

Московская государственная консерватория
имени П. И. Чайковского

Кафедра истории зарубежной музыки

Сборник 56

МУЗЫКА И ПРОПОВЕДЬ
к интерпретации наследия И.С. БАХА
Материалы научной конференции



Москва
2006

МУЗЫКАЛЬНАЯ СИМВОЛИКА

Р. А. Насонов

ПУТЬ СПАСЕНИЯ, ПРОЙДЕННЫЙ С И. С. БАХОМ

(Осмысление евангельского текста в «Страстях по Иоанну»)

О том, что музыка И. С. Баха глубочайшим образом укоренена в традициях лютеранской богословской мысли, сегодня, кажется, можно говорить уже без особого пафоса. Изучение творчества великого композитора — и особенно его церковных, богослужебных сочинений — в наши дни просто невозможно вне богословского контекста. Произведения И. С. Баха — это одновременно и непревзойденные шедевры музыкального искусства, и выдающиеся памятники лютеранского богословия; и одно здесь неотделимо от другого.

Будучи всецело феноменом лютеранства, музыка Баха, однако, выходит далеко за рамки собственной церковной традиции. Не принимая тех интерпретаций баховской музыки, которые рассматривают ее как проявление некоего абстрактного гуманизма, хотелось бы подчеркнуть ее общехристианскую значимость: многие сочинения композитора, нисколько не теряя связи со своими конфессиональными истоками, воспринимаются христианами разного вероисповедания как естественная часть их собственного духовного мира. Изнутри собственной религиозной традиции Бах сумел почувствовать и с убедительностью великого художника выразить вечные истины, находящиеся за пределами исторически возникших разногласий внутри христианского мира. И этим лишь подчеркивается роль музыки Баха как явления в лютеранском богословии — феномене, оказавшем большое влияние как на теологическую мысль различных христианских конфессий, так и, не побоимся сказать, на целостный облик христианства Нового времени и современной культуры вообще.

Восприятие методов и идей лютеранского богословия представителями иных конфессий вовсе не было, конечно, школьным «усвоением уроков». И книги православных мыслителей нашего времени,

глубоко уважаемых автором этой статьи, таких как протоиерей Александр Мень, митрополит Антоний Сурожский, священник Георгий Чистяков, С. С. Аверинцев, — прекрасное тому подтверждение. Сама эта статья была бы невозможна без соприкосновения автора с современным православным христианством. Замечательно, однако, насколько созвучным оказалось христианство И. С. Баха евангельским размышлениям наших современников; как будто со дня смерти композитора не минули уже два с половиной столетия! В своем тексте мы попытаемся рассказать читателю, каким образом получают воплощение глубокие евангельские истины в одном из наиболее совершенных — как в художественном, так и в богословском отношении — произведений композитора — «Страстях по Иоанну» (BWV 245, 1724). И наш особый взгляд на это сочинение, подробнейшим образом исследованное в музыковедческой литературе, определяется двумя моментами: связью музыки Баха с лютеранской Реформацией и ее актуальностью в наши дни.

В начале разговора о баховских «Страстях» необходимо сделать несколько кратких замечаний об их жанровой специфике. Во времена Баха богослужение Страстной Пятницы могло включать в себя музыку различных жанров: как относительно скромную по масштабам страстную «кантату», так и крупномасштабные — страстную ораторию и ораториальную историю «Страстей». Выделение и разграничение последних двух жанров — не пустая формальность; их различие четко и порой болезненно остро ощущалось музыкальным самосознанием первой половины XVIII века. Оратория, жанр итальянский по происхождению, была «импортирована» в Германию в начале столетия через космополитичный торговый порт Гамбург, где и появились первые образцы этого нетрадиционного для немцев жанра — нетрадиционного, однако столь привлекательного своими новомодными выразительными поэтическими и музыкальными формами. Светские по происхождению формы оратории (мадригальный стих, «оперные» арии и хоры) на какое-то время захватили воображение немцев, отодвинув в сторону традиционный жанр церковной «истории», восходящий еще к истокам Реформации (XVI веку). В отличие от оратории, «история» сочинялась исключительно на текст Священного Писания (лишь во второй половине XVII века в «историю» стали включаться лютеранские хоралы, ранее певшиеся общиной) и не предполагала исполнение в какой-либо иной обстановке, кроме церковной службы.

Тем не менее, лютеранская история получила вторую жизнь, вобрав в себя те новые формы, которые принесла на немецкую почву

оратория. Несмотря на то, что произведения, сочетавшие прозаический текст Священного Писания с современным поэтическим либретто, часто назывались, на новый манер, ораториями, их идентичность старым историям и несоответствие жанровым критериям оратории ясно осознавались авторами музыкальных трактатов; чаще всего подобного рода произведения сочинялись на сюжет «Страстей» Христовых¹. В иных случаях использование данного, более консервативного, нежели оратория, жанра диктовалось, прежде всего, местными литургическими традициями. Однако не так обстоит дело в случае с историями И. С. Баха — тонкого и духовно прозорливого интерпретатора Священного Писания. Евангельский текст в историях Баха — важнейшая органическая часть произведения, которое просто невозможно представить себе без речитатива Евангелиста (несмотря на огромную популярность отдельных арий и хоров, целостный облик этих историй не идентифицируется в сознании слушателей только с ними). В этом, как и во многом другом, проявляется чуткость композитора к импульсам, идущим от самых истоков лютеранской Реформации, провозгласившей Священное Писание высшим духовным авторитетом (*sola Scriptura*). Примечательно, что на протяжении своего творческого пути, Бах написал истории почти на все сюжеты, распространенные в лютеранской музыке XVII века. Помимо «Страстей по Иоанну», первого сохранившегося произведения Баха в жанре истории, это «Страсти по Матфею» BWV 244 (1727), «Страсти по Марку» BWV 247 (1731), Рождественская оратория BWV 248 (1734 — 1735), Пасхальная оратория BWV 249 (ок. 1738²), Оратория Вознесения BWV 11 (1735)³.

Уже сам приведенный список важнейших сюжетов лютеранской истории может многое поведать нам об особенностях восприятия Священного Писания в лютеранской традиции: все они повествуют о важнейших событиях земной жизни Иисуса Христа согласно четырём каноническим Евангелиям. Значимость этих событий определяется их ролью в Спасении человечества, ключевым моментом которого является смерть Иисуса на св. Кресте и Его последующее Воскресение; соответственно, истории «Страстей» количественно явно преобладают среди сочинений, написанных в жанре лютеран-

¹ Подробнее о лютеранской «истории» XVII века и о жанрах ораториальной музыки в Германии первой половины XVIII века см.: *Smither H. A History of the Oratorio. Vol. 2. Chapell Hill, 1977.*

² Предположительно оратория была создана в 1738 году путем переработки пасхальной кантаты 1725 года.

³ Также считается, что у Баха были и несохранившиеся истории «Страстей». Мы не станем затрагивать этот вопрос в рамках нашей статьи.

ской истории. Напомним, что сотериология, то есть учение о Спасении, — центральный пункт и подлинный нерв лютеранского богословия. В частности, нам представляется здоровой позиция ученых, утверждающих, что именно расплывчатость сотериологической доктрины средневековой западной церкви побудила Мартина Лютера к разработке собственной богословской системы. Неясность позиции официальной церкви по важнейшему вопросу Лютер принял за рецидив старой пелагианской ереси — учения, согласно которому человек может спасти себя сам посредством собственных праведных деяний. Этим богословским заблуждениям Рима, реальным или мнимым, Лютер со всей возможной решительностью противопоставил, опираясь на послания св. апостола Павла и труды блаженного Августина, свое учение об оправдании верой⁴.

Вопрос о Спасении — центральный и в музыкальном богословии И. С. Баха, и этим определяется значение жанра «Страстей» в творчестве композитора. Вопрос этот был продуман композитором глубоко и всесторонне — не случайно, что в жанре истории «Страстей» им было создано целых два грандиозных произведения (тогда как, например, в жанре мессы масштабом и художественным совершенством у Баха выделяется лишь один знаменитый шедевр, в центре богословской проблематики которого стоит опять-таки сотериология). «Парность» «Страстей по Иоанну» и «Страстей по Матфею», созданных в один период творчества композитора, ставит нас перед необходимостью осмысливать концепцию этих сочинений в сравнении — подобно тому, как параллельное чтение четырех Евангелий помогает нам глубже понять Слово Божие.

Сопоставление двух великих «Страстей» Баха — в музыковедческой литературе само по себе не новость. Другое дело, что сравнение их обычно не идет дальше утверждения о том, что «Страсти по Иоанну» носят более «драматический» характер, тогда как «Страсти по Матфею» — более «лирический»⁵. В чем-то несомненно верная, ин-

⁴ См. об этом подробнее: Маграт А. Богословская мысль Реформации / Пер. с англ. В. Петлюченко. Одесса, 1994. С. 48–50, 114 и след.

⁵ Эта мысль уже давно стала общим местом в литературе о баховских «Страстях». Утверждения подобного рода встречаются в текстах отечественных и зарубежных ученых, написанных как в отдаленном прошлом, так и совсем недавно. См., напр.: Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года. Т. II: XVIII век. М., 1982². С. 45–46; Друскин М. Пассионы и мессы И. С. Баха. Л., 1976. С. 89; Fischer K. von. Historische und frömmigkeitsgeschichtliche Traditionen der Passion // Booklet to CD: J. S. Bach. St. John Passion. John Eliot Gardiner. Archiv Produktion. 419 324–1/2/4. 1986. S. 13.

туция эта представляется, однако, слишком неопределенной: пара понятий «лирическое» — «драматическое» приложима к слишком широкому кругу музыкальных явлений; ограничиваться подобными констатациями, характеризую музыку «Страстей» сегодня, значит уходить от рассмотрения вопроса по существу. Посмотрим, однако, на эти классические шедевры совсем с иной стороны: как на выраженную в неразрывном единстве музыки и слова теологию одного из величайших представителей лютеранства — человека, не только прекрасно разбирающегося в тонкостях лютеранского богословия, но и свидетельствующего об истине христианской веры всем своим творчеством с его предельным экзистенциальным напряжением.

Это предельное напряжение ощутимо в «Страстях» Баха с самых первых нот. При этом способность композитора расслышать крайне экспрессивную интонацию даже в самом обычном, на первый взгляд, словесном тексте не может не поражать. Слова начального *g-moll*'го хора «Страстей по Иоанну» («Господи [Herr], наш Владыка [unser Herrscher], слава Которого блистает по всей земле [in allen Landen herrlich ist]! Яви нам Твоими Страстями, что Ты, истинный Сын Божий, прославился даже в величайшем унижении [auch in der größten Niedrigkeit verherrlicht worden bist]») — отнюдь не формальное риторическое вступление. Славная, триумфальная победа умирающего на Кресте Иисуса, образ яркий и парадоксальный, — как нам предстоит убедиться, одна из центральных тем «Страстей по Иоанну». Тем не менее, Бах не склонен излишне увлекаться эффектным сопоставлением образов «унижения» Господа и Его славы, следуя за буквальным, лежащим на поверхности смыслом текста. И хотя буквальный смысл отдельных слов, разумеется, подчеркнут выразительными мелодическими фигурами, общий эмоциональный тонус баховской музыки определяется содержанием гораздо более глубоким. Нарочитая тавтологичность текста хора отсылает чуткого слушателя к знаменитым словам Спасителя, которыми тот начинает свою прощальную беседу с учениками: «Ныне прославился Сын Человеческий, и Бог прославился в Нем» / «Jetzt ist der Sohn des Menschen verherrlicht, und Gott ist verherrlicht in ihm» (Ин. 12:31). Как известно, эта большая беседа (Ин. 12:31 — 17:26), по традиции, не входит в текст «Страстей» (в отличие от параллельного ей эпизода Тайной Вечери, содержащегося в трех других Евангелиях). Действие «Страстей по Иоанну» начинается непосредственно со сцены пленения Иисуса в начале

18 главы Иоаннова Благовестия — тем не менее, ключевая фраза прощальной беседы, афористично заключающая в себе ее сложное богословское содержание, явно просвечивает сквозь текст начального хора, выступая чем-то вроде эпитафии всего сочинения.

Сын Человеческий прославился *ныне...* Ныне (*jetzt, nunc...*) — то есть в час своей мучительной смерти на Кресте, величайший момент в истории жаждущего спасения человечества. Как ни одно другое Евангелие, Благовестие Иоанна Богослова внутренне устремлено к этому волнующему моменту. «Еще не пришел час мой», — говорит Иисус Богородице, начиная свое служение людям на брачном пиру в Кане Галилейской (Ин. 2:4); «Пришел час прославиться Сыну Человеческому», — пророчествует Он, торжественно въехав в Иерусалим в Вербное Воскресение (Ин. 12:23); «Отче! избавь Меня от часа сего! Но на сей час Я и пришел», — взывает Он к Богу Отцу, готовый смиренно исполнить свою миссию, несмотря на охватывающий Его, Сына Человеческого, ужас смерти (Ин. 12:27). «Совершилось», — произносит распятый Спаситель свои самые последние слова: «И, преклонив голову, предал дух» (Ин. 19: 28)...

Сотериологическая напряженность Евангелия от Иоанна чрезвычайно близка христианству И. С. Баха, сумевшего придать своим «Страстям по Иоанну» ту же внутреннюю устремленность, которая свойственна и самому евангельскому тексту. Над плотными фигурациями шестнадцатых у низких струнных (образ безбрежной людской массы) повисают щемящие, буквально стонущие диссонансы; нарастающая к концу оркестрового вступления экспрессия (напряженные диссонирующие гармонии, постепенное восхождение в высокий регистр, установление доминантового органного пункта) выливается, наконец, в короткие, отчаянные возгласы: «Негг, Негг...»; «Высокая месса» также открывается экспрессивным воззванием к Господу из глубины отчаяния и неизбывного страдания («Kyrle eleison»). «Страсти» Баха совершенно чужды банального, занимательного, девальвированного в смысловом отношении мелодраматизма (основанного на сочувствии публики, отстраненной от изображаемых в пьесе событий, невинным страданиям какого-нибудь трогательного персонажа). Страдающая сторона в «Страстях» — это прежде всего сама «публика»: человечество, чающее спасения и победы над смертью, человечество, вззирающее на своего Спасителя со смесью ужаса, надежды и сострадания. Можно сказать, что все действие «Страстей по Иоанну» разворачивается в тесном пространстве между вопросом и отве-

том: на начальный хор-воззвание к Богу отвечают смерть Иисуса и его последнее речение: «Совершилось»⁶.

Художественное и духовное единство «Страстей по Иоанну» возникает не только благодаря устремленности музыки и слова к финальному таинству спасения: большинство заметных эпизодов сочинения так или иначе связаны с начальным хором и сценой смерти Иисуса. Так, сцена отречения Петра, завершающая первую часть «Страстей» и заметно выделяющаяся в ней интенсивностью музыкального развития⁷, возвращает нас к состоянию отчаяния, быть может, еще более глубокого, чем отчаяние хорового пролога.

В этой сцене Бах демонстрирует, трезво и беспощадно, крах наивных пелагианских надежд человека, полагающегося в деле спасения на собственные силы. Крайними точками образного развития и тональной модуляции в данной сцене являются две арии: ария сопрано № 9 «Ich folge dir gleichfalls mit freudigen Schritten» / «И я следую за тобой радостными шагами» B-dur и тенора fis-moll № 13 «Ach, mein Sinn, wo willst du endlich hin» / «Ах, мой рассудок, когда же ты, наконец, покинешь меня, когда мне суждено обрести покой?»⁸. Ария сопрано, выдержанная в грациозном танцевальном ритме и безмятежном мажоре, сопровождается легким и изящным движением солирующих флейт, изображает не только беспечную самонадеянность человека, но и его полное непонимание сути происходящего. Осознание дается дорогой ценой: грешник, предавший Иисуса, заходит в своих душевных терзаниях гораздо дальше, чем это требует от него церковное таинство покаяния.

⁶ Одним из свидетельств того, насколько прочно связаны в «Страстях по Иоанну» «концы» и «начала», следует считать и давно подмеченное (см., напр.: Друскин М. Пассионы и мессы И. С. Баха. М., 1976. С. 90) сходство начальных мотивов арии альты № 7 «Von den Stricken meiner Sünden mich zu entbinden» («Чтобы освободить меня от пут моих грехов, связан Спаситель»), первой арии «Страстей», завершающей сцену пленения Иисуса, и звучащей в сцене Распятия арии альты «Совершилось». Сходство изобразительного мотива, рисующего пути человеческого греха, причину пленения и страданий Христа (а также и реальные веревки на Его теле), со скорбным мотивом на слове «Совершилось», конечно, не случайно. Долгожданный, ожидавшийся на протяжении тысячелетий человеческой истории, час Спасения настает в тот самый момент, когда Сын Божий добровольно предает себя в руки врагов. И в этом смысле каждое событие «Страстей» есть «свершение» всемирно-исторического масштаба, не имеющее себе аналога в истории человечества.

⁷ Напомним, что «Страсти» у Баха по традиции разделяются на две части, между исполнением которых священник произносил проповедь.

⁸ Здесь и в остальных случаях мы следуем подразделению «Страстей» Баха на номера, принятому в издании: Neue Ausgabe sämtlicher Werke / Hrsg. vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig.

За знаменитой фигурой «плача Петра» (на слова «*weinete bitterlich*»), ради введения которой Бах добавил в речитатив Евангелиста короткую цитату из Евангелия от Матфея («И вспомнил Петр слово, сказанное ему Иисусом... И, выйдя вон, плакал горько»; Мф. 26:75), следует еще более примечательная ария тенора. Экстремальная тональность *fis-moll*, еще совсем недавно почти неупотребительная (свои последние слова Иисус произнесет в этой же тональности), фигура *passus duriusculus* в басу, диссонирующие гармонии, пунктирный ритм и синкопы, порывистые скачки на хроматические интервалы в мелодии. Это уже не плач, это отчаяние и безумие (рассудок, здравый смысл покидает человека...). Можно, конечно, сказать, что в моральном смысле все это идеальный «образец» жгучего раскаяния, которое должен испытывать человек за содеянные им грехи (не случайно Бах выделяет выразительнейшими музыкальными жестами такие слова, как «*meiner Missethat*» / «мое злодеяние» или «*verleugnet hat*» / «солгал», «нарушил верность»). Однако едва ли главной целью Баха было предложить такой — недостижимый — образец для подражания своим лейпцигским слушателям. Просто речь в этой арии идет о чем-то большем, нежели раскаяние грешника, — о глубокой пропасти, разделяющей Бога и человека на пути Спасения. Не успели мы сделать самые первые шаги вместе с Иисусом к Его победе («И я следую за тобой»), как оказывается, что пройти этот путь сами мы не в состоянии — и кажется, что спасение вновь становится невозможным (и, вместе с тем, еще более желанным, чем прежде)...

Сцена отречения Петра — самый яркий, но не единственный пример того, как фигура Иисуса — «единственного» Спасителя человечества⁹ — отделяется в первой части «Страстей» от Его общины. Сцена пленения Христа, с которой действие начинается, также подчеркивает пропасть, возникающую между Учителем и учениками, как только Иисус вступает на путь спасительных для человечества «Страстей». Дважды вводит Бах строфы хоралов с соответствующим текстом, чтобы подчеркнуть это разделение. Сначала с помощью данного приема он привлекает внимание к словам Иисуса, обращенным к Его врагам: «Итак, если Меня ищете, оставьте этих, пусть идут» (Ин. 18:8; «...Я жил в мире в радости и удовольствиях, а Ты должен пострадать» — отвечает на эту реплику хорал № 3). Затем предметом

⁹ Представление об исключительной роли Христа в истории человечества и в его взаимоотношениях с Богом Отцом занимает важное место в лютеранской теологии. В частности, это находит отражение в названиях многих лютеранских историй XVII века; так, в полном названии «Истории Рождества» Г. Шютца Иисус именуется единственным Заступником (*Mitler*), Спасителем (*Erlöser*) и Благодетелем (*Seligmacher*) всех верующих.

осмысления становится поступок Петра, обнажившего меч против пришедших пленить его Учителя (и тем самым невольно, не понимая смысла происходящего, выступившего против Божьей воли спасти человечество). «Вложи меч в ножны, — отстраняет его от себя Иисус. — Чашу, которую дал Мне Отец, неужели Я не стану пить ее?» (Ин. 18:11); «Да исполнится воля Твоя, Господи Боже, на земле и в Царствии Небесном», — продолжает хорал № 5.

Богочеловек Христос добровольно остается один для того, чтобы совершить дело, непосильное и непонятное для обычных людей. Образ пути Спасения отождествляется, тем самым, с образом самого Спасителя («Я — путь и истина и жизнь; никто не приходит к Отцу иначе, как через Меня»; Ин. 14:4), а вся музыка и драматургия «Страстей» концентрируются вокруг фигуры Иисуса. И, несмотря на то что в жанре истории «Страстей» прямая характеристика Спасителя невозможна в принципе, Баху удастся создать в своих произведениях Его ярчайший образ (а точнее, два разных образа — в каждом «Страстях» свой).

Ключевую, обобщающую роль в этом играет знаменитая ария альты № 30 «Es ist vollbracht» / «Свершилось», звучащая в самый момент смерти Иисуса между Его последним речением и сообщением Евангелиста: «И, преклонив голову, предал дух». Это довольно редкий в творчестве композитора тип арии с ярко контрастным центральным разделом (в то время как, например, в ораториях Генделя такие арии весьма распространены). Ария производит на слушателей сильнейшее впечатление, однако использование такого рода арии обусловлено не потребностью в сильных эффектах, пусть даже в самый волнующий и трагичный момент произведения. В арии № 30 сталкиваются не просто два противоположных аффекта (скорбный *h-moll Molto Adagio* и яростно-триумфальный *D-dur Vivace*), а два различных плана реальности.

Скорбь крайних разделов — это реальность «сего часа», пусть и самого великого в человеческой истории, реальность временная, как бы увиденная глазами современников Христа, непосредственно присутствующих при его кончине. Изображение этой реальности осуществляется при помощи обычного для таких случаев комплекса выразительных средств: медленный темп, *h-moll*, грузный тембр солирующей виолы да гамба, инструмента, устойчиво ассоциирующегося в музыке Баха с образами страдания и Креста (ср. арии № 35 и № 57 из «Страстей по Матфею»), пунктирный ритм, нисходящее, «никнувшее» движение мелодии, хроматизмы. При этом, однако, образ крайних разделов нельзя назвать однозначно скорбным. Скорее, он колеблется между скорбью и надеждой: не случайно вторая из трех каденций развернутого первого раздела арии закрепляет моду-

ляцию в светлый D-dur («Свершилось, о отрада для измученных болезнью душ»); за естественной человеческой скорбью момента просвечивает реальность иного характера.

Эта иная реальность — реальность всей человеческой истории, подчиненной высшему божественному замыслу, — и является во всем своем величии и блеске в центральном разделе арии («Герой из колена Иудина одержал великую победу и завершил борьбу»). За решительным «часом» евангельского повествования здесь открываются многие века и тысячелетия истории ветхозаветной, истории сложных, экзистенциально напряженных отношений избранного народа со всемогущим Богом Отцом. Каждое из четырех Евангелий, как известно, подчеркивает, что в событиях Нового Завета сбываются, «свершаются» многочисленные ветхозаветные пророчества. Но Благовестие Иоанна, пожалуй, наиболее последовательно и осознанно представляет земную жизнь Иисуса Христа как кульминацию взаимоотношений Бога Отца с человечеством: в страданиях и смерти Сына Божьего прославляется Сам Бог («und Gott ist verherrlicht in ihm»); и «если Бог прославился в Нем, то и Бог прославит Его в Себе» (Ин. 13:32).

Главная особенность образа Иисуса в «Страстях по Иоанну» — его принадлежность сразу двум пластам присутствующей в них реальности. С одной стороны, это Христос-Страстотерпец, которому сочувствует не только человеческое сердце, но и все Творение (напомним, что вторым, помимо «плача Петра», фрагментом Евангелия от Матфея, добавленным Бахом к повествованию Иоанна Богослова, является образ мироздания, содрогнувшегося в момент смерти Спасителя, Мф. 27: 51 — 52; см. речитатив № 33). Однако эта первая, очевидная всем реальность (ведь благодаря музыке Баха мы сами становимся своего рода «очевидцами» «Страстей» Христовых) не должна заслонить от нас реальность вторую — ту, которая воспринимается уже не глазами, а верой. Иисус Христос — великий Царь, величайший среди всех царей. Час страдания — это также, и даже прежде всего, час Его высшей славы; добровольное «унижение» (Niedrigkeit) Христа — проявление Его высшей силы. «Страдальческие» тональности g-moll и h-moll в «Страстях по Иоанну» с самого начала чреваты царственным D-dur'ом.

О том, что Христос был распят как Царь, сообщают все четыре Евангелия. Тем не менее, именно в Евангелии от Иоанна эта тема представлена наиболее полно — с рядом подробностей, отсутствующих в других Евангелиях¹⁰; слова «Царь» и «Царство», словно лейтмо-

¹⁰ Например, только Евангелие от Иоанна сообщает о том, что истинной причиной, по которой Пилат согласился распять Иисуса, стали угрозы иудеев: «Если отпустишь Его, ты не друг кесарю; всякий, делающий себя царем, противник кесарю» (Ин. 19:12).

тив, проходят через рассказ об осуждении Христа. И это не ускользает от внимания Баха. Интонация многих реплик Иисуса, и особенно тех, в которых Он говорит о Себе, исполнена царственного величия и значительности. Особенно интересна в этом отношении сцена осуждения Христа, яростные хоры *turbae* в которой во многом и определяют сложившееся представление о «Страстях по Иоанну» как о произведении «драматичном». Эти яростные хоры, однако, не являются простой иллюстрацией злосердечия распявших Христа иудеев. Эмоциональный накал знаменитой сцены обуславливается развертывающейся в ней полемикой по самому принципиальному вопросу: действительно ли Христос есть «Царь Иудейский»? Сцена «осуждения Иисуса» становится у Баха, по существу, сценой спора о том, кто Он такой.

Бессильна ярость иудеев, пытающихся отрицать величие Христа (как нетрудно заметить, большинство хоров *turbae*, начиная с № 21b, называют Иисуса самозванцем, провозгласившим себя Царем или Сыном Божьим). Крикам толпы Бах противопоставляет множество музыкальных свидетельств того, что Иисус — подлинный Царь¹¹. Чтобы заметить их, нам нужно только проявить немного чуткости к интонации евангельских речитативов, значение которых выходит в «Страстях» далеко за рамки простого изложения сюжета.

Первый же вопрос, обращенный Пилатом ко Христу: «Ты Царь Иудейский?» (Ин. 18:33; № 16e), выделяется не только широкой, внутренне торжественной интонацией, но и своей гармонией: D-dur — g-moll. По сюжету, вопрос Пилата — начало формального судебного разбирательства; в музыкальном отношении — символическое изображение Иисуса, сопрягающее в неразрывное единство g-moll, тональность страдания, и D-dur, тональность победы и царского величия. Показательно и завершение этого диалога¹². Сначала, как бы

¹¹ Весьма заметные благодаря повышенной экспрессии, хоры *turbae* играют все же скорее «побочную» роль антитезиса и риторического «оспаривания» слов Иисуса, в которых Он свидетельствует о Себе. Придавая этим хорам чрезмерное значение, мы рискуем упустить из виду то самое значительное, о чем хочет поведать нам Бах.

¹² В ходе которого Бах акцентирует, как и следовало ожидать, слова Христа о Царстве и его служителях («Царство Мое не от мира сего; если бы от мира сего было Царство Мое, то служители Мои подвизались бы за Меня, чтобы Я не был предан Иудеям; но ныне Царство Мое не отсюда» — Ин. 18:36). Звучащее трижды в течение одной реплики (заметим, что подобные повторы одной мысли — характерная черта стиля Иоанна Богослова) слово «Царство» (Царство Небесное) дважды выделяется самой высокой в диалоге нотой e¹. Также Бах не упускает случая подчеркнуть характерным мелодическим распевом слово «подвизались» (*darob kämpfen*) — предвосхищающие героические фанфары центрального раздела арии № 30 (возвещающие победное окончание борьбы «героя из колена Иудина»: «und schliesst den Kampf»).

возвращаясь к его началу, противники возвращаются к теме «Царя»: «Пилат сказал Ему: итак Ты Царь? Иисус отвечал: ты говоришь, что Я Царь...» (Ин. 18:37; № 18a). Соответственно, возвращаются и начальные гармонии D-dur — G-dur; замена g-moll на G-dur подчеркивает в данном случае торжественность момента — оспоренная в ходе обмена репликами мысль получает свое подтверждение¹³. На этом тема «Царя» не исчерпывается: новым ключевым словом становится «истина» («Я — путь и истина и жизнь...»; Ин. 14:4). Употребленное трижды подряд («... Я на то родился и на то пришел в мир, чтобы свидетельствовать об истине; всякий, кто от истины, слушает гласа Моего. Пилат сказал Ему: что есть истина?» Ин. 18: 37 — 38), это слово выделяется, соответственно, гармониями D-dur, Fis-dur (доминанта к h-moll, тональности, эквивалентной g-moll по своей символике) и снова D-dur — примечательно, что и на этот раз, как и в самом начале диалога, вопрос Пилата превращается Бахом в музыкальное свидетельство о Христе.

Приведенный пример — далеко не единственный в «Страстях»; речь идет не о единичном приеме, а о последовательно выдержанной музыкальной символике, связывающей воедино все ключевые моменты произведения. В первой части таковым является, в частности, момент пленения Иисуса (№ 2). Зная о том, что должно произойти, Иисус выходит навстречу врагам с вопросом: «Кого ищете? Ему отвечали: Иисуса Назорея. Иисус говорит им: «это Я» (или по-церковнославянски «Аз есмь»; Ин. 18: 4 — 5). Эпизод этот исполнен глубиной символики уже в Евангелии от Иоанна: свидетельство Иисуса о Себе явственно напоминает известные слова Бога Отца «Аз есмь Сущий»; не случайно, получив такой ответ, иудеи в ужасе отступают от Спасителя и падают на землю. Трудно сказать, имел ли в виду такую аллюзию сам Бах, несомненно однако, что значимость момента композитор почувствовал очень точно. Первая реплика Иисуса подчеркнута выразительным гармоническим сдвигом B-dur — D-dur (терцовое соотношение трезвучий отражает переключение действия из плана обычного исторического повествования в высшую символическую реальность). Короткий, но динамичный хор *turbae* отмечен устремлением от тоники g-moll к доминанте D-dur. Наконец, на-

¹³ Каждое из важнейших слов этого фрагмента Бах расчетливо выделяет соответствующей гармонией. Сначала слово «Царь» в устах Пилата подчеркивает взятием аккорда D-dur; второй раз, уже у Иисуса, оно звучит на фоне G-dur на самой низкой ноте во всем диалоге — G (низкий регистр символизирует в данном случае важность и значительность предмета, о котором идет речь). Наконец, реплика Иисуса «Ты сказал» / «Du sagst's» (по существу, не что иное, как бесстрашный вызов Пилату — открытое признание себя Царем) выделяется последованием доминанты D-dur и тоники G-dur.

иважнейшее «Ich bin's» / «Аз есмь» решительно объединяет доминантовую и тоническую гармонию. Благодаря сходству ритма и единой торжественной квартовой интонации *d—g*, это «Ich bin's» звучит практически идентично не менее значительному «Du sagst's» в диалоге Христа с Пилатом (см. сноску 12).

Еще одним значительным эпизодом в данном ряду является венчание Иисуса терновым венцом (Ин. 19:1; № 21a). По приказу Пилата, воины совершают этот обряд, как известно, для того, чтобы унижить самозванного царя. Однако, сами не ведая, что творят, они исполняют тем самым высшую волю, воздавая последние почести Иудейскому Царю («Ты не имел бы надо Мною никакой власти, если бы не было дано тебе свыше», — скажет вскоре Иисус Пилату; Ин. 19:11). Гармония и интонация речитатива очень тонко и гибко следуют за евангельским текстом, передавая все разнообразие его смысловых оттенков. Вначале мы слышим протянутую гармонию *D-dur*, на фоне которой звучит мелодия, своими контурами явственно предвосхищающая героические фанфары из центрального раздела арии «Свершилось» («Герой из колена Иудина одержал великую победу»); постепенно, однако, в мелодии и в гармонии накапливаются диссонансы, приводящие к разрешению в *g-moll*: воины возложили венец на голову Иисусу.

И здесь необходимо подчеркнуть особый статус гармонии *D-dur* в упомянутых эпизодах: во всех приведенных случаях, *D-dur* — не самостоятельная тональность, а доминанта *g-moll*. Великий Царь принимает на себя грехи человеческого рода и несет страдание за всех людей. В чистый, консонирующий *D-dur* вторгаются диссонансы, знаки страдания, искажающие просветленно-царственный аффект гармонии до неузнаваемости. Так, при втором упоминании тернового венца (№ 21c) вместо трезвучия *D-dur* появляется страдальческий уменьшенный септаккорд к *g-moll* (см. т. 8). Экспрессивными уменьшенными вводными и доминантсептаккордами гармонизовано и знаменитое сообщение Евангелиста о бичевании Христа (№ 18c, также в тональности *g-moll*). Уменьшенной гармонией в тональности *g-moll* выделяются слова «распят» и «Голгофа» в речитативе № 23g (Пилат решает предать Иисуса иудеям на распятие, и скорбное шествие направляется на Голгофу; Ин. 19: 16 — 17); последовательность уменьшенного септаккорда и доминантсекундакорда *g-moll* звучит в № 38, в момент последнего упоминания Евангелистом о распятии Христа (Ин. 19:41; см. тт. 18 — 19)... Но и в страдании Христос остается великим Царем: гармония *D-dur*, честно выполняя свою тональную функцию (доминантовое тяготение в *g-moll*), сверх того, играет роль важ-

нейшего символического элемента сочинения, обладающего собственной яркой экспрессией, своим аффектом¹⁴.

Особая символическая роль доминанты вносит парадоксальность в функциональные отношения гармоний g-moll и D-dur. При том, что g-moll является в некотором смысле «основной тональностью», носителем основного аффекта «Страстей», символическое значение тональности D-dur в сочинении ничуть не меньше. Более того, музыкальная драматургия «Страстей по Иоанну», как уже отмечалось ранее, состоит в стремлении от g-moll (тональности начального хора) к D-dur арии № 30, знаменующему великую победу — свершившееся чудо Спасения. Это внутреннее стремление к D-dur проявляется, однако, не только на уровне целостного тонального плана сочинения. Во многих приведенных нами случаях D-dur звучит как нечто

¹⁴ Образ Иисуса в «Страстях по Иоанну» не сводится, однако, к этому парадоксальному сочетанию царственного величия и человеческого страдания. Еще одним важным штрихом в изображении Спасителя являются строфы хора «Herzliebster Jesu» («Возлюбленный Иисус»). В № 3, после того, как Иисус отпускает учеников и отправляется в путь Спасения один, звучит шестая строфа хора «O große Lieb, o Lieb ohn' alle Maße» / «О великая любовь, о любовь без меры», g-moll; в № 17, посреди диалога Иисуса с Пилатом (после слов Иисуса о том, что Царство Его не от мира сего), звучат седьмая и восьмая строфы «Ach großer König, groß zu allen Zeiten» / «Ах великий Царь, великий во все времена», a-moll. Как это часто бывает у Баха, «группа хоралов» образует смысловое единство; при этом выбор строф хора и тех мест, в которых они должны звучать, наполнен у композитора глубоким смыслом. Великий Царь, Иисус — это еще и «великая любовь» («Как возлюбил Меня Отец, и Я возлюбил вас; пребудьте в любви Моей... Нет больше той любви, как если кто положит душу свою за друзей своих», — говорит Спаситель ученикам в прощальной беседе; Ин. 15:9, 13). Царство Божие и вправду «не от мира сего» — ведь это Царство любви, тогда как мир полон ненависти. Великий и могущественный Царь идет на страдания и смерть из любви к человечеству — так объясняется парадокс униженного, страдающего Царя. И любовь эта настолько совершенна, что никакая человеческая любовь не может с ней сравниться. Хорал № 3 завершается горестной констатацией: «Я жил в мире в радости и удовольствиях, а Тебе надлежит пострадать». В хорале № 17 на разный лад говорится о неспособности человека, как бы он этого ни желал, по достоинству, сполна отблагодарить Спасителя за дела Его любви; этим и объясняется тот факт, что по пути Спасения люди следуют лишь благодаря тому, что дорогу им прокладывает Христос.

Однако желание соединиться с «возлюбленным Иисусом», сделать для этого все, что есть в человеческих силах, не должно умереть. Стремление соединиться с Иисусом во взаимной любви становится центральной темой «Страстей по Матфею». И не случайно хорал «Возлюбленный Иисус» объединяет два великих сочинения Баха в жанре «Страстей» (напомним, что строфы этого хора в «Страстях по Матфею» используются трижды). Своего рода мостиком между этими сочинениями становится и a-moll, тональность «любви», играющая в «Страстях по Матфею» гораздо более заметную роль (см., в частности, очень важную драматургически арию № 49) — тогда как в «Страстях по Иоанну» она связана с особой, пусть и весьма важной, темой.

более весомое, чем просто доминанта; возникает оттенок функциональной инверсии (которая в крайних случаях, как известно, приводит к образованию барочного фригийского лада¹⁵). Не только царственный D-dur «тяготеет» к скорбной гармонии g-moll, но и g-moll, поскольку он связан с образом страдающего человечества, стремится к спасительному D-dur. Ярчайший эпизод подобного рода — ария баса с хором № 24 «Eilt ihr angefochten Seelen» / «Спешите, встревоженные души, выходите из пещер ваших страданий, спешите. — Куда? — На Голгофу». Драматургическое значение данной арии весьма своеобразно. Это не «лирическое» размышление над неким евангельским текстом, как это обычно бывает в ораториальной музыке Баха, а неожиданный душевный порыв, непосредственная действенная реакция на одно-единственное слово «Голгофа» в речитативе Евангелиста № 23. При том, что мы имеем дело с порывом чувств, ария легко и естественно представляется как своего рода театральная сцена, полная движения. Тональность арии (g-moll) связана, очевидно, с образом страдающих душ. И в то время как души стремятся исцелиться от своего страдания на злосчастной и одновременно спасительной Голгофе, энергичный начальный пассаж стремится ввысь до тех пор, пока не упирается в доминантовую гармонию D-dur (тт. 1 — 4). Неоднократно возвращаясь впоследствии, этот выразительный жест определяет образ всей арии (вопросы хора лишь «подхлестывают» движение, придавая ему дополнительный ритмический импульс). Впечатляет и завершение вокальной части арии с «зависающими» неустойчивыми доминантовыми гармониями (тт. 168, 173) — D-dur, к которому души так стремятся, еще по-прежнему искажен печатью страдания.

Пример таких арий, как ария баса № 24 или обсуждавшаяся ранее ария тенора № 13, свидетельствует о том, что евангельский текст

¹⁵ При том, что проблема фригийского лада особенно актуальна для понимания замысла «Страстей по Матфею», «фригийский» хорал «Christus, der uns selig macht» («Христос, сделавший нас блаженными») занимает видное место и в «Страстях по Иоанну». Первая (№ 15, начало второй части; фригийский a-moll) и последняя, восьмая (№ 37, фактическое ее завершение; далее следует эпилог — рассказ о погребении Иисуса; транспонирована в фригийский b-moll), строфы хорала обрамляют повествование о страданиях и смерти Спасителя. Учитывая, что в целом хорал представляет собой развернутое повествование-размышление о последних часах жизни Иисуса, получается, что музыка второй части «Страстей» написана как бы «вместо» шести внутренних строф этого хорала, которые, безусловно, незаметно присутствовали в восприятии общиной баховских «Страстей», способствуя пониманию прихожанами этого исключительно сложного для своего времени произведения. Это один из многочисленных случаев того, как большие и сложные произведения Баха «вырастают» из лютеранских духовных песен. Мажорные доминанты в каденциях хорала, по всей видимости, несут ту же символику упования и надежды в скорби, что и отмеченный нами ранее просветленный D-dur в первом, скорбном разделе арии «Свершилось».

в «Страстях по Иоанну» воспринимается под особым углом зрения. Каждый эпизод «Страстей» переживается не как обыденное жизненное событие, а как исполненная глубокого смысла часть таинства Спасения. Часто этот смысл оказывается скрытым от непосредственного наблюдателя, слишком вовлеченного в происходящее и не задумывающегося о его сути. Однако арии «Страстей по Иоанну» поются от лица «умных» верующих, хорошо разбирающихся в сути вещей — и разумом, и сердцем. И потому даже в момент смерти Спасителя трагизм ситуации отступает на второй план перед размышлениями об удивительном, совершенно невероятном смысле этого события. На фоне хорала, спокойно и величаво излагающего догматы о воскресении Иисуса и Спасении человечества от смерти, в D-dur'ной арии баса № 32 «*Mein teurer Heiland, laß dich fragen*» / «Мой дорогой Спаситель, позволь Тебя спросить» раз за разом повисает интонация вопроса: произошедшее настолько идет вразрез с доступной здравому смыслу очевидной реальностью, что рассудочная мысль останавливается в недоумении¹⁶. И даже потоки слез, наконец-то проливающиеся в арии сопрано № 63 «*Zerfließe, mein Herze*» / «Истекай, мое сердце, потоками слез», f-moll, далеки от спонтанного сострадания. Оплакивание умершего Иисуса — своего рода обязанность верующего, его посильный вклад в таинство Спасения (как бы ни была мала ценность этого вклада по сравнению с той великой жертвой, что принес Христос). И для того, чтобы выйти из состояния оцепенения перед величием свершившегося, переключиться на непосредственное изъяснение человеческих чувств, верующему приходится сначала получить пример сострадания от содрогнувшейся в момент смерти Христа природы (речитатив № 33), а затем уговаривать свою душу последовать этому достойному примеру (ариозо тенора № 34).

Еще одним, не менее впечатляющим подтверждением сказанного может служить ария тенора № 20 «*Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken*» / «Посмотри, как Его окровавленная спина во всем подобна небу, на котором, когда прольются водные потоки наших грехов, встанет, как знак Божьей милости, прекраснейшая радуга» с предшествующим ей ариозо баса № 19 «*Betrachte, mein Seel, mit ängstlichem Vergnügen*» / «Внемли, моя душа, с боязливым весельем». Оба эти номера звучат непосредственно после речитатива № 18с, в котором весьма экспрессивно изображается бичевание Иисуса. Но на этом наше

¹⁶ Другим важным средством, при помощи которого Бах изображает в D-dur'ной арии № 32 сопутствующие вере сомнения, служит постоянно появляющийся в мелодии *до бекар*, в гармонии связанный обычно с отклонением в субдоминантовую тональность G-dur (при этом во многих случаях в мелодии подчеркивается напряженная интонация уменьшенного трезвучия; см. тт. 6, 10, 14 и др.). Тем самым Бах напоминает слушателям о только что пережитых страданиях как о причине маловерия рассудка.

непосредственное соприкосновение со страшной реальностью и ограничивается. Далее раскрывается ее спасительный смысл: в ранах Иисуса верующие получают особый знак Божьей милости; и чем далее они отвлекаются от непосредственного созерцания душераздирающего зрелища, тем более их сердце наполняется отрадой и покоем. И если в ариозо Es-dur еще преобладают неустойчивые диссонирующие гармонии и отклонения в минорные тональности, то в арии тенора с-moll доминирующим настроением становятся покой и отрада (изящное, даже немного танцевальное движение на $12/8$, плавные покачивающиеся мелодические фигуры, широкая кантилена вокальной партии). Соотношение этой музыки с только что прозвучавшим речитативом ничуть не менее парадоксально, чем замечательный поэтический образ либретто.

Вообще, с-moll вместе с тесно связанной с ним параллельной тональностью Es-dur играют важную роль в символике «Страстей по Иоанну». Произведение завершается с-moll'ным хором № 39 — погребением Иисуса «Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine» / «Упокойся с миром, прах святой», и просветленным хоралом-молитвой Es-dur № 40 «Ach Herr, laß dein lieb Engelein» / «Ах, Господи, позволь Твоему любимому ангелочку». Длительное отклонение в с-moll, завершающееся каденцией в параллельном мажоре, определяет тональный план и музыкальный образ среднего раздела и в арии баса № 24. Характерное для крайних частей арии бурное движение в этом разделе постепенно успокаивается, что и неудивительно: текст арии рассказывает здесь о благе, каковым является для исстрадавшихся душ установленный на Голгофе Крест. В связи со сказанным нельзя не обратить внимание и на начало первого хора (тт. 4 — 6), примечательное длительным отклонением в с-moll. Индивидуальная выразительность этой тональности здесь еще не определена, однако ее значимость уже явно ощущается с самых первых тактов сочинения.

Важная часть музыкальной символики «Страстей по Иоанну» (тональность милости, надежды и покоя), с-moll, подобно D-dur, находится в тесном родстве с «основной» тональностью g-moll. Это еще одно направление, по которому движется музыкальная драматургия «Страстей». Но если движение в сторону D-dur связано прежде всего с образом Иисуса Христа и его победой над смертью, то движение к с-moll символизирует, насколько можно судить, избавление человечества от тяжких, невыносимых страданий. Связь двух символических сфер при этом очевидна. По существу, это две стороны, или два измерения единого пути, движение по которому требует предельного напряжения мысли и чувства. Преодолеть этот путь совсем непросто — даже после того, как сам Христос проложил его для человечества. И музыка Баха — один из лучших проводников по пути Спасения, вместе с которым в дорогу отправляются все новые и новые поколения людей.