорий Горовой: Почему? У тебя же математическое образование! (Смеётся.)

Константин Сутягин: А у меня есть дети, внуки. И тут математический мозг почему-то выключается. Я представляю, как они будут жить дальше без меня; может, и правнуки будут… Мне приятно думать, что у них будет своя жизнь, свои события, радости. И может, где-то там будут мелькать и мои картины? Картины—вещь довольно громоздкая, это не музыка. Музыка—она сама всегда улетает куда-то: только исполнил её—и она испарилась. А картины… Их нужно где-то хранить до Второго Пришествия. Поэтому я и хлопочу, что-то выстраиваю—биография, аукционы, музеи,—чтоб у детей и внуков с моими картинами было меньше проблем (смеётся).

Слушать большую музыку—это труд

Иван Соколов: Я сейчас скажу две вещи, которые ещё не говорил. Смотрите: Лист, Ференц Лист. Великий композитор, о котором мы вроде бы все всё знаем, но он совершенно непознанная фигура. Очень духовный, религиозный человек, носивший вторую половину своей жизни католический сан аббата. Изменивший свою музыку, отказавшийся от блестящей карьеры виртуоза, изменивший свой стиль. Написал уже во второй половине жизни огромный цикл из 10 пьес, который называется «Поэтические и религиозные гармонии». Этот цикл из 10 пьес, в котором есть и двухминутные пьесы, например, под названием «Отче наш» или «Богородице, Дево, радуйся», и 15-минутные пьесы—«Погребальное шествие» и так далее. Этот цикл идёт около двух часов и очень редко исполняется. Этот цикл играли 10 студентов профессора Троппа, у которого я был ассистентом, каждый по одной пьесе. И когда я этот цикл впервые послушал… Это было в тот момент, когда я обдумывал наш проект. И мне сказал один из студентов: «Иван Глебович, сыграйте это целиком!» А я-то подумал: «А вот сочинить бы это…»

Григорий Горовой: И?

Иван Соколов: У меня была идея «Поэтических и религиозных гармоний». Обычно для музыканта, когда он видит название «24 прелюдии» или «31 прелюдия», в первую очередь важен принцип контраста. То есть музыкант привык, что вещи должны быть все разные, чтобы было не скучно слушать. А здесь Лист и вслед за ним-то, в общем, и я—мы от этого принципа контраста во многом отказываемся. Потому что у меня здесь нет или очень мало виртуозности, постоянно идут или медленные, или средние темпы. То есть я сознательно иду на некую антиконцертность. Поэтому многие слушатели—даже очень благожелательно настроенные!—говорят, что вещь трудно слушается, что она как бы сознательно не предназначена для прослушивания единовременно всем циклом, без перерыва. Как и вещь Листа (она поэтому и не играется). Это сознательная борьба с некоей традицией, концертной традицией в музыкальном искусстве. Традицией, которую сам же Лист, между прочим, и создал. Он, как Тарас Бульба в этом случае, убивает то, что он же и породил.

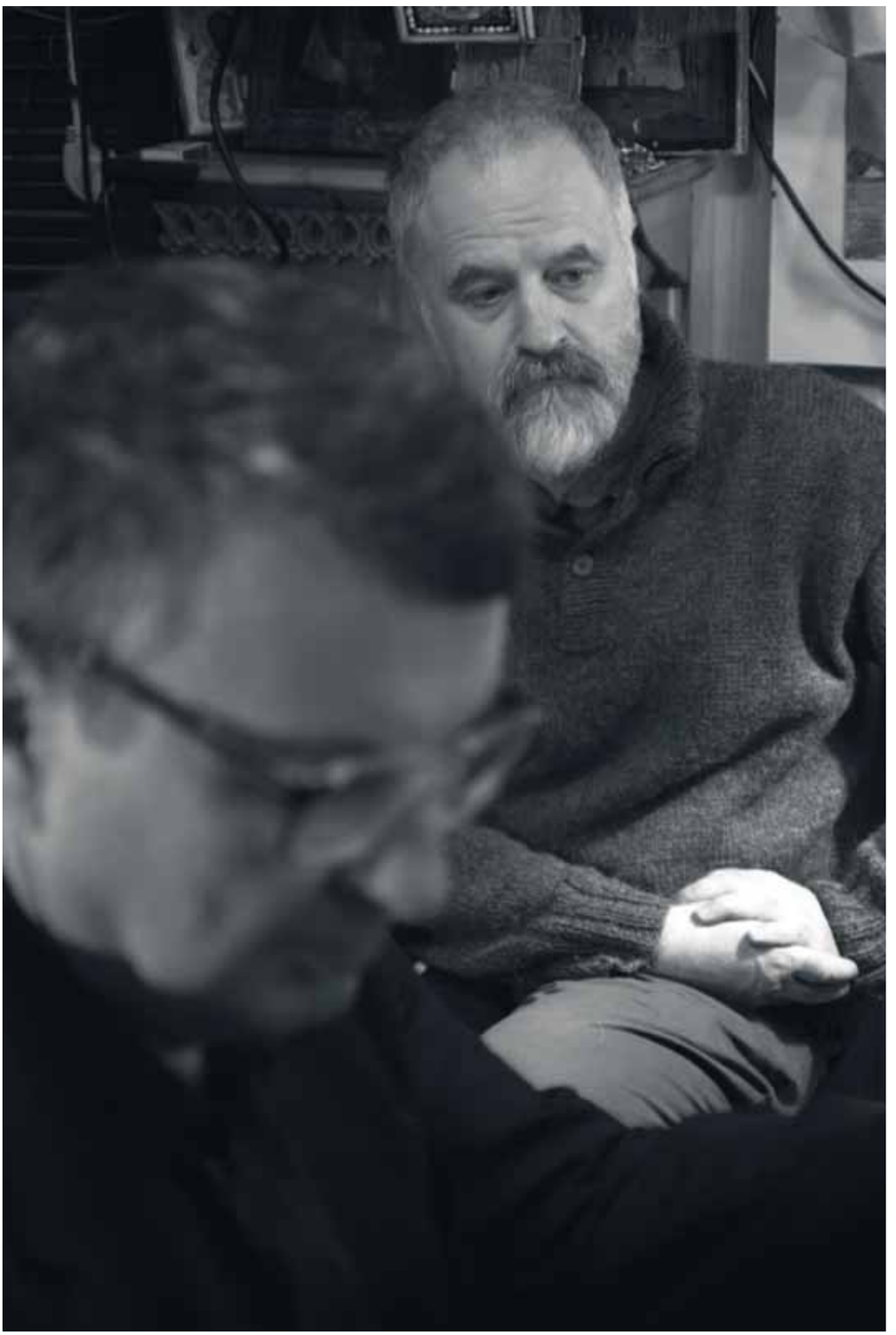
Константин Сутягин: Вспоминаю твои ранние концерты, когда ты надевал пиджак задом наперёд и играл, сидя спиной к роялю,—это очень нравилось публике! И вот эту концертную занимательность ты тоже убиваешь.

Искусство не для развлечения

Григорий Горовой: Ваня сказал, что эта его музыка—она не для концертного прослушивания, и он убрал эффекты, которые облегчали бы её прослушивание, облегчали бы зрителю его внутреннюю работу. Слушая эту музыку, надо внутренне работать, а не просто прийти на концерт и насладиться.

Иван Соколов: А ведь именно эти облегчающие моменты настолько въелись в правила написания музыки, что их уже никто не замечает, их подсознательно требуют. Как на стул садишься—требуешь, чтобы была удобная спинка. А нет её—уже кажется, что-то не то!

Константин Сутягин: Ну да, финал должен быть обязательно такой, чтобы сорвать бурные



аплодисменты. Меня это раздражает часто—уже тактов за сто слышишь, как композитор готовит слушателя к этим аплодисментам в свой адрес, нагнетает финальную разрядку.

Иван Соколов: Первая часть быстрая, вторая медленная, третья быстрая. А если первая медленная, вторая медленная, третья тоже медленная?.. Помнишь, у Гайдна есть сочинение «Семь слов Спасителя на Кресте». Там семь медленных кусков, получается где-то час медленной музыки. В конце, правда, одна быстрая (девятая, «Землетрясение»), но это неимоверно трудно! Даже выслушать, не только сыграть.

Константин Сутягин: Тут нащупывается мысль: твоя музыка—не для времяпровождения, а… Музыка как некий акт, который должен совершить слушатель. Если прослушивание музыки мы сравним с приобщением к Чему-то, тогда действительно неважно: будут её часто исполнять или нет? Музыка не для наслаждения, а как свидетельство, к которому ты иногда обращаешься. Вот в моём любимом городе Романов-Борисоглебск есть икона Спаса Нерукотворного—огромная, примерно четыре на три метра, а я её не сразу увидел в первый раз. Только что шёл по льду с того берега, по ослепительно белой Волге, день яркий был, зимний, снег кругом… Вхожу в храм и сослепу ничего не вижу. Икона тёмная, теряется. Но ощущается её присутствие, хоть и не видишь. Совершенно отчётливо ощущаешь Тайну—вот она.

Иван Соколов: Мне это очень близко. У меня день рождения 29 августа, именно в день, когда празднуется почитание этой иконы.

Константин Сутягин: Бывает, изображено что-то, а ты не понимаешь ничего—что, почему, в каком месте? Но что-то шевелится, чувствуешь чисто физически мурашки по спине. Под этой иконой Спаса в Романове-Борисоглебске есть отверстие, нужно залезть в него и вылезти с обратной стороны—такое местное почитание иконы. Залез—и понимаешь, что ты действительно во что-то погрузился: вошёл и вышел. И это Что-то—из чего оно состоит? Холст, лён, нитки, краска, но—это же окно! Художник делает что-то—рисует, скребёт, красит, и из этого окна начинает вдруг идти какая-то непонятная энергия (я же чувствую её иногда: смотрю на холст, и почему-то мурашки по спине). Но что для этого нужно—я не знаю. Где-то намазать краску… Это и есть самое главное. Не «ах, как красиво, как здорово написано», а вот это прикосновение к Тайне, пропускание этой Тайны через себя.

Брак в Кане

Григорий Горовой: А вот эта твоя картина, «Кончилось вино» (см. с. 54—55).

Иван Соколов: Когда первый раз увидел её, ещё в сыром варианте, то вдруг поразило это ощущение света, который идёт из глубины,—там, справа, где наливают вино. Что-то непонятное, какая-то тайна из этого угла вдруг раз!—и идёт. И потом уже замечаешь: Христос обращает воду в вино. А на переднем плане—кто это?

Константин Сутягин: Просто человек, который вдруг почувствовал—что-то происходит рядом с ним, что-то необыкновенное. Он это спиной почувствовал, не оборачиваясь.

Свет

Иван Соколов: А всё-таки, Костя, у тебя много работ с сегодняшними, не евангельскими сюжетами. Почему? Почему какая-то работа попадает для тебя в наш цикл, а какая-то нет? Они изменились для тебя, эти сюжеты сегодняшнего дня?

Константин Сутягин: Не то чтоб сюжеты… Лучше сказать, свет. Если я чувствую, что из картины идёт свет, не расшифровывая сильно его природу… Если есть свет—значит, получилось. Я опять про Спаса Нерукотворного в Романове-Борисоглебске—идёт от него что-то. Мы даже не видим точно, что там нарисовано, но чувствуем этот идущий из тёмной доски свет. Вот бы этот свет чуть-чуть, не знаю… воспроизвести? Немножко инициировать его… И если он чуть-чуть пошёл где-то—я рад. Значит, что-то получилось.

Григорий Горовой: Просто свет?

Константин Сутягин: У меня была прабабушка Татьяна Григорьевна Куракина, я её очень хорошо помню. Она прожила ровно сто лет и умерла в день своего рождения, в Татьянин день, 25 января 1980 года.

Иван Соколов: В день столетия умереть, да ещё и в именины к тому же!

Константин Сутягин: Да. В старости, последние годы, она ослепла, почти ничего не видела. Но… Очень хорошо помню: время от времени она вставала, поворачивалась лицом к оконному проёму и молилась на солнечный свет. Видела свет—и молилась на него, как на икону. Просто свет, да…

Вечные истории

Константин Сутягин: Это то, о чём мы с Ваней говорим постоянно: в какой-то момент вдруг понимаешь, что евангельские истории—они везде. Есть классический сюжет «Исцеление дочери Иаира», а у меня тогда дочь болела, когда я писал, кашляла. Ничего страшного, как у того несчастного Иаира,

но… Я повторяю, в какой-то форме мы все проживаем эти мгновения, в меру своих сил и смелости. И мне захотелось сделать картину не «Исцеление дочери Иаира», а проще—«Исцеление дочери», или пусть будет «Воскрешение дочери» (см. с. 71), впустить Евангелие в нашу повседневную жизнь.

«Где двое или трое собраны во имя Мое»

Константин Сутягин: Всё же связано. Даже то, что мы сейчас сидим за столом,—это ведь тоже можно прожить как упрощённую форму литургии: друзья сидят за столом, пьют вино, разговаривают о главном…

Григорий Горовой: Или Тайная вечеря.

Константин Сутягин: Может, и так. Вот смотрите: мы ведь все уже вполне состоявшиеся люди, у каждого, что называется, есть имя. У тебя, Ваня, как у музыканта, у композитора. У тебя, Гриша. Даже отец Феликс—прости, но ты тоже довольно популярный батюшка! Поэтому естественно, что мы спорим друг с другом. В чём-то соглашаемся, в чём-то остаёмся при своём мнении—когда у людей есть «имя», с ними сложно… Но почему-то мы в конце концов примиряемся друг с другом, уступаем. И, думаю, если что-то и родится у нас в конце, то только благодаря этому. Благодаря тому, что собрались тут не чтобы стать ещё более знаменитыми, не для славы, не ради своего имени… А ради другого имени—«где двое или трое собраны во имя Мое…» Чтобы другая Слава вспыхнула.

Общение с искусством

Иван Соколов: Не хочется ставить какое-то задание перед теми, кто будет смотреть картины, слушать музыку, но вообще слушание музыки сродни молитве, как и смотрение картин. Я помню, что для меня в детстве, в юности эквивалентом хождения в храм было хождение в картинные галереи, в музеи. Очень хорошо сказал один мой знакомый: «Я прихожу в храм постоять перед иконами, чтобы они на меня посмотрели, показать им себя». И чтобы картины на тебя смотрели. Может быть, именно это ощущение…

Константин Сутягин: Вот-вот: чтобы музыка тебя послушала.

Иван Соколов: Они на тебя смотрят. Не ты смотришь на картины, а картины смотрят на тебя. Музыка тебя слушает…

Константин Сутягин: Вот у Спаса Нерукотворного в Романове-Борисоглебске есть самостоятельная жизнь, и мы можем прикоснуться к ней, например, проползая под иконой (непонятно! смешно!). Но если нагнуться и войти в её пространство…

Иван Соколов: А что происходит при этом проползании? Ведь мы как бы своим действием подчёркиваем эту живость. Никому же не приходит в голову проползти под «Мадонной Литтой» или «Джокондой» Леонардо да Винчи, смешно.

Константин Сутягин: Мы пытаемся попасть с иконой в резонанс.

Иван Соколов: Даже под «Сикстинской мадонной» Рафаэля никто не проползает, хотя это фактически икона.

Константин Сутягин: Совершенно верно! Мы оживляем пространство именно… собой, своим почитанием. Совершаем что-то нелепое, нелогичное по общим понятиям—ведь наверняка это кому-то покажется смешным: на карачках взрослый человек ползёт под иконой! Смех! Но нарушив законы этого мира, мы свидетельствуем о том, что есть Другой мир, с другими законами. Или деньги свои отдал кому-то, нищему—ведь всё равно что выбросил! Глупо же!

Протоиерей Феликс Стацевич: Отдал здесь, на этом свете, чтобы на Том Свете…

Константин Сутягин: Да! Мы свидетельствуем другим—и самим себе тоже. Помните, как в Древнем Риме христиане свидетельствовали о своей необычной правде на арене со львами?

Протоиерей Феликс Стацевич: Кстати, «мученик» и «свидетель» в греческом—одно слово.

Константин Сутягин: Интересно… Я, разумеется, не сравниваю мученическую смерть первых христиан с сегодняшним проползанием под иконой, но, думаю, у этих поступков общая природа. Это свидетельство здесь о том, что есть другой мир Там. Что есть другое Пространство. Ведь любое пространство мы делаем подлинным, только совершив поступок. Поступок—это и есть «ответ за базар».

Новый свет

Григорий Горовой: Ваня, помнишь, я тебя спрашивал, что тебе в творчестве служит пружиной? А ты сказал: «С какого-то времени это некая божественность в музыке, моё желание быть лучше». Этот цикл, в котором ты пытался что-то выразить неконцертными методами,—он имеет продолжение в твоём творчестве? Что-то изменилось или нет?

Иван Соколов: Я даже не буду отвечать сейчас ни да, ни нет, потому что, во-первых, я плохо сам себя понимаю. Но можно сказать совершенно определённо, что очень многое изменилось. Лет 15 назад я познакомился с сочинением Гайдна «Семь слов Спасителя на Кресте». Эти семь слов—они

составлены из всех четырёх Евангелий. В каком-то Евангелии одно слово, в каком-то два. И расположены в том порядке, в котором Он их говорил.

Григорий Горовой: Напомни, пожалуйста!

Иван Соколов: Первое—это: «Господи, прости им, ибо не ведают, что творят».

Второе—разбойнику: «Истинно говорю тебе, ныне же будешь со Мною в раю».

Третье слово—Богородице и ученику: «Жено! се, сын Твой. Се, Матерь твоя!»

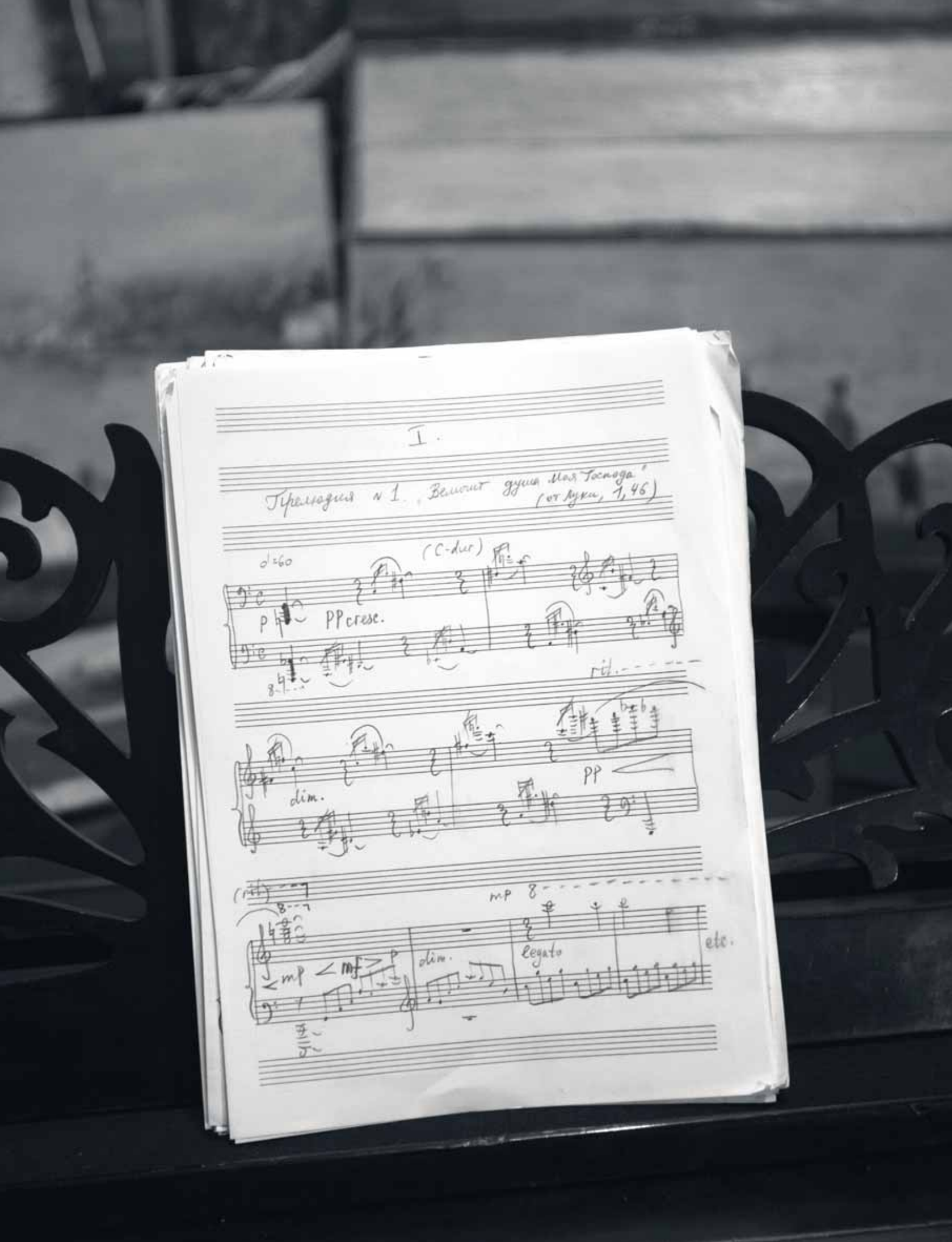
Четвёртое слово: «Или, Или! лама савахфани?», то есть: «Боже Мой, Боже Мой! для чего Ты Меня оставил?»

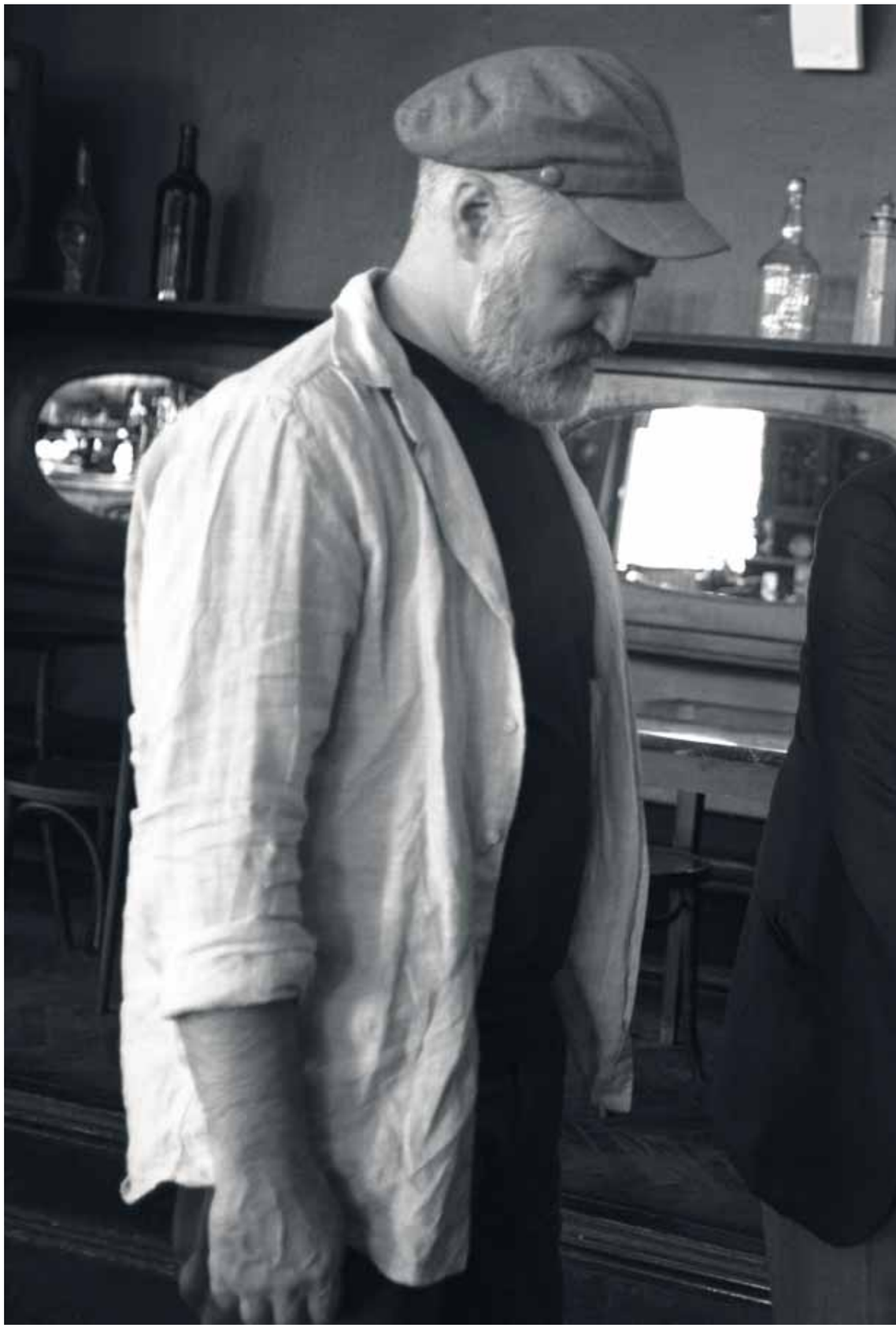
Пятое слово: «Жажду!»

Шестое: «Совершилось».

И седьмое: «Отче! в руки Твои предаю дух Мой».

Я сыграл это произведение Гайдна на рояле—есть клавирная версия—и вдруг понял, что после этого сочинения Гайдн стал писать музыку абсолютно под влиянием этого сочинения. Всё, что он написал после—а он прожил ещё около 20 лет,—явилось как бы очередными словами Иисуса Христа. То есть он абсолютно изменился, и просто играешь какую-то медленную часть его поздней сонаты и слышишь: это же какое-то очередное слово Спасителя на кресте! Так же точно любое сочинение композитора, художника влияет на все последующие его произведения. И более того—каждое сочинение является частью одного огромного произведения, которое художник творит всю жизнь.


I.
Прелюдия № 1. „Величит душа Моя Господа"
(от Луки, 1, 46)
♩=60
(C-dur)
p
pp cresc.
rit.
dim.
pp
mp
mp
mf
p
dim.
legato
etc.



Иван Соколов
Биография
Ivan Sokolov
Biography

Иван Соколов родился в 1960 году в Москве, получил образование как пианист и композитор в Московской консерватории и в настоящее время преподаёт там теорию музыкального содержания, камерный ансамбль и фортепиано. С 1995 года он попеременно живёт в России и Германии, выступая с концертами, сочиняя музыку и занимаясь преподавательской деятельностью в странах Европы и Америки.

Как пианист Соколов успешно исполняет барочную, классическую и романтическую музыку, но пользуется особым уважением в кругах, связанных с современной музыкой. Он исполняет и записывает на компакт-диски сочинения Галины Уствольской, Эдисона Денисова, Альфреда Шнитке, Николая Сидельникова, Николая Корндорфа и многих молодых авторов. Он насыщает интерпретации как проверенных временем, так и вновь созданных композиций тонким проникновением в стиль автора и многогранной концепционностью, находя для каждого сочинения уникальные штрихи и формируя незабываемый образный мир, часто сверкающий юмористическими и театральными эффектами.

Соколов выступает как с сольными концертами, так и в камерных ансамблях и с оркестровыми коллективами. В числе его партнёров такие выдающиеся музыканты, как дирижёры Геннадий Рождественский, Андрей Борейко и Александр Лазарев, пианисты Марта Аргерих, Алексей Любимов и Антон Батагов, скрипачи Татьяна Гринденко,

Ivan Sokolov was born in Moscowin 1960. He studied piano and composition at the Moscow Conservatory. At the moment, he is a professor of music theory, chamber ensemble and piano at the Conservatory. Since 1995, he has alternately resided in both Russia and Germany giving concerts, composing music, and teaching in Europe and America.

As a pianist, Sokolov successfully performs baroque, classical and romantic music, and has gained the utmost of respect in modern music circles. He performs and records compositions written by Galina Ustvolskaya, Edison Denisov, Alfred Schnittke, Nikolai Sidelnikov, Nikolai Korndorf and other modern composers. His interpretations of both modern and time-honored classical compositions are characterized by his subtle understanding of the author's style and are saturated with multifaceted conceptualization. He finds unique features in each composition and constructs an unforgettable world of imagery, often sparkling with humor and theatrical effects.

Sokolov gives solo concerts and participates in chamber ensembles and orchestras. He collaborates with prominent musicians and conductors such as Gennadiy Rozhdestvensky, Andrei Boreiko, and Alexander Lazarev, pianists Martha Argerich, Alexei Lyubimov, and

Патриция Копачинская и Дэниел Хоуп, виолончелисты Наталья Шаховская, Наталья Гутман и Сол Габетта и певцы Лидия Давыдова, Алексей Мартынов и Яна Иванилова.

Как композитор Иван Соколов первоначально получил известность в качестве одного из самых интересных представителей российского экспериментализма. В ранних произведениях он исследовал разные типы музыкального выражения, включая криптологические шифровки, графическую нотацию и музыкальный театр. Новаторство Соколова базировалось не только на наследии любимого им Джона Кейджа, но также—и по преимуществу—на искусстве таких русских поэтов начала XX века, как Даниил Хармс и Александр Введенский, с их сатирическим подходом к реальности. Большая часть его музыки написана для фортепиано или вокальных и инструментальных ансамблей с фортепиано, и обычно он сам принимает участие в её исполнении; но при этом в списке его произведений есть и оркестровые композиции, и хоровые сочинения, и оперы.

После многих лет работы во всевозможных нетрадиционных жанрах Соколов нашёл путь к совершенно иной постмодернистской концепции: он начал писать, по его словам, «чистую» музыку, поскольку пришёл к выводу, что «одежда» музыки, то есть стиль сам по себе, не должна привлекать внимание. Новая концепция возникла после долгосрочного отъезда из России в середине 90-х годов, когда Иван обратился к жанру романса, пробуждая в себе дух родины через чтение русской поэзии. Постепенно сформировался тип музыкального изложения, который перестал требовать обязательного наличия словесного текста в качестве опоры, и возникли многочисленные инструментальные произведения того же плана. Они наполнены искренними эмоциями, порождёнными чистотой и цельностью восприятия мира, и обладают поступательным драматическим развитием и ясностью формы. «Евангельские картины»—из ряда таких сочинений.

Елена Дубинец

Anton Batagov, violinists Tatiana Grindenko, Patricia Kopachinskaya and Daniel Hope, cellists Natalia Shakhovskaya, Natalia Gutman and Sol Gabetta, and singers Lidya Davydova, Alxei Martynov and Yana Ivanilova.

Initially, Ivan Sokolov became famous as one of the most interesting representatives of Russian experimentalism. In his earlier works, he researched different types of musical expression including cryptic encoding, graphic notation and musical theatre. Sokolov's innovations are based on both the heritage of his favorite John Cage, and—primarily—on the art of twentieth-century Russian poets such as DaniilKharms and Alexander Vvedenskiy with their satirical approach to reality. Most of his compositions are piano and vocal, and instrumental ensembles with piano pieces, and he usually takes part in the performances. At the same time, his compositions also include orchestral pieces, choral works and operas.

After several years of experimentationwith different unconventional genres, Sokolov found his way into a completely new postmodern concept: he started writing, as he puts it, "pure" music because he came to the conclusion that the music's "clothes"—the style as such—shouldn»t draw any attention. The new concept emerged after the composer left Russia for a long period of time in the middle of the 1990s. At that time, he turned to the genre of romance, invoking the spirit of his homeland by reading Russian poetry. Gradually a type of musical expression was formed which did not require verbal text as a framework, and a lot of similar instrumental music pieces appeared. They are filled with sincere emotions originating from the entirety of the perception of the world, and are characterized by progressive dramatic development and clarity of form. "Evangelic Pictures" is one such composition.

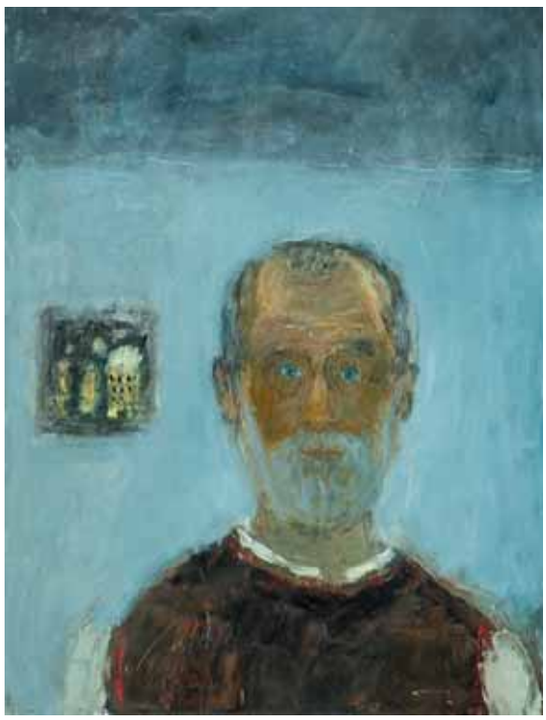
Elena Dubinets

Портрет композитора Ивана Соколова
2015, 80×60, холст, масло.

Portrait of Composer Ivan Sokolov
2015. 80×60 cm. Oil, canvas

Константин Сутягин
Биография

Konstantin Sutyagin
Biography



С 1991 года активно выставляется в России и за рубежом.

Прошло более 100 персональных выставок Константина Сутягина. Работы экспонировались в Москве, Петербурге, Новосибирске, Саратове, Париже, Кёльне, Токио, Атланте, Лондоне и др.

Участник Осенних салонов в Гран-Пале (Париж).

В 2005 в составе творческой группы по приглашению Министерства туризма Франции совершил поездку по Бретани, в результате чего прошло 17 выставок и вышла книга «Бретань глазами русских художников» (изд. Ouest France, 2006).

В 2012 году в составе творческой группы совершил поездку в Северную Африку по следам Русской эскадры, покинувшей Россию в 1920 году. По итогам вышла книга «Под небом Бизерты».

Работы Константина Сутягина находятся в собраниях Государственной Третьяковской галереи (Москва), Государственного Русского музея (С.-Петербург), Новосибирского государственного художественного музея, Саратовского художественного музея им. Радищева, Московского музея современного искусства, Ульяновского областного художественного музея, Томского областного художественного музея, Музея-заповедника «Михайловское», Новокузнецкого художественного музея, Музея современного искусства г. Osny (Франция), Центра современного русского искусства (Джерси-Сити, США) и в др. музеях и частных коллекциях.

Автор ряда книг, посвящённых взаимоотношениям художника и общества.

В 2015 году стал лауреатом Новой Пушкинской премии. Получил специальный диплом «За гармонию слова и образа».

His works have been exhibited in Russian and abroad since 1991.

He has had over 100 personal exhibitions in Moscow, Saint-Petersburg, Novosibirsk, Saratov, Paris, Cologne, Tokio, Atlanta, London, etc.

He is a member of the Salon d»Automne at the Grand Palais (Paris).

In 2005, he went on a tour in Brittany as a member of a creative group invited by the French Ministry of Tourism. The tour included 17 exhibitions and a book was published titled “Brittany through Russian Eyes” (Ouest France, 2006).

In 2012, he went to South Africa as a member of a creative expedition that followed the tracks of a Russian squadron that had left Russia in 1920. As a result, a book was published entitled “Under the Sky of Bizerte.”

The works of Konstantin Sutyagin are displayed in the collections at the State Tretyakov Gallery (Moscow), the State Russian Museum (St. Petersburg), the Novosibirsk State Art Museum, the Radishchev Saratov Art Museum, the Moscow Museum of Modern Art, the Ulyanovsk Regional Art Museum, the Tomsk Regional Art Museum, the Mikhailovskoye Museum-Reserve, the Novokuznetsk Art Museum, the Museum of Modern Art in Osny (France), the Museum of Contemporary Russian Art (Jersey City, USA) and in other museums and private collections.

He is the author of several books on the relationship between society and an artist.

In 2015, he won the New Pushkin Prize. He also received a special certificate entitled “For the harmony between the word and the image.”

«…Есть художники, к которым душа тянется сразу. Как утром, раскрыв глаза и увидев ярко-голубое небо за окном, чувствуешь прилив сил и желаний, так и на выставке один пейзаж Кости Сутягина способен поднять настроение и подарить чувство радости на весь оставшийся день.

…Сутягин очень современный и очень традиционный художник. Современный он потому, что не отдаётся беззаботно порывам творческой энергии, а склонен к рефлексии, порой ироничен, порой грустноват.

А традиционный он потому, что в конце бурного века, не раз уже объявлявшего о «смерти живописи» и о конце искусства, он работает в цвете, ценит законы станковой картины и не противопоставляет себя тому, что в былые времена называлось «школой»…

…Он смотрит всегда откуда-то сверху, сквозь пелену тумана, дымку времени».

Ксения Богемская, доктор искусствоведения, ГМИИ имени Пушкина

«…Сутягин соглашается, что он реалист. Только «воображаемый». Вернее, воображающий. Потому как считает не творческим процесс, при котором художник умничает: форма-содержание, содержание-форма. Да и «писание с натуры» мыслит странно: нужно, говорит, всего лишь закрыть глаза. Закрыть, чтобы ощутить заново пушистость снежных хлопьев, вкус красной смородины, звук самолёта над морем. Почувствовал—начинай «красить» (хорошее, быстрое слово, не то что «изображать»). И тот, кто только взглянет на эти его картинки, сразу на крючке. Какую деталь натюрморта ли, пейзажа ни возьми—у каждого из нас отзовётся что-то своё, но тоже счастливое.

…Художник не произносит слово «душа», но говорит о ней и только с ней…

…Признанный литератор, от чьих эссе не оторваться, Сутягин пишет о секрете бессмертия: просто нужно вытаскивать потихоньку из прошлого за ниточку всё счастливое, и тогда покажется, что ты вечен. Этот удивительный художник, закончивший Бауманку (теоретик полета!),—вовсе не философ, наученный говорить непонятно о главном: о жизни, смерти, счастье. Он—явление редкое, мудрец, волшебно превращающий для нас, отчаивающихся, сложное в простое. Он понял, что художник—творец мифов, и его задача—найти, вычленить непреходящее, важное, а потому времени для него два: настоящее и вечность…»

Наталья Аксёнова, искусствовед

"There are artists who appeal directly to one's soul. It is as if you open your eyes in the morning and see the bright blue sky in the window, and feel a surge of strength and excitement. Seeing a landscape by Konstantin Sutyagin at the exhibition can lighten your mood and give you a sense of joy for the rest of the day.

… Sutyagin is at the same time a very modern and very conventional artist. He is modern because he does not carelessly yield to his creative impulses, but is rather prone to reflection, irony and sometimes sadness.

He is conventional because he works in color, appreciates the laws of easel paintings, and is not opposed to what was called a "school" in the old days—all of this at the end of a stormy era that had not once declared "the death of painting"…

… It is as if he looks through a foggy veil from somewhere above, through the haze of time."

Ksenia Bogemskaya, Doctor of Arts, Pushkin Museum.

"… Sutyagin agrees that he is a realist. Only an 'imaginary' one. Or 'imagining' to be exact. He does not consider the process to be creative if an artist is trying to be smart talking about the form and the content, the content and the form. His idea of 'painting from nature' is quite odd: he says that he needs to close his eyes. He needs to close his eyes in order to have a renewed sensation of the fluffiness of the snowflakes, the taste of red currants, the sound of a plane flying over the sea. Once he had felt that, he began to 'paint' (which is a good quick word as opposed to 'reflect'). If you look at his pictures, you immediately get hooked. You can take any detail from his landscape or still life, and it will be reminiscent about something personal and something happy.

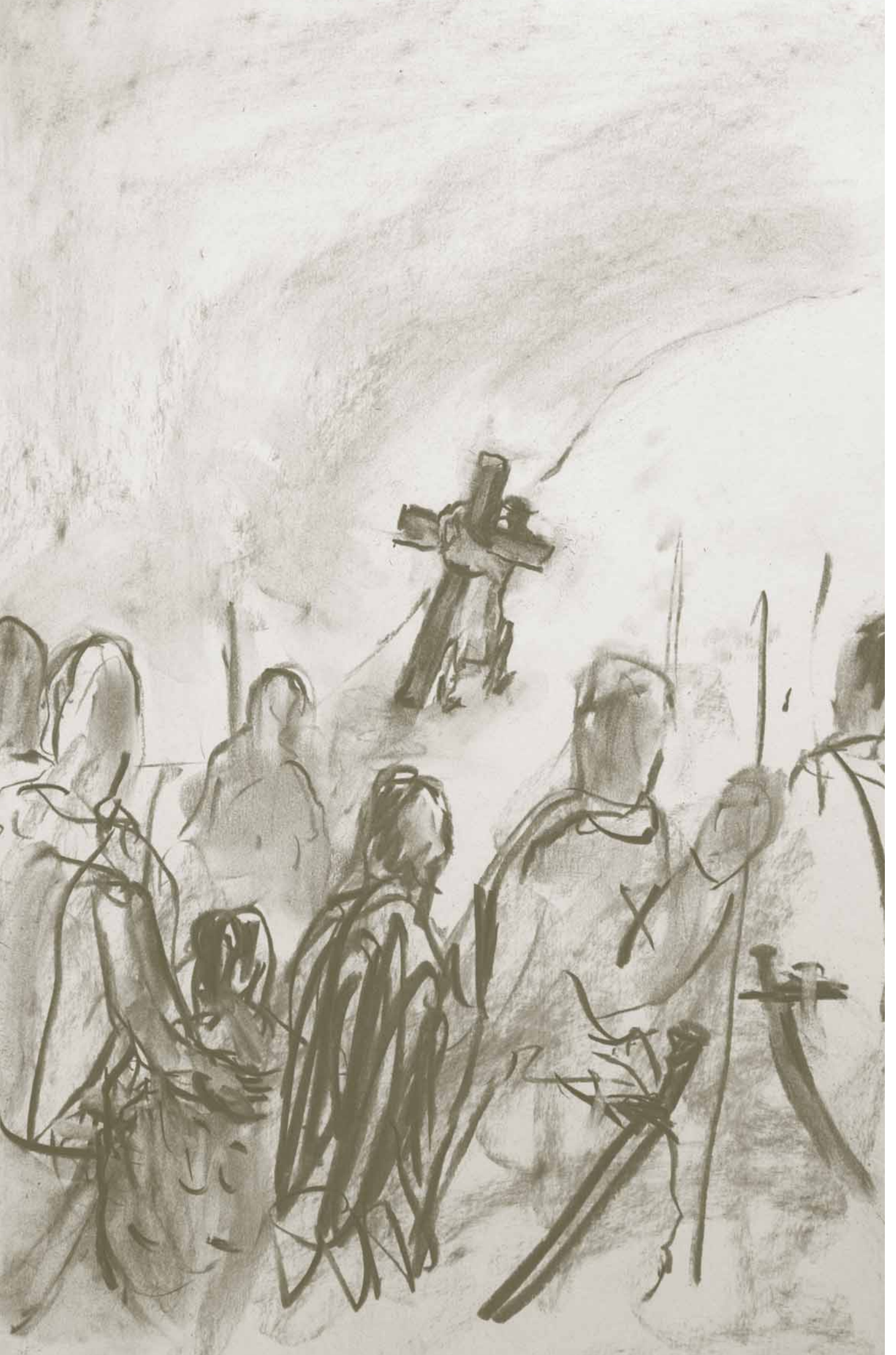
… An artist does not say the word 'soul,' but he speaks straight to the soul, he speaks about the soul.

… He is a recognized writer whose essays are addictive. Sutyagin writes about the secret of immortality: you just need to pull the string of everything good in your life from the past, then you will feel you are eternal. This amazing artist who graduated from Bauman Moscow State Technical University (who studied the theory of flight!) is not a philosopher who vaguely talks about basic things: life, death, happiness. He is a rare phenomenon, a wiseman using magic to turn the complex into the simple for a desperate humanity. He understands that an artist creates myths, and his task is to find, to single out the important, the immanent. That's why there are only two tenses which exist in his world—the present and eternity…"

Natalia Aksenova, Art Expert

Автопортрет
2017, 80×60, холст, масло

Self-portrait
2017. 80×60 cm. Oil, canvas



идея *Григория Горового*
the concept by *Grigory Gorovoy*

фото и видео *Евгения Глобенко*
photography and video by *Evgeniy Globenko*

дизайн *Александра Кольцова*
и Сергея Рожека
design by *Alexander Koltsov*
and Sergey Rozhek

сайт проекта «Земля и Небо»
www.zemlyainebo.ru

Выражаем огромную благодарность
за помощь в создании этой книги:

Наталье Аксёновой
Михаилу Бейзману
Нине Белкиной
Константину Бенедиктову
Павлу Ганичеву
Евгению Глобенко
Елене Дубинец
Михаилу Зыкову
Сергею Илюшенко
протоиерею Валерию Кирееву
Александру Кольцову
Наталии Платоновой
Александру Русову
протоиерею Феликсу Стацевичу
Александру Шевченко

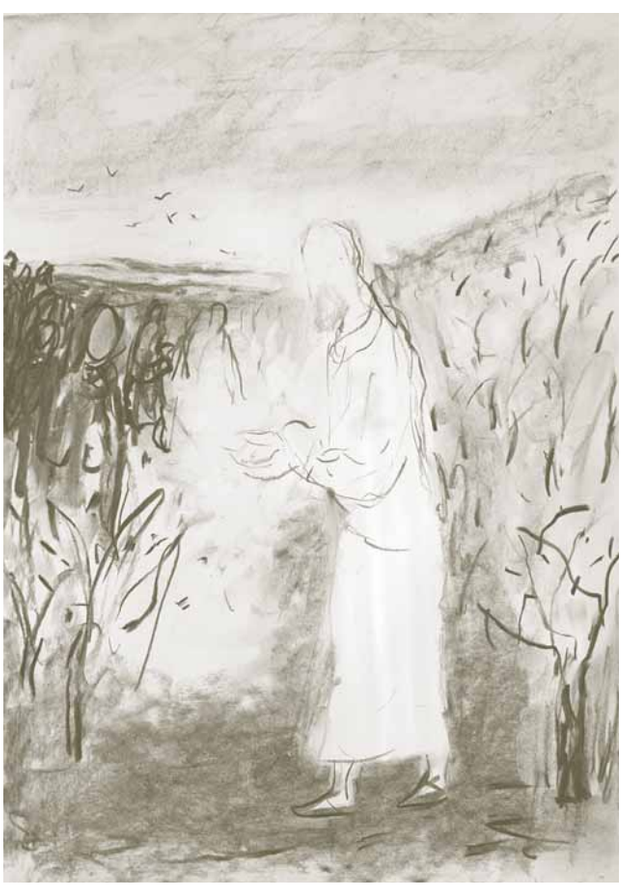
We are very grateful for the help in
creating this book to:

Natalia Aksenova
Mikhail Beyzman
Nina Belkina
Konstantin Benediktov
Pavel Ganichev
Evgeny Globenko
Elena Dubinets
Michael Zykov
Sergey Ilyushenko
Protopriest Valery Kireyev
Alexander Koltsov
Natalia Platonova
Alexander Rusov
Protopriest Felix Statsevich
Alexander Shevchenko

Иван Соколов, Константин Сутягин
«Земля и Небо». Диалоги композитора и художника

УДК [75 + 78](0.062)
ББК 85.14я6 + 85.31
С59

ISBN 978-5-6042723-0-5



© К. Сутягин, 2019
© И. Соколов, 2019

музыка
и
живопись
издательский проект
2019

Иван Соколов (композитор и пианист) и *Константин Сутягин* (художник и литератор), размышляют о том, какие образы рождает в современном художнике Новый Завет и о связи Евангелия с нашей повседневной жизнью.

В результате диалога композитора и художника родилось уникальное произведение искусства, которому еще нет названия.

Их совместная книга «Земля и Небо» позволяет не только увидеть картины, но и услышать музыку.

Во время создания этого произведения композитор и художник много общались. Их диалоги, изложенные простым и понятным языком: о взаимодействии живописи и музыки, об искусстве, о жизни и многом другом — частично помещены в эту книгу.

Для всех, кто интересуется проблемами современной культуры.

ISBN 978-5-6042723-0-5

www.zemlyainebo.ru

Инструкция как пользоваться аудио-видео форматами книги на странице 8