

---

## МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

---

*Н.А.Эскина\**

### ПАССИОНЫ И.С.БАХА: ЧАША БЫТИЯ

СЛУШАТЕЛЬ, НЕ ПОТЕРЯВШИЙСЯ В ПРОСТРАНСТВЕ ЕВАНГЕЛЬСКОГО МИРА;  
КАК ОРИЕНТИРОВАТЬСЯ В МУЗЫКАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ ПАССИОНОВ?  
РЕАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО И ПРОСТРАНСТВО НРАВСТВЕННОСТИ;  
ДВИЖЕНИЕ В ПРОСТРАНСТВЕ: ШАГИ, ПРОФИЛЬ ГОЛГОФЫ;  
ВРЕМЯ В ПРОСТРАНСТВЕ НРАВСТВЕННОСТИ;  
ИЕРАРХИЯ:  
ПО ВЫСОТЕ,  
ПО ВЕЛИЧИНЕ,  
ПО ОСИ СИММЕТРИИ,  
ПО ПЕРЕСЕЧЕНИЮ ГРАНИЦЫ

В статье рассматривается пространство и время в грандиозном творении музыкального барокко, "Страстях по Матфею" И.С.Баха. Бах воплощает текст Евангелия, лежащий в основе жанра пассионов, как виртуальный "музыкальный ландшафт". Пространство и время становятся своего рода метафорой нравственного пути. Подзаголовки – текст в тексте, стилизация барочных фигурных стихов, рисующих мир как "чашу бытия". В статье приведены стихи поэтов немецкого барокко в переводах автора.

Кто-то определенно водит рукой пишущего. Никогда не возникало у меня желания вынести подзаголовки в начало статьи. Но на сей раз я решила предпослать тексту нечто вроде школьного "плана сочинения" – и с недоумением разглядываю получившийся узор, похожий на контуры фигурного стихотворения барокко. А что за рисунок спонтанно возник из названий рубрик? Чаша? Назовем поэтому статью "Чаша бытия", чтобы решительно увести себя и читателя от ассоциации с чашей Тайной Вечери, чашей Грааля, а содержания ее – с кровью Христовой.

---

\* Статья подготовлена при содействии Отдела филологических и междисциплинарных исследований при Президиуме Самарского научного центра Российской академии наук.

## 1. СЛУШАТЕЛЬ, НЕ ПОТЕРЯВШИЙСЯ В ПРОСТРАНСТВЕ ЕВАНГЕЛЬСКОГО МИРА

Основное произведение И.С.Баха, так называемые “Большие пассионы”, то есть “Страсти по Матфею”, разворачивают перед слушателями картину жизни и смерти Иисуса. Глаз теряется в этой картине. Барочный мир беспредельно широк, глубок, где-то синеют совсем уже недостижимые дали... 729 тактов речитатива. Несколько тысяч тактов арий, хоралов, хоров. Музыка моделирует безграничное пространство, затягивая слушающего внутрь этого пространства. Слушатель – верующий христианин, а для верующего все происходившее когда-то с Иисусом, апостолами, иудеями I века происходит здесь и сейчас, и субъект этого происходящего – он сам, слушатель.

Для того, чтобы создать иллюзию нашего присутствия там, в тексте, внутри виртуального пространства “Страстей по Матфею”, Бах создает нечто вроде окна, периодически распаивающегося в мир евангельских событий. В роли таких окон выступают ариозо: вступления к ариям, аккомпанированные речитативы. Аккомпанированные (то есть сопровождаемые оркестром) речитативы резко выключают нас из рассказа Евангелиста (так называемый “сухой речитатив”, фоном которого является не оркестр, а отрывочные аккорды органа или клавесина). Повествователь II века, Евангелист Матфей, сообщает о событиях (“сухой речитатив” тенора). Эмфатические кульминации евангельского рассказа прерываются ариями (своего рода “портрет” современного слушателя эпохи барокко, со всей барочной выразительностью предающегося скорби, состраданию и т.п.). Аккомпанированный речитатив – связь между временами евангельских событий и нами. В “окнах”, через которые Евангелист заглядывает в душу христиан – отдаленных потомков, – осуществляется подстановка слушающего на место евангельских персонажей:

“Любимый Спаситель, в то время как твои ученики безрассудно спорят о благочестивой женщине, благовониями умастившей Тело Твое перед погребением, хотел бы я быть меж ними, чтобы потоками слез из глаз своих возлить благовония на Твою главу” (№9);

“Иисус мой молчит перед лжесвидетельством, чтобы нам показать, что Его милосердная воля склоняется перед страданием, и чтобы мы в страдании вели себя так же, как Он, чтобы не оправдывались перед преследователями” (№40);

“Ах, Голгофа, злосчастная Голгофа! Величье Господа здесь гибнет в поругании, Благословенье и Спасенье мира проклято и распято на кресте. Творец небес и земли лишен земли и воздуха; невинный должен здесь умереть обвиненным. Ах, Голгофа, злосчастная Голгофа, как ты близка моей душе!” (№69).

Когда ученики ужасаются предсказанному Иисусом предательству и спрашивают: “Не я ли, Господи?” („Nerr, bin ich' s?“), еще до ответа Иисуса, до его слов “Опустивший со Мною руку в блюдо, этот предаст Меня” звучит хорал, в котором некое “Я” отвечает: “Это я, я должен каяться, по рукам и ногам связанный в преисподней” („Ich bin, ich sollte buessen, an Haenden und an Fuessen gebunden in der Hoell“).

Кто это “Я”? Обобщенная Душа, переживающая события евангельского времени как случившиеся с нею только что. Эта же Душа – героиня арий: “Верните мне моего Иисуса” (№51), “Из любви хочет умереть мой Спаситель” (№58), “Пусть капли моих слез станут для Тебя, верный Иисус, приятными благовониями” (№10), “Я хочу подарить Тебе мое сердце” (№19).

Почему Бах не делал героями арий евангельских персонажей? Почему ария раскаяния Петра поется не от лица апостола Петра (чью роль в речитативах выполняет бас), а от лица некоего сверхличного “Я” (альт)? Кто она, та женщина, которая хочет подарить Иисусу свое сердце? Мария Магдалина? Ее голос – сопрано. Но как будто она же, на этот раз в арии альта, хочет умастить своими слезами Иисуса? Гюнтер Йена в своей монографии о “Страстях по Матфею” предполагает, что в образе альта из арии №10 слились черты нескольких женщин, упоминаемых в Евангелии. Это и Мария Магдалина (раскаившаяся блудница, омывающая ноги Иисусу своими слезами), и сестра Лазаря Мария (эпизод с Марией и Марфой), и Мария – Мать Иисуса [1. С.125].

Вероятно, это намеренная неясность. Такая деперсонализованность арий направляет наше внимание на иное. Настоящие герои арий – некие ступени нравственной и религиозной иерархии. Кто такие сопрано, альт, тенор, бас – лирические герои пассионных арий? Согласно Э.Платену, каждому из голосов отведена определенная роль в драме пассионов [2. С.211].

Бас – символ смерти и сладостного покоя, голос тенора связан с понятием греха, альт символизирует оплакивание греха и слезы раскаяния, сопрано – детски радостную любовь к Христу, любовь и благодарность. Об этом говорят и тексты арий, и, в особенности, слова последнего аккомпанированного речитатива, в котором, склоняясь над телом Иисуса, сменяют друг друга со словами прощания бас, тенор, альт и сопрано:

Бас. Пришел к покою мой Иисус.  
Тенор. Окончены труды, заданные Ему нашими грехами.  
Альт. О прах святой, оплакиваю тебя в покаянии и раскаянии,  
Мое падение Тебя стубило.  
Сопрано. Всю жизнь за Его муки будете Ему тысячу раз  
Благодарны, Ему обязаны мы спасением души.

Понимаясь снизу вверх, просветляются чувства, очищается душа. Внизу – смерть, выше – грехи, еще выше – слезы раскаяния, наверху – любовь и свет.

Барочный мир, мир „Страстей...“, ориентирован на религиозно-нравственную вертикаль, пронизывающую не столько реальное, физическое, сколько духовное пространство. А ведь мы помещены в это пространство! Мы должны идентифицировать себя с персонажами, которые, как современные спортсмены на пьедестале, занимают ту или иную ступень. На какой же ступени мы находимся? Кто мы – кающиеся грешники, вестники сладостного покоя смерти, беззаветно любящие Христа девы? Мировая иерархия взывает к нам, беспокоит нашу душу, вызывая желание определиться относительно вертикальной структуры бытия.

"Вертикальный выбор" чреват гибелью души, вечным проклятием ада, поэтому он еще опасней, чем "горизонтальный выбор" русской сказки (налево пойдешь – коня потеряешь, направо пойдешь – не сносишь тебе головы...).

Но мы не брошены композитором на произвол судьбы. Поместив нас в виртуальное пространство „Страстей...“, И.С.Бах ведет нас за руку по этому пугающему и полному скрытых опасностей миру.

## 2. КАК ОРИЕНТИРОВАТЬСЯ В МУЗЫКАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ ПАССИОНОВ?

Бах рисует музыкальный пейзаж. Ландшафт, простирающийся перед душой, заброшенной в пассионное пространство, полон тропинок, дорог, испещрен хоженными и нехоженными тропками. Ориентиры скрыты в середине этого пространства (как и положено, всякую тайну удобнее всего скрыть в центре – как в сказке: в утке яблоко, в яблоке яйцо, в яйце смерть Кощеева). Что расположено в середине “Страстей по Матфею”? Хорал №53. Середина в пассионах, разумеется, понятие относительное. Как ее вычислить в огромном произведении, состоящем из речитативов, арий, хоралов, хоров? По числу тактов? По страницам в середине всей толщи партитуры? Нелепо даже предположить, что это даст нам правильно расположенную в центре точку – разные темпы, разное реальное время звучания! Может быть, как раз по времени звучания? Но оно зависит от дирижера и, значит, в меру субъективно: у Карла Рихтера темпы медленнее, у Петера Шрайера или у Дж.Э.Гардинера – быстрее.

Тем не менее, где середина, все-таки более или менее ясно – по ситуации, по тексту ясно. Центр пассионов отмечает хорал №53. Он расположен в “высокой точке”, в месте, откуда душе удобно оглядеться: куда идти? Об этом говорит и текст хорала (Пауль Герхардт):

Befiehl du deine Wege Und was dein Herze kraenkt Der allertreusten Pflege dess, der den Himmel lenkt;	Дороги жизни брэнной И боль, что сердце жжет, Вручи Творцу Вселенной. Он создал небосвод.
Der Wolken, Luft und Winden Gibt Wege, Lauf und Bahn, Der wird auch Wege finden, Da dein Fuss gehen kann.	Он тучам и эфиру Предначертал пути. Путь указавший миру, Дай мне свой путь найти!

(Перевод мой. – Н.Э.)

(В подстрочном переводе:  
 “Вручи свои пути  
 И то, что уязвляет сердце,  
 Наивернейшей заботе  
 Того, кто направляет небосвод;  
 Тот, Кто приводит в движение тучи, воздух и ветры,  
 Сообщая пути и направление их бегу,  
 Тот найдет и для тебя дороги,  
 По которым может ступать твоя нога”).

Музыкальный ландшафт хорала вполне отвечает тексту: в хоровых партиях мелькают “тропы выбора”: вверх, вниз, в прямом движении, в обратном, четвертями или восьмыми 17 раз в 16 тактах проходят интонации, которые можно назвать “эмблемой пути” – четырех-пятизвучные “дорожки”. Партитура выглядит как своего рода карта с намеченными на ней дорогами. Эта “карта путей сообщения” в данном месте очень кстати: мы оказываемся в тяжелой точке нравственного выбора и расплаты за этот выбор.

### 3. РЕАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО И ПРОСТРАНСТВО НРАВСТВЕННОСТИ

Незадолго до того, как “вручить” нам карту дорог, прочерчивающих пассионный мир, Бах погружает нас в ситуацию нравственного выбора. Нам даются два примера: раскаяние Петра и раскаяние Иуды. Что мы выберем?

Итак, Евангелист в речитативе только что рассказал о невольном (из страха, растерянности, по минутной душевной слабости?) отступничестве Петра. Пропел петух, и крик петуха стал знаком, который связал отречение Петра с предсказанием Иисуса: “Прежде нежели пропоет петух, трижды отречешься от меня” [3, 26: 34].

После этого Петр вышел и “плакал горько” – ключевые слова евангельского текста, для композитора эпохи барокко читающиеся как прямое указание на необходимость поместить в этом месте *Lamento* (арию плача) [3, 26: 75].

Петр, “плачущий горько” (или замещающий его в арии персонаж – олицетворение страдания и раскаяния, плача над греховной сущностью человека), выбрал свой путь. Из чего он выбирал? Две арии раскаяния предлагают на выбор две дороги. Одна ведет вверх, другая вниз.

Бах выбрал для арии раскаяния Петра, и соответственно для эмблемы плача, интонацию, которая и сделала арию №47 такой знаменитой и любимой: трогательную душераздирающую интонацию восходящего минорного квартсекстаккорда. В ней – и порыв к небесам, и патетическое восклицание, риторическая фигуры *exclamatio*, и рыдающая минорная терция.

И почти рядом – ария, в которой отречение Петра отразилось как бы с обратным знаком. Раскаялся и Иуда, возвратил тридцать сребреников, полученных за предательство, “и бросив сребреники в храме, он вышел, пошел и удавился” (здесь евангельский текст, наоборот, предполагает не наличие арии, а ее отсутствие: молчание смерти, как страшное следствие предательства) [3, 27: 5]. Но Бах, с барочной склонностью к неожиданным ходам, сопровождает рассказ о самоубийстве Иуды арией. Ария, звучащая после смерти? Повесился, а потом поет? Но в пассионах Баха нет и следа обычных оперных нелепостей, не обусловленных сюжетом ретардаций, не объяснимых драматургически, то есть чисто музыкальных красот.

Что за персонаж поет арию раскаяния Иуды? Бас (так же, как и в речитативе). Тембр баса сродни смерти. Это не слезное раскаяние, как в арии альты №47, а устремленность в бездну, вниз, стремительный вихрь, сметающий грешника с лица земли.

Музыкальная эмблема раскаяния Иуды зеркально противоположна теме арии плача Петра. Восходящая кварта – большая секунда – малая секунда, образующие тему арии №47, развернулись в другую сторону. В нисходящем движении кварта, большая и малая секунды образуют мажорный секстаккорд. Благородная скорбь восходящего минорного квартсекстаккорда превращается в нечестивую радость безопорного, шаткого, неустойчивого мажорного секстаккорда.

В пассионном пространстве образуются контрастные пары понятий: слева – справа, вверх – вниз. Куда нам идти? В сторону Петра? В сторону Иуды?

Выбор не такой легкий, как кажется с высоты знания евангельских событий – и всего последующего за ними. Выбор предстоит сделать между не вполне очевидными вещами. И та, и другая арии притягательны, каждая прекрасна в своем роде, как прекрасны две части барочного концерта – медленная и быстрая. Как же осуществить выбор? Что лучше – медленная или быстрая часть? Плач или катастрофа? И почему все-таки ария соль мажор – как отражение в зеркале вод? Почему Бах

написал эту арию, сюжетно связанную с Иудой, в соль мажоре, в „тональности Иисуса“? (На семантику соль мажора в "Страстях по Матфею" указывает Г.Йена [1. С.114]). И кстати, почему именно соль мажор – тональная эмблема Иисуса?

Некая “абсолютная тоника”, точка отсчета для европейского тонального мышления – до мажор (как это демонстрирует нам и Бах своим “Хорошо темперированным клавиром”, начинающимся с до-мажорной прелюдии и фуги). Соль мажор, соответственно – нечто вроде “абсолютной доминанты” (в функциональной гармонии западноевропейской музыки над устойчивой, неподвижной тоникой возвышается доминанта, как воплощение энергии, мощи, творческой силы). Трезвучие соль мажора как эмблема Иисуса в начале первого речитатива пассионов – символ одновременно предельной устойчивости и предельной мощи. Доминанта тяготеет в тонике, стремится перейти в нее восходящим движением вводного тона. Доминанта – и символ тяготения ввысь, притяжения к небесам.

#### 4. ДВИЖЕНИЕ В ПРОСТРАНСТВЕ: ШАГИ, ПРОФИЛЬ ГОЛГОФЫ

Все движется в барочном мире. Начальная идея растет, эмбрион разрастается до живого организма, развивается, умирает. Ключевой идеей такого постоянного движения становится идея пути.

Эмблематика пути легко поддается изображению в музыке. Музыкальный термин “ступень” хорошо подходит для изображения шага. Евангелист фиксирует все перемещения героев повествования в пространстве пассионов, постоянно упоминая, что Иисус выходит, ученики пошли, Иуда подходит к Иисусу.

Музыкальная тема сопровождает словесное изображение перемещений: персонажи шагают по ступенькам, перешагивают с “до” на “ре, с “ре” на “ми”. Крошечные “лестнички” пронизывают пространство баховского мира – отрезки гамм по четыре-пять-шесть звуков.

В этом пространстве передвигается человек, промеряя его как шагами по ступенькам слышимой и зримой музыкальной “лестницы”, так и беззвучным передвижением в пространстве собственной совести. Музыкальная эмблематика пространства встречается у Баха не только в “Страстях по Матфею”. Так, в “Страстях по Иоанну” ключевой музыкальной эмблемой делается изображение Голгофы. В двух схожих по музыкальному рисунку ариях – №№13 и 48 – мелодия очерчивает контуры холма распятия. В арии №13 “Я тотчас последую за тобой радостными шагами” Петр (вернее, верующая христианская душа, подставляющая себя на место Петра) обещает Иисусу сопровождать Его – но куда? Перед этим Евангелист сообщает: “За Иисусом следовали Симон Петр и другой ученик”. Ученики провожали Иисуса на суд к первосвященнику, но Бах в арии имеет в виду, несомненно, Голгофу. Гора распятия представляется невысоким холмом, который легко одолеет любовь и верность учеников. Ожидание радостного подвига любви, в воображении такого легкого, разбивается о страшную действительность, которая наступает во второй части пассионов, в арии №48. Контур горы – почти те же, но теперь это не пологий подъем и спуск, как в арии начала пассионов, №13 (в диапазоне сексты). Очертания безобидного холма (метафора напряжения в подъеме к духовному подвигу, к жертвенной смерти на Голгофе) кажутся легко преодолимыми. Но вот "завтра" превратилось в "сегодня", и пологий подъем в реальности оказывается мучительно долгим и трудным, мелодический "силуэт Голгофы" разрастается до чудовишной высоты

(две октавы), радостное “тотчас” арии №13 превращается в спешку и смятение в трагическом и страшном тексте арии №48: “Спешите, соблазненные души! – Куда? – На Голгофу, на гору распятия!”

“Я есмь путь и истина и жизнь”, – говорит о Себе Иисус [3, 14: 6]. Путь – не только богословская, религиозно-нравственная, но и космологическая, и наконец сугубо музыкальная идея, которая, зарождающаяся в речитативах, в простом изображении движущихся героев, распространяется до дидактических аллегорий хоралов, до проповеднического пафоса арий.

## 5. ВРЕМЯ В ПРОСТРАНСТВЕ НРАВСТВЕННОСТИ

Барочная символика пространства дает душе более или менее недвусмысленные ориентиры. Лучше подниматься вверх, чем опускаться вниз. Вертикаль – путь спасения или гибели, путь, на котором решаются судьбы души. А путь по горизонтальной плоскости – спутанные тропинки земной жизни, не ведущие к небесам, заставляющие бесцельно блуждать в лабиринте мирских забот.

А как обстоит дело со временем? Каким нравственным наполнением могут обладать измерения времени? Вчера, сегодня, завтра – что из них лучше, что хуже? Прогресс, светлое будущее, тысячелетнее царство на земле – или, наоборот, тоска по минувшему “золотому веку”, ностальгия по прошлому; знаменитая набоковская “тройная формула человеческой жизни – невозвратимость, несбыточность, неизбежность” – те или иные варианты отношения к времени человечество охотно демонстрирует. Бах в сложной трехчастной форме *da capo* странным образом совмещает циклическое, замкнутое, и линейное, разомкнутое время.

В каком времени существует душа? Путь ее – из “юдоли слез”, из страданий жизни, к небесному свету. В арии №10 „*Buss und Reu*“ “Страстей по Матфею” очень наглядно представлены три фазы циклического времени. „Сегодня“ и „завтра“ тройной формулы человеческой жизни – первая и вторая части трехчастной формы *da capo*.

Трагическое, темное время слез и покаяния – первая часть арии. “Покаяние” и “раскаяние” не просто, как это явствует из текста, “надвое раздирают душу”. “Сегодня”, время человеческой жизни – время изменений. Начальная интонация, такая определенная, так резко прочерченная по лику жизни, плывет, оплывая, как знаменитый стекающий со стола циферблат, странная выдумка С.Дали. Четыре раза повторяется текст. На слова „*Buss und Reu*“ возникает эмблематика креста. Рисунок креста сложен из малых секунд – в сущности, это интонации слез, всхлипывания, которые, впрочем, при втором проведении темы просветляются, превращаются в интонации воскресения (восходящая секста) – но одновременно и затемняются ужасающей картиной падения (уменьшенная септима). Потом крестообразный изгиб мелодии разглаживается, заменяется поступенным рисунком (эмблематика смирения). Потом рисунок этот рвется на отдельные малые секунды – интонации слез. На этот раз в эмблему креста они не складываются. Интонации плача разрываются паузами. Это и слезы, и шаги. Но путь, по которому шагает лирический герой арии, ведет вниз. Путь времени человеческой жизни – путь вниз, в смерть.

Вторая часть – переливающиеся радужным блеском секвенции (на слова „Пусть капли моих слез станут тебе, верный Иисус, наилучшими благовониями“). Слезы,

пролитые в первой части, во времени жизни, здесь превращаются в сверкающие драгоценные камни. Время замирает, останавливается в бесконечно протянутом *gis* сольной партии. Страдание жизни здесь (очевидно, в Царствии Небесном – где еще душа может рассчитывать на встречу с Иисусом?) превращается в блаженство. Время жизни превращается в замирающую на месте вечность. Слушатель облегченно вздыхает: мы спасены, рассеялись темные тени.

Но не тут-то было! Словно очнувшись ото сна, мы попадаем обратно в круговорот времен. Опять “покаяние и раскаяние”, разрывающее сердце, опять весь путь через четыре ступени бытия. Путь души во времени – не из “вчера” в “завтра”, а из “вчера” в “завтра” и назад во “вчера”.

**6. ИЕРАРХИЯ:  
ПО ВЫСОТЕ,  
ПО ВЕЛИЧИНЕ,  
ПО ОСИ СИММЕТРИИ,  
ПО ПЕРЕСЕЧЕНИЮ ГРАНИЦЫ**

Выше или ниже расположены персонажи в барочном пространстве? Бах беспрерывно уделяет этому внимание. Вот рассказываются в синедрióне первосвященники, книжники и старейшины из народа, совещаюсь о том, как бы погубить Иисуса. Бах “рассаживает” собрание на возвышающихся амфитеатром ступенях совета: на верхней ступени (*a'*) – духовенство (первосвященники), ступенью ниже (*g'*) – ученые богословы (книжники), октавой ниже – представители народа, старейшины (*fis*). По замечанию Э.Платена, в этом эпизоде Бах не проходит мимо нарисованной Евангелистом иерархической структуры Синедрióна [2. С.127]. В речитативах, в изображении реального действия, пространства, персонажей иерархия выстраивается согласно физической природе мира. Первосвященники (по-немецки дословно – “верховные жрецы”, *Hohenpriester*) – выше всех. В изображении мира духовного, в ариях, выше – то, что соответствует духовной, а не физической иерархии, то есть любовь, сострадание, Иисус, вечность. Ниже – время, мелкая суэта событий, ненависть. Ария №58, повествующая о бесконечной любви и самопожертвовании – “Из любви хочет умереть мой Спаситель” – располагается в предельно медленно текущем времени и в предельно высоких сферах мирового устройства. Сопрано, флейта в качестве облигатного инструмента, высоко воспаряет над мировой бездной. А бездна, надо заметить, музыкой барокко рисуется почти беспрестанно. Небеса барочного мира высоки, но и дно ада дает о себе знать – низкий регистр, низкие голоса оркестра и хора, органная педаль очерчивают нижнюю грань мира. Но в арии №58 это вселенское, космическое дно словно выключено: умолкают фаготы, контрабасы с виолончелями, не играет орган с его страшными, рычащими басами. Роль басовой опоры берут на себя два гобоя д’амур, звучащие почти все время в первой октаве. Любовь и благодарность, чувства, которые выражает персонаж этой арии, занимают самую высокую позицию и в нравственном, и в звуковысотном мире пассионов.

“Выше” или “ниже”, следовательно, в физическом пространстве категории социального устройства (ступени Синедрióна, на которых располагаются разные общественные слои), в духовном – категории нравственного самоопределения (поэтому ария №47, “ария плача Петра”, основана на восходящей фигуре, ария №51, “ария раскаяния Иуды”, – на нисходящей).

Переходим к следующей рубрике. “Вверх” – “вниз” – это понятия, прямо связанные с парой понятий “большое” – “малое”.

Большое и малое – важные категории барочного мышления. Противопоставлены ли они? И противопоставлены, и парадоксальным образом сближены.

Мельчайшее подобно огромному, и кто проведет грань между малым и великим? Эта мысль активно разрабатывается в духовной поэзии немецкого барокко – приведем в качестве примера три стихотворения Ангелуса Силезиуса:

#### **Alles in einem**

In einem Senfkoernlein, so du's verstehen will,  
Ist aller oberen und untern Dinge Bild.

#### **Все в одном**

В горчичном зернышке познанию даны  
Миры вселенской глубины и вышины.

#### **Wie Gott im Menschen**

Gott ist noch mehr in mir, als wann das ganze Meer  
In einem kleinen Schwamm ganz und beisammen waer.

#### **Как Бог в человеке**

Как уместиться смог в душе и в сердце Бог?  
Как целый океан вместился в ручеек?

#### **Das Grosse im Kleinen**

Du sprichst, das Grosse kann nicht in dem Kleinen sein,  
Den Himmel schleusst man nicht ins erdenstuepchen ein.  
Komb, schau den Jungfraun Kind, so siehstu in der Wiegen  
Den Himmel und die Erd und hundert Welten liegen.

#### **Великое в малом**

В пылинке Божий мир. Ты скажешь, не могли  
Вместиться небеса в горошинку Земли?  
Смотри – Младенец спит. Вмещает колыбель  
Весь мир, и небеса, и тысячи земель.

(Перевод мой. – Н.Э.)

Масштабы баховских пассионов поражают воображение. Но поражают не только гигантским объемом. Поражает и игра масштабов: огромный хор, а рядом – несколько тактов речитатива; “звучащий космос”, двойной оркестр, два хора и два органа, их сопровождающие, плюс детский хор – а по соседству солист-Евангелист теряется в пустоте, слегка лишь поддерживаемый скупыми аккордами органа.

Но баховские пассионы – это и своего рода поучения о величии и малости. Что велико, а что мало в пассионном мире? Странные барочные парадоксы: горошинка вмещает небеса. Огромные арии, мадригальные хоры – это все оболочка. А в сердцевине – крошечное ядро, реплики Иисуса в речитативах. А ведь Иисус – главная фигура “Страстей”! Предельно лаконичное изображение Иисуса в речитативах соседствует с нефокусированным, бесконечно расплывающимся в пространстве и времени изображением страстей человеческих – жалости, сострадания, скорби. Единство и множество; сконцентрированное единство и расплывчатое множество – вот пассионный мир. Небеса в горошинке – и тысячи земель вокруг них...

Ось симметрии жестко центрирует расплывчатый барочный мир (своеобразным комментарием к этому рассуждению – как и почти ко всякому рассуждению, касающемуся европейской культуры – служит удивительно всеобъемлющая “Бесконечная История” Михаэля Энде: в поисках границ Страны Фантазии герои убеждаются в отсутствии внешней границы – зато центр Фантазии отмечен предельно четко, центром ее является Башня из Слоновой Кости).

Центр пассионов – между верностью и предательством, посередине между ариями плача Петра и раскаянием Иуды. Ось симметрии делит пассионное пространство на “правое” и “левое”, как в изображениях Страшного Суда.

Внешних границ нет, а внутренних – множество. И это странно: мы привыкли к текучести баховской формы, к завуалированности границ внутри нее (например, в фуге), к предельной разреженности кадансов, разрезающих форму. Пассионы дают нам иной пример. Может быть, душе нашей и спокойно в баховском мире – ее утешают, ведут за руку, сострадают ей. Но телу нашему – или телу того виртуального “Я”, который является нашим посланцем – в этом мире мучительно трудно. Каждое пересечение границы – шок. От плача – к реву толп: “Распни Его!”. Черда судорожно преодолеваемых тональностей выстраивается вокруг субдоминанты (ля минора) – подводит к ней и “перешагивает” через нее (имеются в виду симметрично расположенные вокруг арии №58 хоры толпы: на слова “Распни Его!” в первом хоре си минор, мимоходом затрагивая си-бемоль мажор, приходит к си мажору; после арии тот же хор транспонирован в си минор, соответственно мелькает до мажор, и сцена заканчивается в до-диез мажоре; №№ 54-59). Резкие тональные сдвиги травмируют слух и на границах номеров. Хорал №63 заканчивается в фа мажоре. Следующий речитатив начинается с ми-мажорного аккорда. Фа мажор в конце хорала №44 сменяется в следующем за ним речитативе ля-мажорным секстаккордом. Границы тональные, границы, если можно так выразиться, эмоциональные или событийные, хлещут слух подобно бичам. Мягкую, пластичную плоть прекрасного барочного тематизма эти странные тональные сдвиги рассекают, вызывая почти физическое ощущение режущей боли. Барокко склонно к мистификациям. Барочная роспись сводов храма создает иллюзию пространства неба. Так же и здесь: барочная музыка создает иллюзию некоего пространства. Но пространство у Баха, как мы выяснили – вещь загадочно неоднозначная. Мир равен душе, как в стихах Ангелуса Силезиуса (Божественный Младенец – весь мир). Если Иисус – это мир, все пространство Вселенной, то и мировое пространство – Иисус. Изранено палачами тело Иисуса – и барочное пространство так же покрывают раны. Одно просвечивает в другом, все похоже, все во всем отражается. Мир подражает Богу. “О подражании Христу” – называет свой теологический трактат богослов позднего средневековья Фома Кемпийский. Но барокко не просто подражает – издали – своему Божественному объекту. Смысл барочного “подражания Христу”, так, как он проявился в “Страстях по Матфею” – мистическое перевоплощение, слияние, вхождение слушателя в мир барочных музыкально-поэтических и музыкально-теологических смыслов.

### *Литература*

1. Guenter Jena. "Das gehet meiner Seele nah". Bachs Mattheus-Passion. Erfahrungen und Gedanken eines Dirigenten. Muenchen, Zuerich, 1992.
2. Emil Platen. Johann Sebastian Bach. Die Mattheus-Passion. Kassel, 1997.
3. Евангелие от Матфея.

4. Guenter Jena. "Das gehet meiner Seele nah".
5. Евангелие от Иоанна.
6. Emil Platen. Johann Sebastian Bach. Die Mattheus-Passion.

*N.A.Eskina*

### **THE PASSION OF J.S.BACH: A CAP OF BEING**

The article presents a detailed analysis of space and time in the great work of the musical Baroque, *St Matthew Passion* by J.S. Bach. Bach renders the text of the Gospels, which lies at the basis of the genre of passions, as a virtual musical landscape; space and time become a metaphor of spiritual journey. The title of the article is a text within a text, – a stylization of Baroque figure poems, depicting the world as a cap of being. All the poems of German Baroque are given in author's translation.