



ХРИСТИАНСКИЙ
ЛИТЕРАТУРНЫЙ
АЛЬМАНАХ

ОДНОДУМ



ВЫПУСК № 31
ОКТАБРЬ 2008

Содержание

Биография И.С. Баха.....	3
Епископ Илларион (Алфеев)	
В каждой музыке – Бах.....	9
Игумен Петр (Мещеринов)	
Больше чем культура.....	12

Детство и юность

Веймар (1685–1717). Иоганн Себастьян Бах родился 21 марта 1685 в Эйзенахе, маленьком тюрингском городке в Германии, где его отец Иоганн Амброзиус служил городским музыкантом, а дядя Иоганн Кристоф – органистом. Мальчик рано начал заниматься музыкой. По видимому, отец обучал его игре на скрипке, дядя – на органе, и благодаря хорошему сопрано он был принят в церковный хор, который исполнял мотеты и кантаты. В 8 лет мальчик поступил в церковную школу, где делал большие успехи.

Счастливое детство кончилось для него в девятилетнем возрасте, когда он потерял мать, а через год и отца. Сироту взял на воспитание в свой скромный дом старший брат, органист в ближнем Ордруфе; там мальчик снова пошел в школу и продолжил занятия музыкой с братом. В Ордруфе Иоганн Себастьян провел 5 лет.

Когда ему исполнилось пятнадцать, по рекомендации школьного учителя он получил возможность продолжить образование в школе при церкви св. Михаила в Люнебурге в северной Германии. Чтобы добраться туда, ему пришлось пройти пешком три сотни километров. Там он жил на полном пансионе, получал маленькую стипендию, учился и пел в хоре школы, пользовавшемся высокой репутацией (т.н. утренний хор, *Mettenchor*). Это был очень важный этап в образовании Иоганна Себастьяна. Здесь он познакомился с лучшими образцами хоровой литературы, завязал отношения с известным мастером органного искусства Георгом Бёмом (его влияние очевидно в ранних органных композициях Баха), получил представление о французской музыке, которую имел возможность слышать при дворе соседнего Целле, где в почете была французская культура; кроме того, он часто ездил в Гамбург послушать виртуозную игру Иоганна Адама Рейнкена, крупнейшего представителя северогерманской органной школы.

В 1702 в возрасте 17 лет Бах вернулся в Тюрингию и, послужив немного в качестве «лакея и скрипача» при веймарском дворе, получил место органиста Новой церкви в Арнштадте, городе, где Бахи служили как до, так и после него, вплоть до 1739. Благодаря блестяще прошедшему испытательному выступлению, ему сразу назначили жалованье, намного превосходившее то, которое платили его родственникам. Он оставался в Арнштадте до 1707, покинув город в 1705, чтобы присутствовать на знаменитых «вечерних концертах», которые проводил в Любеке, на севере страны, блестящий органист и композитор

Дитрих Букстехуде. Очевидно, в Любеке была настолько интересно, что Бах провел там четыре месяца вместо четырех недель, которые испросил в качестве отпуска. Последовавшие неприятности по службе, а также недовольство слабым и необученным арнштадтским церковным хором, которым он был обязан руководить, заставили Баха искать новое место.

В 1707 он принял приглашение на должность органиста в известной церкви св. Власия в тюрингском Мюльхаузене. Еще в Арнштадте 23-летний Бах женился на своей двоюродной сестре Марии Барбаре, сироте, дочери органиста Иоганна Михаэля Баха из Герена. В Мюльхаузене Бах быстро завоевал известность как автор кантат (одна из них даже была напечатана за счет города) и специалист по ремонту и реконструкции органов. Но уже через год он покинул Мюльхаузен и перебрался на более привлекательное место при герцогском дворе в Веймаре: там он служил органистом, а с 1714 – капельмейстером. Здесь на его художественное развитие оказало воздействие знакомство с творениями выдающихся итальянских мастеров, особенно Антонио Вивальди, чьи оркестровые концерты Бах переключивал для клавишных инструментов: подобная работа помогла ему овладеть искусством выразительной мелодии, усовершенствовать гармоническое письмо, развить чувство формы.

В Веймаре Бах достиг вершин мастерства как органист-виртуоз и композитор, а благодаря многочисленным поездкам по Германии его известность распространилась далеко за пределы герцогства Веймарского. Его репутации содействовал исход организованного в Дрездене соревнования с французским органистом Луи Маршаном. Современники рассказывают, что Маршан не рискнул выступить перед публикой, с нетерпением ожидавшей соревнования, и спешно покинул город, признав превосходство соперника.

В 1717 Бах стал капельмейстером у герцога Анхальт-Кётенского, который предложил ему более почетные и выгодные условия. Прежний хозяин сначала не хотел его отпускать и даже посадил под арест за «слишком упорные просьбы об увольнении», но потом все-таки позволил Баху уехать из Веймара.

Кётен, 1717–1723. В течение 6 лет, проведенных при кальвинистском кётенском дворе, Баха как истового лютеранина не обязывали писать церковную музыку: он должен был сочинять для придворного музицирования. Поэтому композитор сосредоточился на инструментальных жанрах: в кётенский период появились такие шедевры, как Хорошо темперированный клавир (1-й том), сонаты и сюиты для скрипки и виолончели соло, а также шесть Бранденбургских концертов (посвященных маркграфу Бранденбургскому).

Кётенский князь, сам отличный музыкант, высоко ценил своего капельмейстера, и время, проведенное в этом городе, относится к числу счастливейших периодов в жизни Баха. Но в июне 1720, когда композитор сопровождал в поездке князя, скоропостижно скончалась Мария Барбара.

В декабре следующего года 36-летний вдовец женился на 21-летней Анне Магдалене Вилькен, певице, которая, подобно самому Баху, происходила из известной музыкальной династии. Анна Магдалена стала прекрасной помощницей мужу; ее рукой переписано множество его партитур. Она родила Баху 13 детей, из которых до зрелого возраста дожило шестеро (всего у Иоганна Себастьяна в двух браках было 20 детей, десять из них умерли в младенчестве). В 1722 открылась выгодная вакансия кантора в знаменитой школе св. Фомы в Лейпциге. Бах, которому снова захотелось вернуться к церковным жанрам, подал соответствующее прошение. После конкурса, в котором участвовали еще два кандидата, он стал лейпцигским кантором. Это произошло в апреле 1723.

Лейпциг (1723–1750). Обязанности Баха как кантора были двух родов. Он являлся «музидиректором», т.е. отвечал за музыкальную часть служб во всех лейпцигских протестантских церквях, в том числе св. Фомы (Томаскирхе) и св. Николая, где исполнялись достаточно сложные произведения. В дополнение к этому он стал педагогом весьма почтенной школы при Томаскирхе (основана в 1212), где должен был обучать мальчиков основам музыкального искусства и готовить их к участию в церковных службах. Бах усердно исполнял обязанности «музидиректора»; что же касается преподавания, то оно скорее докучало композитору, глубоко погруженному в мир собственного творчества. Большая часть духовной музыки, звучавшей в ту пору в Лейпциге, принадлежала его перу: здесь были созданы такие шедевры, как Страсти по Иоанну, месса си минор, Рождественская оратория. Отношение Баха к служебным делам вызывало недовольство у отцов города; в свою очередь, композитор обвинял «странное и недостаточно преданное музыке начальство» в создании атмосферы преследований и зависти. Острый конфликт с директором школы усиливал напряженность, и после 1740 Бах начал пренебрегать своими официальными обязанностями – он стал писать больше инструментальной музыки, чем вокальной, попытался напечатать ряд сочинений.

Триумфом последнего десятилетия жизни композитора стала поездка к прусскому королю Фридриху II в Берлин, которую Бах совершил в 1747: при дворе короля, страстного любителя музыки, служил один из сыновей Иоганна Себастьяна, Филипп Эмануэль. Лейпцигский кантор

играл на превосходных королевских клавесинах и продемонстрировал восхищенным слушателям свое непревзойденное мастерство импровизатора: без всякой подготовки он симпровизировал фугу на тему, заданную королем, а по возвращении в Лейпциг использовал ту же тему как основу для грандиозного полифонического цикла в строгом стиле и напечатал это произведение под названием Музыкальное приношение (Musikalisches Opfer) с посвящением Фридриху II Прусскому.

Вскоре зрение Баха, на которое он жаловался уже давно, стало стремительно ухудшаться. Почти ослепнув, он решился подвергнуться операции у одного известного в ту пору английского врача-окулиста. Две операции, проведенные шарлатаном, не принесли Баху облегчения, а лекарства, которые ему пришлось принимать, окончательно погубили его здоровье. 18 июля 1750 к нему внезапно вернулось зрение, но всего через несколько часов с ним случился удар. 28 июля 1750 Бах скончался.

Сочинения

В творчестве Баха представлены все основные жанры эпохи позднего барокко за исключением оперы. Его наследие включает сочинения для солистов и хора с инструментами, органные композиции, клавирную и оркестровую музыку. Его мощная творческая фантазия вызвала к жизни необычайное богатство форм: к примеру, в многочисленных баховских кантатах невозможно найти две фуги одинакового строения. Тем не менее есть структурный принцип, весьма характерный для Баха: это симметричная концентрическая форма. Продолжая многовековую традицию, Бах использует полифонию как основное выразительное средство, но при этом самые сложные контрапунктические построения у него опираются на ясную гармоническую основу – это было, несомненно, веянием новой эпохи. Вообще «горизонтальное» (полифоническое) и «вертикальное» (гармоническое) начала у Баха уравновешены и образуют великолепное единство.

Кантаты. Большую часть вокально-инструментальной музыки Баха составляют духовные кантаты: он создал пять циклов таких кантат на каждое воскресенье и на праздники церковного года. До нас дошло около двух сотен этих произведений. Ранние кантаты (до 1712) написаны в стиле предшественников Баха, таких как Иоганн Пахельбель и Дитрих Букстехуде.

Тексты взяты из Библии или из лютеранских церковных гимнов – хоралов; композиция состоит из нескольких относительно кратких разделов, обычно контрастных по мелодике, тональ-

ности, темпу, исполнительскому составу. Ярким примером раннего кантатного стиля Баха может служить прекрасная Трагическая кантата (*Actus Tragicus*) № 106 (*Время Господне – наилучшее время, Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit*).

После 1712 Бах обращается к другой форме духовной кантаты, которую ввел в лютеранский обиход пастор Е. Ноймейстер: в ней используются не цитаты из Писания и протестантских гимнов, а парафразы библейских фрагментов или хоралов. В этом типе кантаты разделы более отчетливо отделяются один от другого, а между ними вводятся сольные речитативы с аккомпанементом органа и генерал-баса. Иногда подобные кантаты двухчастны: во время службы между частями произносилась проповедь.

К данному типу принадлежит большинство баховских кантат, в том числе № 65 *Все они придут из Савы* (*Sie werden aus Saba alle kommen*), на день Архангела Михаила № 19 *И была битва в небесах* (*Es erhub sich ein Streit*), на праздник Реформации № 80 *Твердыня крепкая наш Бог* (*Ein' feste Burg*), № 140 *Восстаньте от сна* (*Wachet auf*). Особый случай – кантата № 4 *Христос лежал в оковах смерти* (*Christ lag in Todesbanden*): в ней использовано 7 строф одноименного хорала Мартина Лютера, причем в каждой строфе хоральная тема обрабатывается по-своему, а в финале звучит в простой гармонизации.

В большинстве кантат сольные и хоровые разделы чередуются, сменяя друг друга, но есть в наследии Баха и целиком сольные кантаты – например, трогательная кантата для баса с оркестром № 82 *С меня довольно* (*Ich habe genug*) или блестящая кантата для сопрано с оркестром № 51 *Всякое дыхание да хвалит Господа* (*Jauchzet Gott in allen Landen*).

Сохранилось также несколько светских баховских кантат: они сочинялись по поводу дней рождения, именин, свадебных церемоний высокопоставленных лиц и по другим торжественным случаям. Известна комическая *Кофейная кантата* (*Schweigt stille, plaudert nicht*) № 211, в тексте которой высмеивается помешательство немцев на заморском напитке. В этом произведении, как и в *Крестьянской кантате* № 217, стиль Баха приближается к стилю комической оперы его эпохи.

Мотеты. До нас дошли 6 баховских мотетов на немецкие тексты. Они пользовались особой известностью и в течение долгого периода после смерти композитора были единственными из его вокально-инструментальных композиций, которые еще исполнялись. Как и в кантате, в мотете используются библейские и хоральные тексты, но в нем нет арий и дуэтов; оркестровое сопровождение не обязательно (если оно имеется, то просто дублирует хоровые партии). Среди сочинений этого жанра можно упомянуть мотеты *Ии-*

сус – моя радость (*Jesu meine Freude*) и *Пойте Господу* (*Singet dem Herrn*). *Магнификат* и *Рождественская оратория*. Среди крупных вокально-инструментальных сочинений Баха особое внимание привлекают два рождественских цикла.

Магнификат для пятиголосного хора, солистов и оркестра был написан в 1723, вторая редакция – в 1730. Весь текст, кроме *финальной Gloria*, представляет собой *Песнь Богородицы. Величит душа моя Господа* (Лк 1:46–55) в латинском переводе (Вульгата).

Магнификат – одна из самых цельных баховских композиций: ее лаконичные части ясно группируются в три раздела, каждый из которых начинается арией и кончается ансамблем; обрамлением служат мощные хоровые части – *Magnificat* и *Gloria*. Несмотря на краткость частей, каждая имеет свой эмоциональный облик.

Рождественская оратория (*Weihnachtsoratorium*), появившаяся в 1734, состоит из 6 кантат, предназначенных для исполнения в рождественский сочельник, два дня Рождества, 1 января, следующее за ним воскресенье и праздник Богоявления. Тексты взяты из евангелий (Лука, Матфей) и протестантских гимнов. Рассказчик – Евангелист (тенор) – в речитативах излагает евангельское повествование, в то время как реплики действующих лиц рождественской истории отданы солистам или хоровым группам. Повествование прерывается лирическими эпизодами – ариями и хоралами, которые должны служить наставлением для паствы. 11 из 64 номеров оратории первоначально сочинены Бахом для светских кантат, но потом превосходно приспособлены к духовным текстам.

Пассионы. Из 5 циклов пассионов, о которых известно из биографии Баха, до нас дошло только два: *Страсти по Иоанну* (*Johanne-sp passion*), над которыми композитор начал работать в 1723, и *Страсти по Матфею* (*Matthuspassion*), завершенные в 1729. (Страсти по Луке, напечатанные в Полном собрании сочинений, по-видимому, принадлежат другому автору). Каждый из пассионов состоит из двух частей: одна звучит до проповеди, другая – после нее.

В каждом цикле имеется рассказчик – Евангелист; партии конкретных участников драмы, включая Христа, исполняются певцами-солистами; хор изображает реакцию толпы на происходящее, а вставные речитативы, арии и хоралы – отклик общины на разворачивающуюся драму. Тем не менее, Страсти по Иоанну и Страсти по Матфею заметно отличаются друг от друга. В первом цикле ярче дан образ неистовствующей толпы, ей противостоит Спаситель, от которого исходит возвышенный покой и отстраненность от мира. Страсти по Матфею излучают любовь и нежность. Здесь нет непреходимой

пропасти между божественным и человеческим: Господь через свое страдание сближается с человечеством, и человечество страдает вместе с ним. Если в Страстях по Иоанну партия Христа состоит из речитативов с аккомпанементом органа, то в Страстях по Матфею она окружена, подобно нимбу, проникновенным звучанием струнного квартета. Страсти по Матфею – высшее достижение в баховской музыке, написанной для Протестантской церкви. Здесь использован очень большой исполнительский состав, включающий два оркестра, два смешанных хора с солистами и хор мальчиков, который исполняет мелодию хора в номере, открывающем пассион.

Вступительный хор – самый сложный в композиционном отношении раздел сочинения: два хора противостоят друг другу – звучат взволнованные вопросы и полные печали ответы на фоне оркестровых фигураций, изображающих потоки слез. Над этой стихией безграничной человеческой скорби парит кристально чистая и безмятежная мелодия хора, навевающая мысли о человеческой слабости и божественной силе. Проведения хоральных мелодий сделаны здесь с исключительным мастерством: одна из самых любимых Бахом тем – *O Haupt voll Blut und Wunden* – появляется не менее пяти раз с разным текстом, и каждый раз гармонизация ее сделана по-иному, в зависимости от содержания данного эпизода.

Месса си минор. Кроме 4 коротких месс, состоящих из двух частей – *Kyrie* и *Gloria*, Бах создал также полный цикл *католической мессы* (ее ординария – т.е. постоянных, неизменяемых частей богослужения), *мессу си минор* (обычно называемую *Высокой мессой*). Она сочинялась, по видимому, в период между 1724 и 1733 и состоит из 4 разделов: первый, включающий части *Kyrie* и *Gloria*, обозначен Бахом как собственно «месса»; второй, *Credo*, именуется «*Никейский символ веры*»; третий – *Sanctus*; в четвертый вошли остальные части – *Osanna*, *Benedictus*, *Agnus Dei* и *Dona nobis pacem*.

Месса си минор – сочинение возвышенное и величественное; оно содержит такие шедевры композиторского мастерства, как пронзительно скорбный *Stacifixus* – тринадцать вариаций на постоянный бас (типа пассакальи) и *Credo* – грандиозную фугу на тему григорианского песнопения. В последней части цикла, *Dona nobis pacem*, представляющей собой моление о мире, Бах использует ту же музыку, что и в хоре *Gratias agimus tibi* (*Тебя благодарим*), и это может иметь символическое значение: Бах очевидно выражает убеждение в том, что истинно верующий не имеет нужды просить Господа о мире, но должен благодарить Создателя за этот дар.

Колоссальные масштабы мессы си минор не позволяют использовать ее для церковного бого-

служения. Это сочинение должно звучать в концертном зале, который под воздействием повергающего в благоговейный трепет величия этой музыки превращается в храм, открытый для всякого способного к религиозному переживанию слушателя.

Сочинения для органа. Музыку для органа Бах писал всю жизнь. Его последним сочинением стал органый хорал на мелодию *Пред Твой престол я предстаю* (*Vor deinem Thron tret' ich hiemit*), продиктованный слепым композитором своему ученику. Здесь мы сможем назвать лишь немногое из множества великолепных органых произведений Баха: широко известная блестяще-виртуозная *токатта и фуга ре минор* сочинена в Арнштадте (популярностью пользуются также ее многочисленные оркестровые переложения); грандиозная *пассакалья до минор*, цикл из 12 вариаций на тему, постоянно проходящую в басу, и заключительной фуги, появилась в Веймаре; «большие» *прелюдии и фуги до минор, до мажор, ми минор и си минор* – произведения лейпцигского периода (между 1730 и 1740). Особого внимания заслуживают *хоральные обработки*. 46 из них (предназначенных для разных праздников церковного года) представлены в собрании под названием *Органная книжечка* (*Orgelbchlein*): она появилась в конце веймарского периода (возможно, во время пребывания в тюрьме). В каждой из этих обработок Бах воплощает внутреннее содержание, настроение текста в свободно разработанных трех нижних голосах, в то время как хоральная тема звучит в верхнем, сопрановом голосе.

В 1739 он напечатал 21 хоральную обработку в сборнике, который называется Третья часть Клавирных упражнений (цикл известен также под именем *Немецкой органной мессы*). Здесь духовные гимны следуют в порядке, соответствующем лютеровскому катехизису, причем каждый хорал представлен в двух вариантах – сложном для знатоков и простом для любителей.

Между 1747 и 1750 Бах подготовил к публикации еще 18 «больших» органых хоральных обработок (т.н. *Шюблеровские хоралы*), для которых характерны несколько менее сложный контрапункт и изысканность мелодической орнаментики. Среди них особенно выделяется цикл хоральных вариаций *Украшь себя, блаженная душа* (*Schmcke dich, o liebe Seele*), в котором композитор из начального мотива гимна выстраивает великолепную сарабанду.

Клавирные сочинения. Большая часть клавирных сочинений Баха создана им в зрелом возрасте и обязана своим появлением его глубокому интересу к музыкальному образованию. Эти пьесы написаны в основном для обучения собственных сыновей и других одаренных учеников, но под рукой Баха упражнения превращаются в му-

зыкальные жемчужины. В этом смысле подлинный шедевр изобретательности представляют собой 15 двухголосных инвенций и столько же трехголосных инвенций-синфоний, которые демонстрируют разные типы контрапунктического письма и разные типы мелодики, соответствующие определенным образам.

Самое известное клавирное сочинение Баха – *Хорошо темперированный клавир* (Das Wohltemperierte Clavier), цикл, содержащий 48 прелюдий и фуг, по две для каждой минорной и мажорной тональности. Выражение «хорошо темперированный» относится к новому принципу настройки клавишных инструментов, при котором октава делится на 12 равных в акустическом смысле частей – полутонов. Успех первого тома этого собрания (24 прелюдии и фуги во всех тональностях) побудил композитора к созданию второго такого же тома. Бахом написаны также циклы клавирных пьес, сочиненных по моделям распространенных танцев той эпохи – 6 Английских и 6 Французских сюит; еще 6 партит были опубликованы между 1726 и 1731 под названием *Клавирные упражнения* (Clavierbung). Во вторую часть Упражнений вошли еще одна партита и блестящий *Итальянский концерт*, в котором сочетаются стилистические черты клавирных жанров и жанра концерта для клавира с оркестром.

Серию Клавирных упражнений завершают появившиеся в 1742 Гольдберг-вариации – Ария и тридцать вариаций, написанные для ученика Баха И.Г.Гольдберга. Точнее, цикл был написан для одного из почитателей Баха – графа Кайзерлинга, русского посла в Дрездене: Кайзерлинг тяжело болел, страдал бессонницей и часто просил Гольдберга ночью играть для него баховские пьесы.

Сочинения для скрипки и виолончели соло. В своих 3 партитах и 3 сонатах для скрипки соло великий мастер полифонии ставит перед собой почти невыполнимую задачу – написать четырехголосную фугу для сольного струнного инструмента, пренебрегая всеми техническими ограничениями, налагаемыми самой природой инструмента. Вершина баховского величия, прекрасный плод его вдохновения – знаменитая *чакона* (из партиты № 2), цикл вариаций для скрипки, который биограф Баха Ф.Шпитта характеризует как «торжество духа над материей». Столь же великолепны 6 сюит для виолончели соло.

Оркестровые сочинения. Среди оркестровой музыки Баха следует выделить *концерты для скрипки со струнным оркестром* и *Двойной концерт для двух скрипок с оркестром*. Кроме того, Бах создает новую форму – *клавирный концерт*, используя сольную скрипичную партию написанных ранее скрипичных концертов: она испол-

няется на клавире правой рукой, тогда как левая рука аккомпанирует и дублирует басовый голос.

Шесть Бранденбургских концертов относятся к другому типу. Второй, третий и четвертый следуют итальянской форме concerto grosso, в которой небольшая группа солирующих («концертирующих») инструментов «сопоставляется» с полным оркестром. В пятом концерте имеется большая каденция для клавира соло, и это произведение представляет собой, по сути дела, первый в истории клавирный концерт. В первом, третьем и шестом концертах оркестр делится на несколько хорошо сбалансированных групп, которые противопоставляются одна другой, причем тематический материал переходит от группы к группе и солирующие инструменты лишь иногда перехватывают инициативу. Хотя в Бранденбургских концертах немало всяких полифонических ухищрений, они легко воспринимаются неподготовленным слушателем. Эти произведения излучают радость, и кажется, что они отражают веселье и роскошь княжеского двора, при котором тогда работал Бах. Вдохновенная мелодика, яркий колорит, технический блеск концертов делают их уникальным достижением даже для Баха.

Столь же блестящи и виртуозны 4 оркестровые сюиты; каждая из них включает увертюру во французском стиле (медленное вступление – быстрая фуга – медленное заключение) и вереницу очаровательных танцевальных частей. *Сюита № 2 си минор для флейты и струнного оркестра* содержит столь виртуозную сольную партию, что вполне может быть названа флейтовым концертом. В последние годы жизни Бах достиг высочайших вершин контрапунктического мастерства. После написанного для прусского короля Музыкального приношения, в котором представлены все возможные типы канонических вариаций, композитор начал работу над циклом *Искусство фуги* (Die Kunst der Fuge), который остался незавершенным.

Здесь Бах использует разнообразные типы фуги, вплоть до грандиозной четверной (она обрывается на 239 такте). Неизвестно в точности, для какого инструмента предназначался цикл; в разных изданиях эта музыка адресована клавиру, органу, струнному квартету или оркестру: во всех вариантах Искусство фуги звучит превосходно и покоряет слушателей величием замысла, торжественностью и изумительным мастерством, с которым Бах решает сложнейшие полифонические задачи.

Изучение наследия Баха

Творения Баха оставались почти в полном забвении на протяжении полувека. Лишь в узком

кругу учеников великого кантора сохранялась память о нем, да еще время от времени в учебниках приводились примеры его контрапунктических изысканий. За это время не было издано ни одного сочинения Баха, кроме четырехголосных хоралов, опубликованных сыном композитора Филиппом Эмануэлем. Очень показательна в этом смысле история, рассказанная Ф.Рохлицем: когда Моцарт посетил в 1789 Лейпциг, в ТомасшULE был исполнен для него баховский мотет *Poйте Господу* (Singet dem Herrn): «Моцарт знал Баха скорее понаслышке, чем по его сочинениям... Едва хор пропел несколько тактов, как он подскочил; еще несколько тактов – и он вскричал: что это? И с этого момента весь обратился в слух. Когда пение закончилось, он воскликнул в восторге: на этом и вправду можно поучиться! Ему сказали, что в школе... хранится полное собрание мотетов Баха. Партитур этих произведений не было, тогда он потребовал принести распечатанные партии. В тишине присутствующие с удовольствием наблюдали, с каким увлечением Моцарт раскладывает вокруг себя эти голоса – на коленях, на ближайших стульях. Забыв все на свете, он не вставал с места, пока тщательно не просмотрел все, что имелось из произведений Баха. Он выпросил себя копию мотета и очень ею дорожил».

Положение изменилось к 1800 году, когда под влиянием распространявшегося тогда романтизма стали обращать более пристальное внимание на историю немецкого искусства. В 1802 вышла первая биография Баха, ее автору И.Н.Форкелю удалось получить ценные сведения о Бахе от его сыновей. Благодаря этой книге многие любители музыки получили представление о масштабах и значении творчества Баха.

Немецкие и швейцарские музыканты принялись изучать музыку Баха; в Англии пионером в данной области стал органист С.Уэсли (1766–1837), племянник религиозного деятеля Джона Уэсли. Первыми были оценены по достоинству инструментальные сочинения.

Высказывание великого Гёте об органной музыке Баха весьма красноречиво свидетельствует о настроениях того времени: «Музыка Баха – это беседа вечной гармонии с самой собой, она подобна Божественной мысли перед сотворением мира». После исторического исполнения Страстей по Матфею под управлением Ф.Мендельсона (это произошло в Берлине в 1829, точно в сотую годовщину первого исполнения Страстей) начали звучать и вокальные произведения композитора.

В 1850 было создано Баховское общество, поставившее цель издать полное собрание сочинений Баха. На осуществление этой задачи ушло полвека. Новое Баховское общество было создано сразу после роспуска прежнего: его задачей

являлось распространение наследия Баха с помощью изданий для широкого круга музыкантов и любителей, а также организация высококачественных исполнений его сочинений, в том числе на специальных Баховских фестивалях.

Популяризацией творчества Баха занимались, конечно, не только в Германии. В 1900 году Баховские фестивали были организованы в США (в Вифлееме, шт. Пенсильвания), и их основатель И.Ф.Уолле сделал очень много для признания гения Баха в Америке. Подобные фестивали проводились также в Калифорнии (Кармел), во Флориде (Роллинс-колледж), причем на достаточно высоком уровне.

Важную роль в научном осмыслении наследия Баха сыграла монументальная работа упомянутого выше Ф.Шпитты; она до сих пор сохраняет свое значение. Следующий этап обозначил выход в свет в 1905 книги А.Швейцера: автор предложил новый метод анализа музыкального языка композитора – путем выявления в нем символических, а также «изобразительных», «живописных» мотивов. Идеи Швейцера оказали сильнейшее воздействие на современных исследователей, подчеркивающих важную роль символики в музыке Баха.

В 20 в. важный вклад в баховедение внес также англичанин К.С.Терри, который ввел в научный обиход много новых биографических материалов, перевел важнейшие баховские тексты на английский язык и опубликовал серьезное исследование об оркестровом письме композитора. Перу А.Шеринга (Германия) принадлежит фундаментальный труд, освещающий музыкальную жизнь Лейпцига и роль, которую играл в ней Бах.

Появились серьезные исследования об отражении в творчестве композитора идей протестантизма. Одному из выдающихся баховедов, Ф.Сменду, удалось найти некоторые светские кантаты Баха, считавшиеся утерянными. Исследователи активно занялись и другими музыкантами из семьи Баха, прежде всего его сыновьями, а затем и предками.

После того, как в 1900 было закончено Полное собрание сочинений, выяснилось, что в нем имеется немало пробелов и ошибок. В 1950 был основан Баховский институт в Гёттингене и Лейпциге с целью пересмотра всех имеющихся материалов и создания нового Полного собрания. К 1967 вышла в свет примерно половина из предполагавшихся 84 томов Нового собрания сочинений Баха (Neue Bach-Ausgabe).

В каждой музыке – Бах

В музыке Баха есть что-то универсальное, всеобщее, всеобъемлющее. Как писал поэт Иосиф Бродский, "в каждой музыке - Бах, в каждом из нас - Бог". Бах - явление всехристианского масштаба. Его музыка - вне конфессиональных границ, она экуменична в самом исконном значении этого слова, ибо принадлежит вселенной и всякому ее гражданину. Баха можно назвать православным композитором в том смысле, что в течение всей своей жизни он учился правильно славить Бога: свои партитуры он украшал надписями "Одному Богу слава" (*Soli Deo gloria*), "Иисус, помоги" (*Jesu, juva*), причем эти надписи были для него не словесными формулами, но исповеданием веры, проходящим через все его творчество. Музыка для него была богослужением.

Бах был истинным католиком - в исконном понимании греческого слова "кафоликос", означающего "всецелый", "всеобщий", "вселенский", ибо он воспринимал Церковь как вселенский организм, как некое всеобщее славословие, посылаемое Богу, и свою музыку считал лишь одним из голосов в хоре воспевающих славу Божию. И, конечно же, Бах в течение всей жизни оставался верным сыном своей собственной церкви - лютеранской.

Впрочем, как говорит Альберт Швейцер, подлинной религией Баха было даже не ортодоксальное лютеранство, а мистика. Музыка Баха глубоко мистична, потому что основана на том опыте молитвы и служения Богу, который выходит за пределы конфессиональных границ и является достоянием всего человечества. Как и всякий пророк, в своем отечестве и в свое время Бах не был по-настоящему оценен. Его, конечно, знали как великолепного органиста, но никто не признавал его гигантского композиторского масштаба. Тогда по всей Германии гремела слава Карла Филиппа Телемана - композитора, чье имя теперь мало кому известно. Генделем же тогда восхищалась вся Европа.

После смерти Бах был почти сразу и почти полностью забыт. Изданное посмертно "Искусство фуги" - величайший шедевр композиторского мастерства, произведение безмерной духовной глубины - оказалось невостребованным: сыну Баха, Карлу Филиппу Эммануэлю, не удалось распродать более тридцати экземпляров; в конце концов пришлось пустить с молотка матрицы этого издания, чтобы хоть как-то покрыть понесенные убытки.

В XVIII веке именно Эммануэль Бах считался великим композитором, о сочинениях же его от-

ца - Иоганна Себастьяна - знали лишь немногие. Рассказывают, что однажды Моцарт оказался в церкви св. Фомы в Лейпциге во время исполнения мотетов Баха. Услышав лишь несколько тактов баховской музыки, он вскричал: "Что это?" и весь обратился в слух. По окончании исполнения он потребовал, чтобы ему показали все имевшиеся в наличии партитуры Баха. Партитур не было, но нашлись голоса. И вот Моцарт, разложив голоса на руках, на коленях, на ближайших стульях, начал просматривать их и не встал, пока не закончил чтение.

Влияние Баха, безусловно, сказалось на самом великом и самом глубоком произведении Моцарта - Реквиеме. Впрочем, Моцарт был одним из немногих исключений: большинству же музыкантов XVIII столетия даже имя Иоганна Себастьяна Баха было неизвестно.

Возрождение интереса к Баху в XIX веке связано прежде всего с именем Мендельсона. "Этот лейпцигский кантор - Божье явление, ясное и все же необъяснимое", - сказал Мендельсон, ознакомившись с партитурами произведений Баха. Когда двадцатилетний Мендельсон в 1829 году исполнил в Лейпциге "Страсти по Матфею", это стало настоящим триумфом - подлинным возрождением к жизни музыки величайшего из композиторов, которых когда-либо знала история. С тех пор о Бахе больше уже не забывали, и слава его с годами только росла.

Все великие композиторы после Мендельсона, включая Бетховена и Брамса, Шостаковича и Шнитке обращались к Баху как неиссякаемому источнику музыкального и духовного вдохновения. И если в "галантном" XVIII веке музыка Баха вышла из моды, потому что устарела и стала казаться скучной, то и в XIX, и в XX, и ныне, в начале XXI века, музыка Баха как никогда современна. Бах с его глубиной и трагизмом особенно близок человеку нашего времени, прошедшему через весь ужас и все потрясения XX столетия и окончательно потерявшему веру во все гуманистические попытки преобразить мир без Бога.

Человечеству понадобилось несколько веков, чтобы осознать то, что Бах признавал всем своим существом: нет и не может быть на земле истинного счастья, кроме одного - служить Богу и воспевать славу Божию. Сам Бах отличался глубоким смирением и никогда не думал о себе высоко. Своим главным положительным качеством он считал трудолюбие. На вопрос о том, как он достиг такого совершенства в искусстве, Бах скромно отвечал: "Мне пришлось быть прилежным. Кто будет столь же прилежен, достигнет того же".

Бах всегда считал себя учеником, а не учителем. В детстве и юности он при свете свечи, втайне от родителей переписывал партитуры ста-

старых немецких мастеров, ходил пешком за много верст слушать игру знаменитого органиста Дитриха Букстехуде. Но и в зрелом возрасте он не переставал переписывать музыку Палестрины, Фрескобальди, Телемана, делал переложения музыки Вивальди и других итальянских композиторов, у которых в течение всей жизни смиренно учился композиторскому мастерству. Бах жил в эпоху барокко. Но музыка его не обусловлена особенностями данной эпохи. Более того, Бах как композитор развивался в сторону, обратную той, в какую развивалось искусство его времени.

Эпоха Баха характерна стремительным движением искусства в сторону обмирщения, гуманизации: на первое место все более выдвигается человек с его страстями и пороками, все меньше места в искусстве остается Богу. Уже сыновья Баха будут жить в "галантном веке" с его легковесностью и легкомыслием. У Баха же все наоборот: с годами в его музыке становится все меньше человеческого, все больше божественного.

В музыке позднего Баха больше от готики, чем от барокко: подобно старым готическим соборам Германии, она вся устремлена в небо, к Богу. Последние сочинения Баха - "Музыкальное приношение" и "Искусство фуги" - окончательно уводит нас от эпохи барокко обратно во времена Букстехуде и Пахельбеля.

И здесь мы подходим к ключевому моменту: искусство Баха не было "искусством" в современном понимании, оно не было ради искусство. Кардинальное отличие между искусством древности и средневековья, с одной стороны, и искусством нового времени, с другой - в его направленности: древнее и средневековое искусство было направлено к Богу, новое ориентируется на человека.

Главный критерий истинности в древнем искусстве - верность традиции, укорененность в опыте прежних поколений. В новое же время главным критерием подлинного искусства становится его оригинальность, новизна, непохожесть на что-либо из созданного прежде. Бах стоял на стыке этих двух культур, двух мировоззрений, двух противоположных взглядов на искусство. И он безусловно оставался частью той культуры, которая была укоренена в традиции, в культе, в богослужении, в религии и которая только после Баха отпочковалась от своих религиозных корней.

Бах не стремился быть оригинальным, не стремился во что бы то ни стало создать что-то новое. Всякий раз, садясь за новое сочинение, он прежде всего проигрывал для себя сочинения других композиторов, из которых черпал вдохновение. Он не боялся заимствовать у других темы, которые нередко ложились в основу его

фуг, хоралов, мотетов, кантат и концертов. Бах ощущал себя не изолированным гением, возвышающимся над своими современниками, но прежде всего неотъемлемой составной частью великой музыкальной традиции, к которой принадлежал.

И секрет потрясающей оригинальности, неповторимости, новизны его музыки - именно в том, что он не отказывался от прошлого, но опирался на опыт своих предшественников, к которым относился с благоговением. Бах был человеком Церкви. Он был не просто глубоко верующим лютеранином, но и богословом, хорошо разбиравшимся в религиозных вопросах. Его библиотека включала полное собрание сочинений Лютера, а также такие произведения, как "Истинное христианство" Арндта - книгу, которую в России XVIII века читали святители Димитрий Ростовский и Тихон Задонский.

О лютеранстве Баха и его времени можно было бы сказать многое, но главное, мне кажется, заключается в следующем. Многие современные православные и католики привыкли думать о себе как носителях церковной Традиции (с большой буквы), а о лютеранах и прочих протестантах как о представителях либерального, облегченного, полуправославного христианства.

В эпоху Баха дело обстоит совсем не так. Лютеранство исторически возникло как реакция на те недостатки средневековой Католической Церкви, которые воспринимались как искажение первоначальной чистоты, строгости и ясности христианской веры и церковной практики. Главным стремлением лютеран было вернуть христианство к тому, что они считали изначальной Традицией, восходящей к первым векам христианства. По многим причинам сделать это им не удалось. Но была огромная тяга к традиционному христианству, к истинному христианству, к тому христианству, которое, как считал Лютер и его последователи, было утрачено в средневековом католичестве. И лютеране создали свою Традицию, которой строго придерживались на протяжении нескольких веков.

Один известный современный богослов, на склоне лет обратившийся из лютеранства в Православие, в своей книге "Бах как богослов" высказал мнение о том, что, если бы все поэтические сочинения Лютера были почему-либо сегодня утрачены, их без труда можно было бы восстановить по баховским партитурам.

Действительно, Бах положил на музыку большинство церковных гимнов Лютера. Именно эти гимны легли в основу той церковной традиции, которую с таким усердием создавали лютеране времен Баха. И сам Бах был частью этого созидательного процесса. Во времена Баха мир уже начал двигаться к той пропасти революционного

онного хаоса, который в период с конца XVIII по начало XX века охватит всю Европу.

Младшим современником Баха был Вольтер, гуманист и деист, провозвестник идей "Просвещения". Сорок лет спустя после смерти Баха грянула французская революция, ставшая первой в ряду кровавых переворотов, совершенных во имя "прав человека" и унесших миллионы человеческих жизней. И все это делалось ради человека, вновь, как и в дохристианские, языческие времена провозглашенного "мерой всех вещей". А о Боге как Творце и Господине вселенной стали забывать.

В век революций люди повторили ошибки своих древних предков и начали возводить вавилонские башни - одну за другой. А они - одна за другой - падали и погребали своих строителей под своими обломками. Бах жил вне этого процесса, потому что вся его жизнь протекала в ином измерении. Она была подчинена не мирскому, а церковному календарю. К каждому воскресенью Бах должен был написать "свежую" кантату, к Страстной седмице писал "Страсти" - по Матфею или по Иоанну; к Пасхе писал "Пасхальную ораторию", к Рождеству - "Рождественскую". Именно этим ритмом церковных праздников, ритмом священных памятей определялся весь строй его жизни.

Культура его времени все дальше отходила от культа, а он все глубже уходил в глубины культа, в глубины молитвенного созерцания. Мир все быстрее гуманизировался и дехристианизировался, философы изошрялись в изобретении теорий, которые должны были осчастливить человечество, а Бах воспевал Богу песнь из глубин сердца.

На пороге XXI века мы ясно видим: никакие потрясения не смогли поколебать любовь человечества к Баху, как не могут они поколебать любви души человеческой к Богу.

Музыка Баха продолжает оставаться той скалой, о которую разбиваются все волны "житейского моря".

ИГУМЕН ПЕТР (МЕЩЕРИНОВ)

Больше чем культура

Игумен Петр (Мещеринов) - директор Школы молодежного служения Патриаршего центра духовного развития детей и молодежи при Свято-Даниловом монастыре (Москва).

I. У меня есть друг. Я знаю его с детских лет; всегда я получал от него поддержку, утешение и радость. Ни разу он не подвел меня, в тяжелую минуту был моим собеседником и опорой. Мало того, он оказал мне величайшее благодеяние, которое только возможно: привел меня ко Христу, открыл мне Его Евангелие. Правда, наши отношения не лишены своеобразия: дело в том, что мой друг умер 257 лет тому назад (но во Христе-то все живы).

Зовут его Иоганн Себастьян Бах. Лет с 12–13 я стал заслушиваться его музыкой (музыка — мое профессиональное занятие, я родился в семье музыкантов и, начиная с семи лет, учился во всевозможных музыкальных образовательных учреждениях). В этом возрасте я уже был знаком с творчеством многих композиторов, но Бах производил на меня совершенно особое впечатление. Что-то он цеплял в самой глубине моей души; я всегда чувствовал, что это — больше, чем музыка, что за нею что-то (Кто-то) стоит.

В музыкальном училище, в соответствии с учебными программами, мы стали Баха изучать. И вот тут-то... Но здесь надо отвлечься и сказать несколько слов о том, что это были за учебные программы. Главной их идеей был атеизм. Составители советских учебных курсов прилагали все усилия, чтобы, говоря о музыке духовной, церковной (а такой до XIX века большинство), придать ей «марксистский», безбожный смысл.

Напомню, что Бах — не только глубоко верующий христианин, но великий христианский мыслитель, равно которому нет в истории, ибо философствовал он не словами, а звуками. Он сознательно посвящал свое творчество Богу, видя назначение искусства «в прославлении Всевышнего и в назидании ближнего». Мало того, он был самый что ни на есть церковный служитель — органист во многих немецких городах, а в последние 27 лет своей жизни (с 1723 по 1750 гг.) — кантор церковью святого Фомы и святого Николая в Лейпциге (кантор — это, по-нашему, регент + уставщик + преподаватель церковной школы + заведующий всей музыкой в городе).

Так вот, в разговоре о Бахе советская музыкальная педагогика никак не могла обойти эти неприятные для нее факты; но она всячески выкручивалась, превратно их толкуя. Говоря о цер-

ковной музыке композитора, наши учебники сокрушались: конечно, Бах был передовым, классово правильно ориентированным деятелем культуры своего времени. Но вот несчастье: в его время было засилье Церкви. Никаких сюжетов, кроме библейских, для творчества брать не полагалось... и Бах, скрепя сердце, с отвращением, против воли, пользовался евангельскими сюжетами. Но выражал он ими, разумеется, прогрессивные, отнюдь не религиозные идеи. Но наши идеологи не учли, что баховская музыка говорила сама за себя. Она отменяла всю шелуху безумных атеистических словес. Когда мы проходили «Страсти по Матфею», нам внушали, что главное действующее лицо этой церковной службы Великой Пятницы — народ (надо полагать, тот самый, который кричал: «распни Его»). Но музыка сокрушалась и плакала, скорбела и ужасалась, сострадала и светилась огромной любовью к Тому, Чье имя наши учебники, как огня, боялись упоминать. Но в нотном тексте, розданном нам при изучении "Страстей", были подписаны на немецком языке строчки, которые и воодушевляли эту необыкновенную, никем не превзойденную музыку.

Вооружившись словарем, я стал эти строчки читать — так Евангелие впервые вошло в мою жизнь. Приложив невероятные усилия, ввязавшись чуть ли не в авантюрные и опасные по тем временам приключения, я раздобыл себе фотокопию Нового Завета и стал его читать. Абсолютная убедительность баховской музыки сразу привела меня к абсолютной уверенности в истинности Евангелия Христова, хотя до моего крещения оставались еще долгие годы. И не только для меня, но и для многих людей в советское время Бах был великой духовной отдушиной и проповедником Христа.

II. С вхождением в Церковь присутствие Баха в моей жизни не уменьшилось, но обогатилось иными значениями. Дело в том, что на многих людей современная культура производит удручающее впечатление. Я не говорю об откровенных безобразиях типа книг Сорокина или современных изысках оперных режиссеров, делающих, скажем, из персонажей опер Моцарта сплошных гомосексуалистов. Нет, речь идет о вполне добротных явлениях культуры — фильмах, книгах, музыке. При всей их, порой, актуальности, важности, занимательности — они плоские, их эстетическое воздействие прямолинейно и кургузо.

Я слишком строго сужу? Совсем нет, просто есть с чем сравнивать. Бах задает такую эстетическую планку, в сравнении с которой ясно виден истинный эстетический «вес» культурных явлений современности.

Музыку Баха не назовешь простой (Вивальди и даже Гендель гораздо доступнее для восприятия); наоборот, она чрезвычайно сложна и изощрена. Правда, гений Баха таков, что этого не замечаешь; но, не зная особенностей его творчества, люди воспринимают его музыку в лучшем случае процентов на двадцать (и даже эти 20% ни с чем не сравнимы). А особенности эти заключаются прежде всего в невероятной многослойности и глубине баховских творений. Возьмем для примера часть кантаты (богослужбное лютеранское песнопение; перу Баха принадлежит более двухсот духовных кантат). Голос поет, оркестр его сопровождает; в оркестре выделяется одна медленная мелодия, сплетающаяся с остальной музыкальной тканью. На слух все это производит волнующее, возвышенное, гармоничное и законченное впечатление (те самые 20%). А теперь давайте добавим остальные 80%.

Голос поет текст из Библии или церковной поэзии — это первый, прямой смысл. Выделяющаяся в оркестре мелодия — хорал, то есть простой и известный всей общине древний напев, связанный с определенным кругом смыслов. Хоральная мелодия, звучащая без текста, придает произносимым словам некую объективизацию, расширение — вот второй смысл.

Далее. Оркестр не просто играет красивую музыку. Бах — последний великий представитель и завершитель целой музыкальной эпохи, когда построение композиции диктовала не творческая, ничем не сдерживаемая фантазия автора, а строгое соотношение музыки, текста и контекста. Соотношение это достигалось употреблением определенных устойчивых риторических и символических музыкальных фигур. Это символы Креста, упования на Бога, веры, страдания, скорби, радости и проч. Музыкально-риторические фигуры необыкновенно искусно и выразительно использовались Бахом, так что к прямому значению текста и объективности «над-смысла» хоральной мелодии прибавлялся философский «музыкальный комментарий», позволявший выразить то, что недоступно слову, некое, по выражению святого Иоанна Лествичника, «радостопечалие». Например: пасхальное песнопение сопровождается музыкальными мотивами Креста и бичевания — чтобы напомнить, какою ценою досталась нам пасхальная радость. Четвертый пласт смыслов — соотнесение всей кантаты с контекстом, то есть с евангельским чтением данного богослужбного дня. Чаще всего это соотнесение не прямое (это дело проповеди), но некое «эстетическое толкование» Евангелия. И, наконец, пятый уровень — мастерство, с каким все это сделано.

Надо сказать, что для культуры эпохи, закончившейся в середине XVIII века, это немаловажно. Музыка тогда не писалась в «свободном по-

лете», а конструировалась; Бах, строго говоря — не композитор, а Мастер. Тех, кто знает, как сделано сочинение (что доступно сейчас только специально изучающим данную область искусства людям, а во времена Баха это знали все), мастерство Баха приводит в полнейшее изумление. Это просто невозможное совершенство. Не стоит думать, что это всего лишь формальная сторона; она очень существенна для восприятия сочинения. Скажем, слушая *Stucifixus* («Распятого же за ны при Понтийском Пилате, и страдавша, и погребенна») из Мессы *b-moll*, невозможно остаться равнодушным. Многие люди не могут сдерживать слез — таково воздействие музыки, конгениальности ее тексту. Но если знать еще, как это сделано — с соблюдением строжайшей, безукоризненной формы, сложнейших технических приемов, причем звучит все это абсолютно естественно и свободно, — то это придает произведению особый смысл Божественного величия, гармонии, мудрости, совершенства и порядка. Мастерство баховской формы позволяет ему прикасаться к сфере, которую святой Феофан Затворник называл «душевно-духовной». Так, например, в органных сонатах три самостоятельных голоса, живущих своей полноценной жизнью, сплетаются в удивительную гармонию, которая, как неким отблеском, отображает невыразимую словом тайну Святой Троицы — и личного бытия каждого Лица Ее, и Их единосушия, и связывающей Их любви...

III. Конечно, Бах — больше, чем искусство, больше, чем культура. Крайняя сложность, изощреннейшее мастерство, полнота и многосмысловость, позволяющие Баху передавать вещи уже почти духовные, зиждутся, безусловно, на религиозном основании. Эпоха, которая, можно сказать, и закончилась со смертью Баха, была эпохой христоцентричности, последней в человеческой истории яркой вспышкой христианского религиозного усердия, когда все стороны жизни общества стремились к полному подчинению Евангелию. На примере Баха мы зримо видим, как христианство рождает культуру и как оно позволяет эту культуру воспринимать. Бездонность и множественность смыслов баховского творчества воспринималась людьми того времени непосредственно, а не после длительного изучения истории западного христианства, специальных эстетических дисциплин и прочего, что необходимо сегодня для всерьез интересующихся музыкой Баха. Тогда она была доступна любому прихожанину. Современный же человек в массе своей органически не способен к такому восприятию. Из культуры исчезла глубина смыслов; а исчезла она потому, что растворился христианский фундамент, на котором эта культура базируется. В июне мне довелось посетить фес-

тиваль Баха в Лейпциге. Там я пытался восстановить для себя дух баховской эпохи... и не смог этого сделать. Из очага немецкой национальной культуры Лейпциг превратился в усредненный, бездарно застроенный европейский город. В огромном хай-тековском универмаге, заслонившем своей кубической массой городскую кафедральную церковь святого Николая, эскалаторы и лестницы образуют огромный шестизэтажный цилиндр, на дне которого — фонтан. Раз в час фонтан начинает мигать подсветкой, бурлить и пениться, и выпускает огромную струю с первого по шестой этаж. И многочисленные посетители универмага — отнюдь не дети, а вполне себе взрослые дяди и тети — прильнув к перилам, созерцают это действо. В момент, когда струя воды достигает потолка, люди разражаются приветственными воплями и бурной овацией. Если бы Бах встал из своей, находящейся в двухстах метрах отсюда могилы и увидел это, он, я думаю, не понял бы, что происходит; а если понял бы, то пришел бы в ужас... На воскресном богослужении в церкви святого Николая органист играет хоральную прелюдию собственного изготовления... Какой кошмар! я услышал низкопробный голливудский саундтрек. Альберт Швейцер писал, что величайшее достижение немецкой нации — церковная поэзия и церковная музыка; и вот в церкви, где, как говорится, сам Бог велел исполнять хоральные прелюдии служившего в ней великого кантора, звучит громкая и назойливая свингующая безвкусица...

Могила Баха в церкви святого Фомы завалена цветами, но полнота искусства Баха со всем своим христианским и высоким культурным контекстом ушла в прошлое. Остались эти 20% восприятия «памятников культуры», «просто хорошей музыки»... «Стоит ли брюзжать?» — возразят мне. Хорошо, хоть 20% осталось... Но пространство культуры не бывает пустым. На место 80% религиозного смысла стекаются всякие отбросы, которые и 20%-то мешают быть самими собой. Поэтому то, что я слышал на фестивале Баха, было исполнено старательно и с почтением, но — как я и говорил о современной культуре вообще — плоско и «куце». Не те темпы, не та подача музыкального материала, все как-то дешево...

А ведь еще тридцать лет назад лейпцигские интерпретации Баха были эталоном, хранящим

многовековую исполнительскую традицию. Наверное, я субъективен; но мне стало очень обидно за город и нацию, как обидно за человека, когда он теряет свое лицо и становится частью толпы. Для меня очевидно, что христианство как достояние общества ушло из жизни Европы, ушло окончательно и бесповоротно. Еще тянется за ним шлейф великой христианской культуры; может быть, по обилию ее, будет тянуться очень долго, являясь для людей, не желающих быть толпой, слабым отсветом небесной красоты. Бродя по совсем уже небаховским, запруженным праздным народом лейпцигским улицам, я очень ясно понимал, что и Россия — это Европа.

Все разговоры о том, что «у нас свой путь», показались мне чем-то вроде цветов на могиле Баха — дань прошлому: мол, музыку твою мы послушаем, а со своим христианским ригоризмом изволь в нашу жизнь не лезть... Мы — Европа, только грубее и с запозданием. Москва — совершенно европейский город: торговля, реклама, увеселения, распущенность. И не надо обольщаться: что бы мы ни делали, нам не удастся своротить Россию с общеевропейского пути. Русские люди, безусловно, предпочтут «жизнь как в Лейпциге» «жизни как в Ханое», а промежуточных вариантов у человечества нет. И так же, как Европу, не удастся массово возратить Россию ко Христу, к евангельской духовности, нравственной правде, христианской культуре.

Христианство и культура уже стали достоянием исключительно частных лиц. В дальнейшем эта «частность» будет все больше увеличиваться, а общественная среда становится по отношению к ней все более и более чуждой. И здесь я возвращаюсь к тому значению, которое занимает Бах в моей нынешней, уже сугубо церковной жизни. Он — незаменимая отдушина именно для частных лиц; его искусство в полноте своего контекста — великое противоядие от стадности, одинаковости, плоскостности, примитивности, неглубокости современного пространства культуры. Собственно, он продолжает свое дружеское обо мне попечение — утешает, поддерживает и радуется. Мне бы хотелось, чтобы и читатели этих строк подружился с ним. Бах любвеобилен, ибо он служил Источнику Любви — Христу; и, думаю, всякий, кто заведет с ним настоящую дружбу, никогда об этом не пожалеет.