

---

ВЛАДИСЛАВ БАЧИНИН

---

# БАХ, ШВЕЙЦЕР и поэтика фуги

*К проблеме аналитических ресурсов теологии*



**Аннотация:** А. Швейцер предстает в своей книге об И. С. Бахе как музыкант, музыковед и теолог. Его аналитика и, в особенности, материалы о фугах Баха открывают интересную методологическую перспективу в исследованиях тринитарной доктрины. Есть основания предполагать, что именно учение о Св. Троице подвигло христианскую музыкальную мысль на разработку техник трехголосной фуги с присущими ей принципами полифонии и контрапункта. В свою очередь, поэтика фуги позволяет по-новому взглянуть на трансцендентное бытие Св. Троицы, которое полифонично и контрапунктично, поскольку в нем ни на мгновение не умолкают голоса Бога-Отца, Бога-Сына и Бога-Св. Духа, самостоятельные и вместе с тем неразрывно соединенные в едином трехголосии вселенской фуги.

**Ключевые слова:** Швейцер, Бах, методологическая перспектива, тринитарная доктрина, трехголосная фуга, Св. Троица, полифония, контрапункт, поэтика фуги.

---

*Владислав Аркадьевич Бачинин, профессор, доктор социологических наук (г. Санкт-Петербург).*

## Методологическая преамбула

♦ Всякое серьезное и ответственное философско-теологическое исследование требует добротного аналитического инструментария, поиск и выбор которого имеет принципиальное значение и далеко идущие последствия. Если предварительные изыскания в этом направлении окажутся неудачными, то это непременно скажется самым отрицательным образом на всем исследовательском проекте и его результатах.

В методологическом поиске вполне можно оказаться в ситуации, когда через мысленные сопряжения и сопоставления различных реалий удастся понять сложное через простое, чужое через своё, потустороннее через посюстороннее. Однако даже при самых благоприятных поворотах и находках всегда следует помнить о мудром предостережении Иисуса, сформулировавшего фактический запрет на непродуманные, необоснованные, слишком вольные скрещивания разных материй, факторов, идей, приносящие в общее дело больше вреда, чем пользы: «И рассказал им Иисус такую притчу: «Никто не ставит заплату на старую одежду, оторвав кусок ткани от одежды новой, иначе и новую можно испортить, и к старой эта заплатка не подойдет» (Лк.5,36). Вот так, очень просто и доходчиво Иисус объясняет нам сложнейшую методологическую проблему. Убеждающая сила притчи в том, что Господь имеет в виду не заурядную бытовую задачу, а нечто, более важное. Притча действует, подобно пружине: она выталкивает ищущую мысль на траекторию дальнейшего размышляющего поиска и при этом выставляет ограничительный знак. Предписание звучит однозначно: всегда, в том числе при сопря-

жении новых проблем со старыми идеями, всегда следует помнить об опасности погружения в подстергающий абсурд.

К счастью, опасность такого рода не грозит, когда приходится иметь дело с эвристическими ресурсами творческих миров двух творческих личностей, единоверцев-протестантов, композитора И. С. Баха (1685–1750) и теолога-музыковеда А. Швейцера (1875–1965), сошедшихся в книге Альберта Швейцера «Иоганн Себастьян Бах» (1906).

Автор фундаментального исследования предстает в трех лицах — как музыкант, музыковед и теолог. Таланты замечательного органиста и незаурядного мыслителя, полнота синтетического анализа творчества Баха поставили книгу над трудами прочих баховедов XX века. Читая её, убеждаешься, что ни Бах, ни Швейцер не застряли навсегда в своих временах. Музыкальный гений первого и блестящий ум и подвижнический дух второго являются нам уже в обновленном свете нашего времени, нашего опыта, наших духовных нужд, наших познавательных интересов. В свете последних перекрестие музыки Баха и мысли Швейцера открывает любопытную аналитическую, методологическую перспективу, о которой и пойдет речь ниже. В указанном перекрестии сконцентрирован важный духовно-интеллектуальный опыт, представляющий собой не собрание архаических фигур мысли, а живую классику, способную не только ко «второй» или «третьей» жизни в культурных контекстах, но бессрочно пребывающую в мировой ноосфере.

В тех случаях, когда разум пытается разобраться в в сложных богословских проблемах, утяжеленных много-

вековыми экзистенциально-фило-софскими наслоениями, да к тому же замусоренными различными секулярными домыслами, подающимися под видом теоретических новаций, то задача отыскания подходящего методологического ключа к конкретной теоретической задаче еще более затрудняется. В подобных ситуациях помощь от Духа Истины может прийти с самой неожиданной стороны и иметь столь же неожиданный характер. Чтобы это произошло, чтобы Св. Дух заявил о Себе подобным образом, нельзя сидеть, сложа руки. Необходимо неустанные размышления не только о настоящем, но и регулярно повторяющиеся взгляды в уже известное прошлое, вдумывания в смыслы ключевых артефактов, а также многократные вчитывания как в новые, так и в давно знакомые тексты. Всё это обладает несомненной эвристической ценностью, поскольку за перепрочтениями следует переосмысление, а за ним открывается возможность принципиальных переинтерпретаций, обещающих личные переоткрытия уже известного материала, когда, словно неведомо откуда, возникают смыслы, о которых прежде не подозревал. И чем важнее артефакты и тексты, значительнее лица и крупнее фигуры, в которые всматриваешься сквозь библейско-богословскую оптику, тем богаче может оказаться фактура приоткрывшихся смыслов, тем настойчивее они приглашают войти под их своды, где интересующие нас реалии окажутся разложены в новом, незнакомом, но невероятно интересном и многообещающем порядке.

Гуманитарии-христиане, для которых Бог является главным объяснительным принципом всего сущего и долж-

ного, категорически отвергают обвинения обладателей секулярного рас-судка в том, что они, будто бы, используют Бога в качестве «Большой Отмычки» (Х. Кокс). Подобные выпад-ды смехотворны своей неоснователь-ностью, поскольку обнажают полное непонимание сути Бога. За неуклю-жей попыткой причислить Его к раз-ряду «отмычек» просматривается стремление избавиться от идеи транс-цендентных оснований универсаль-ных методологических принципов, действующих повсеместно, на всех уровнях бытия и познания. Иными словами, Бог всегда и везде — не от-мычка, а *ключ*. Все сущее принадле-жит Ему. Он — его хозяин, в руках у Которого имеются ключи от всех су-ществующих дверей, загадок и тайн. Точнее, Бог Сам — ключ, который не-возможно подделать, который не име-ет ни функциональных дубликатов, ни операциональных заменителей, способных справиться с решением сложных эпистемологических и гер-меневтических задач при объяснениях и истолкованиях сложностей жизнен-ной и культурной механики.

Швейцер в своих размышлениях о Бахе не смог обойтись без сугубо ме-тодологических рассуждений. Он пи-шет о факторе, в котором фактически зашифрован Бог: «Чем больше стре-мишься понять развитие идей в лю-бой области, тем больше убеждаешь-ся, что каждой эпохе поставлены свои границы познания, подойдя к кото-рым она должна остановиться, и про-исходит это именно тогда, когда ка-жется, будто достаточно сделать еще один только шаг, и будет достигнуто осязаемое близкое и окончательное познание. Подлинная история есте-ственно-научного, философского, религиозного прогресса, история гу-



Альберт Швейцер играет на одном из своих любимых органов в церкви св.Стефана в Мюльбахе.

манитарного знания вообще есть история непостижимых остановок, история открытий, оставшихся эпохе недоступными, хотя бы и все усилия подвели к ним, история идей, о которых эпоха не помышляла — не потому, что не умела, а потому, что тайное повеление ей это запрещало. Эволюция искусства также представляет собой историю невидимых, непреодолимых границ, которые преодолеваются лишь тогда, когда наступит положенное время, причем никто не знает, почему это происходит именно сейчас, а не раньше или позже»<sup>[1]</sup>. Кто, кроме Бога, способен поставить границы интеллектуальным, творческим усилиям человека, сделать эти преграды невидимыми и, вместе с тем, непреодолимыми? Когда же приходят определенные свыше времена и сроки, преодолеваются они не потому, что так нужно человеку. И творческая мысль верующего разума, и чуткая интуиция одаренного поэта, и

высокое искусство гениального композитора способны входить в соприкосновения с невидимым, трансцендентным миром, где обитает совершенный Бог. И музыка — наиболее разительный и загадочный пример таких соприкосновений. «Именно в музыке сильнее всего повелевает немолчимый закон о совершенном, перед лицом которого несовершенное должно исчезнуть... Музыка — отображение невидимого мира, воплотить который в звуках сможет лишь тот, кто сумеет воспринять и передать его в совершенстве»<sup>[2]</sup>. Бах, благоговевший перед Богом, умел это делать, как никто, а Швейцер, благоговевший перед Бахом, это ясно понимал. В результате понимание такого рода придало книге о величайшем музыкальном гении черты трактата по теологии музыки.

Высокая музыка двойственна, как и всё сущее. Она не только устремлена в бесконечность трансцендентного, но одновременно является и квинтэссенцией земных, человеческих, исторических, культурных воздействий на творческое сознание. Это имел в виду Швейцер, когда писал: «От начала

<sup>[1]</sup> А. Швейцер. Иоганн Себастьян Бах. М.: Классика-XXI, 2011. С. 38.

<sup>[2]</sup> А. Швейцер. Иоганн Себастьян Бах. М.: Классика-XXI, 2011. С. 39.

<sup>[3]</sup> А. Швейцер. Иоганн Себастьян Бах. М.: Классика-XXI, 2011. С. 43.

XVII до начала XVIII века протестантская музыка вобрала в себя все влияния как духовного, так и светского искусства, откуда бы они ни исходили, с ясным сознанием и волей, без страха перед новым, не пугаясь возможных последствий, одушевленная одним только святым творческим стремлением»<sup>[3]</sup>.

Примечательно, что Бах явился квинтэссенцией всех тех влияний, которые Реформация оказала на музыку.

Именно европейская музыка времен ранней и зрелой модерности явилась одной из тех творческих сфер, где многовековое духовное состязание между протестантской Реформацией и католической контрреформацией дало безусловно благие плоды. Пока духовный импульс, заданный Реформацией, действовал с достаточной силой, явилась целая плеяда блистательных композиторов, истинных гениев. Музыкальным венцом протестантской Реформации стал Бах, а католическая контрреформация увенчалась гением Моцарта (1756–1791).

С давних пор у многих возникало желание ставить их рядом, что не совсем справедливо, поскольку в Моцарте слишком явственен дух антропоцентризма. Это уже совсем другой мир и иной человек, живущий не столько Богом, сколько собственными интересами и страстями. Рядом с творческой личностью Баха, чьим главным источником вдохновения был трансцендентный мир, Моцарт выглядит слишком земным. Музыкальная мысль Баха теоцентрична, и где бы не находилась та точка, откуда она отправлялась в путь, практически всегда

она устремлялась из неё к Богу, Который притягивал её с неодолимой силой действующей Божьей сверхгравитации. В этом заключалось великое благо для творческого «я» композитора, поскольку чем сильнее действовало это притяжение, тем больше Бах получал от Бога пополнений для творческих вдохновений. Бог напитывал его дух, душу, ум, насыщал творческое воображение богатством музыкальных образов, а музыкальную мысль – неиссякаемым разнообразием музыкальных идей.

В духовном отношении баховский человек крупнее моцартовского человека. Противоречие между Бахом и Моцартом напоминает противоречие между Кальвином и Арминием, контраст между теоцентричным мышлением первого и антропоцентричным мышлением второго. Кальвин, как духовная величина, несомненно крупнее Арминия, поскольку его богословие гораздо ближе к Богу и Его Слову. А за счет этого он выигрывает в духовной силе и мощи. Потому история и вынесла свой вердикт, отказав Арминию в праве стоять в одном ряду с великими реформаторами Лютером и Кальвином. Он – не самостоятельная величина, а всего лишь талантливый полемист, прославившийся тем, что взобрался на плечи гениального Кальвина и стал казаться значительным.

Контраст между дарованиями Баха и Моцарта не столь резок, но уравновешивать их, на мой взгляд, не стоит, как не следует ставить рядом Реформацию и Просвещение. Потому странной выглядит мысль П. Флоренского, вознёсшего Моцарта над Бахом: «С Бахом ты поднимаешься всё выше – выше. И вот, ты уже на Небесах... А там тебя встречает Моцарт...» По какой причине Бах оказался ниже

<sup>[3]</sup> См.: John Butt. *Bach's Dialogue with Modernity: Perspectives on the Passions*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

Моцарта на духовной шкале Флоренского? С какой целью допущена столь явная несправедливость по отношению к Баху? Неужели только потому, что православному Флоренскому католик Моцарт был духовно ближе протестанта Баха? Или, может быть, виновно многовековое влияние секуляризма, нанесшего большой вред христианской оптике людей XX века, так что даже сильные богословы иной раз обнаруживают обидные aberrации своего теологического зрения?

Что же касается Баха и Швейцера, то их сближают не только отношения автора и его героя, но прежде всего то, что оба они были людьми духа, благоговевшими перед Богом, самозабвенно служившими Ему, жаждавшими чистоты и благочестия, создавшими свои неповторимые творческие миры, которые существуют уже не в прошлом, а в том особом духовном, культурном измерении, которое мы с определенной долей условности называем вечностью. Оттуда они ведут диалоги с нами, щедро делясь своими богатствами, о которых мы прежде и не подозревали<sup>[4]</sup>.

### Бах: благоговение перед Богом

◆ Швейцеру, как мыслителю, была интересна духовная сущность творений Баха. Он с полным основанием полагал, что музыкальное творчество великого композитора носит сверхличный характер. И эта идея доминировала в интерпретаторской концепции его книги. Именно она заставила сопоставить Баха с Кантом: «И творение Канта, - писал Швейцер, - не имеет личного характера. Он —

только интеллект, который последовательно развивает философские идеи и разрешает проблемы современности. При этом он, не смущаясь, остается в пределах существующей искусственно-схоластической терминологии, подобно тому как Бах не задумываясь усваивает те музыкальные формы, которые установились в его время»<sup>[5]</sup>.

Эта мысль требует теологического комментария, от которого сам Швейцер удержался. Строго говоря, корни сверхличной природы двух немецких гениев, Баха и Канта, имели принципиальные различия, подобно тому, как кардинально различались между собой их эпохи. Бах — это финальный аккорд ранней модерности, продолжавшей жить и питаться духом великой протестантской Реформации. Деизм и атеизм эпохи Просвещения не успели затронуть композитора и не смогли повредить его теоцентрическую картину мира. Дух Божий жил в нём полноценной творческой жизнью, производя грандиозные созидательные эффекты.

Совсем иное дело Кант. Богоборческое Просвещение отдалило его от Баха, образовало не просто духовный разрыв, но настоящую духовную пропасть между ними. Кант очень много впитал именно от Просвещения, так что в его жизненном и творческом мирах господствовал уже не Дух Божий, а мирской дух, диктовавший ему столь же мирские мысли. И лишь в редкие мгновения внутри него пробуждалось нечто, влекущее его ввысь. Но и в такие минуты ему в небесных высях открывался не трансцендентный Бог, а являлось всего лишь звездное небо над ним и моральный закон внутри человека. И этот симбиоз обезбоженного неба деистов с антропоцентричным гуманизмом просвети-

<sup>[5]</sup> А. Швейцер. Иоганн Себастьян Бах. М.: Классика-XXI, 2011. С. 5.

<sup>[6]</sup> А. Швейцер. Иоганн Себастьян Бах. М.: Классика-XXI, 2011. С.7

телей вполне устраивал философа. Претендовать на большее он уже не хотел и не мог, поскольку секулярное Просвещение успело сделать своё дело. Дух Божий практически покинул Канта, и тот не предпринимал должных усилий, чтобы прибегнуть к Его помощи. Тем более, что данное обстоятельство не препятствовало, а, напротив, способствовало росту популярности его философии среди деистов и атеистов, из которых состояло абсолютное большинство тогдашних европейских интеллектуалов.

Бах пребывал, конечно же, в более благоприятном духовном состоянии. Швейцер писал о нем: «Бах — завершение. От него ничего не исходит, но все ведет к нему»<sup>161</sup>. В Бахе Реформация высказалась полностью и фактически закончилась. Её детородный возраст остался в прошлом, и Баху была уготована судьба её последнего гениального сына.

С тех пор на Божьей оценочной шкале дарований уже никого нельзя было поставить рядом с Бахом. По сей день никто из композиторов не выдерживает сравнений и состязаний с Бахом. У некоторых из них это обстоятельство вызывало ревнивые чувства. Швейцер обратил внимание на особенность той манеры, в какой Рихард Вагнер противопоставлял себя Баху. Этот романтически-демонический неоязычник, кумир Фридриха Ницше, духовный антипод Баха, сознавал масштабы баховского гения, и, вместе с тем, не упускал случая кольнуть коллегу-христианина. Так он умудрился не только усмотреть в музыкальных формах Баха сухость, негибкость и педантичность, но и квалифициро-

вать их как средства для нотных изображений «парика и косички»<sup>171</sup>. И в этом нет ничего удивительного, поскольку для Вагнера, как и для Ницше, триединый Бог был «мертв», библейско-христианский опыт ничего не значил, а музыка и теология существовали на разных культурных континентах.

Это почувствовал Ф. Шаляпин, чье красноречивое свидетельство дошло до нас благодаря Г.В. Чичерину: «В клинике Нордена в начале 1927 года меня посетил... Шаляпин и между прочим сказал: «Входишь в большой, мрачный, торжественный дом; кругом — самая тяжёлая и мрачная обстановка; тебя встречает нахмуренный хозяин, даже не приглашает сесть, и спешишь скорей уйти прочь — это Вагнер.

Идёшь в другой дом, простой, без лишних украшений, уютный, большие окна, море света, кругом зелень, всё приветливо, и тебя встречает радужный хозяин, усаживает тебя, и так хорошо себя чувствуешь, что не хочешь уходить. Это Моцарт»<sup>181</sup>.

Хочется добавить еще одну мизансцену. Входишь в храм с уходящими ввысь сводами. Всё строго, спокойно, несуетно, как и подобает дому Бога и молитвы, где Он Хозяин. Откуда-то сверху льется свет и доносятся звуки тихого песнопения: как будто ангельские голоса славят Господа. Они проникают в душу, пробуждают в ней желание вырваться за пределы тела и взлететь. И возникает только одно желание — преклонить колени и воздать хвалу Господину мироздания за неисчислимые милости — дар жизни, дар веры, дар понимания несоизмеримости Его величия и собственной малости. Хочется возблагодарить за то, что Он тебя предузнал, предопределил, призвал, оправдал, приобщил к

<sup>171</sup> А. Швейцер. Иоганн Себастьян Бах. М.: Классика-XXI, 2011. С. 185-186.

славе Своей и еще за множество других Его дарований, которых не счесть. Это Бах.

Швейцер писал о Бахе: «Свои партитуры он украшал буквами: S. D. G. — Soli Deo Gloria («Единому Богу слава») — или J. J. — Jesu juva («Иисус, помоги!»). Эти буквы были для него не формулой, но исповеданием веры, проходящей через все его творчество. Музыка для него — богослужение. Творчество и индивидуальность Баха опираются на его благочестие. Только с этой точки зрения он, насколько это вообще возможно, постижим. Искусство было для него религией. Поэтому оно не имело ничего общего ни с миром, ни с успехом в мире. Оно было самоцелью. Религия у Баха входит в определение искусства. Всякое великое искусство, в том числе светское, для него само по себе религиозно. Для него звуки не замирают, а возносятся невыразимой хвалой к Богу. Излагая на уроках музыки правила и основы аккомпанемента, он диктовал своим ученикам: «Генерал-бас — совершенный фундамент музыки и играется обеими руками так, что левая играет написанные ноты, а правая берет к нему консонансы и диссонансы, дабы эта благозвучная гармония служила славе Божьей и достойному утешению чувства; так что конечная и последняя цель генерал-баса, как и всей музыки, — служение славе Божьей и освежению духа. Там, где это не принимается во внимание, там нет настоящей музыки, а есть дьявольская болтовня и шум... Бах перед первыми пьесами «Klavierbuchlein» («Клавирной кни-



Йоганн Себастьян Бах. Старинная гравюра. жечки») для старшего сына Фридемана надписал: «Во имя Иисуса»<sup>[9]</sup>.

Композитор был весьма сведущ в вопросах богословия. «В его наследстве фигурирует ряд теологических сочинений. Среди них полное собрание сочинений Лютера, проповеди Таулера, «Истинное христианство» Арндта. Poleмическая литература, основательно представленная, показывает, что Бах придерживался строго лютеранской точки зрения. В Кётене он не позволил своим детям посещать реформатскую школу и поместил их в только что открытую лютеранскую»<sup>[10]</sup>.

О том, насколько глубоко Швейцер чувствовал Баха, как высоко ценил его дар, свидетельствует запись о последних часах жизни и последнем творческом акте гения, для которого даже вплотную приблизившаяся смерть стала поводом и материалом для творческого взлета, на этот раз

<sup>[8]</sup> <http://www.peremeny.ru/blog/18685>

<sup>[9]</sup> А. Швейцер. Иоганн Себастьян Бах. М.: Классика-XXI, 2011. С.119-120.

<sup>[10]</sup> А. Швейцер. Иоганн Себастьян Бах. М.: Классика-XXI, 2011. С.120.

<sup>[11]</sup> А. Швейцер. Иоганн Себастьян Бах.

финального: «Почувствовав приближение смерти, он продиктовал Альт-николю хоральную фантазию на мелодию «Wenn wir in höchsten Noten sein» («Когда нас посещают тягчайшие бедствия»), для оглавления же взял первые слова песни «Vor deinen Thron tret' ich hiermit» («Пред Твоим престолом я являюсь»), которая поется на тот же напев. Рукопись показывает нам все передышки, которые вынужден был делать больной Бах; высыхающие чернила, разбавляемые водой, день ото дня становятся жиже; едва разбираешь ноты, записанные в полутьме при плотно завешенных окнах. В темной комнате, предчувствуя близкую смерть, он создал творение, выделяющееся даже среди его произведений, единственное в своем роде. Полифоническое искусство здесь так совершенно, что никакое описание не может дать о нем представление. Каждый раздел мелодии проводится в виде фуги, в которой обращение темы служит противосложением. При этом голоса текут столь естественно, что уже со второй строки не замечаешь контрапунктического мастерства, ибо находишься всецело во власти духа, говорящего в этих соль-мажорных гармониях. Мировая суэта уже не проникала сквозь завешенные окна. Умиравший мастер слышал гармонию сфер. Поэтому в его музыке более не чувствуется страдание: спокойные восьмые движутся по ту сторону человеческих страстей; все проникнуто просветлением»<sup>[11]</sup>.

Швейцер прекрасно понимал, что Бах — это не только пифагорейская гармо-

М.: Классика-XXI, 2011. С. 162.

<sup>[12]</sup> А. Швейцер. Жизнь и мысли. М.: Республика. 1996. С. 130.

<sup>[13]</sup> Resonant Witness: Conversations between Music and Theology. By Jeremy S. Begbie, and

ния звучащих сфер, что это прежде всего вера в живого Бога, чувство Бога, знание Бога, приближенность к Богу. Там, где Бах, непременно присутствует и Бог, пославший того на землю как Своего полномочного представителя, временного поверенного. Вместе с Бахом Бог дал шанс и указал путь многим из тех, кому трудно сразу придти к Нему. Они могут вначале прийти к Баху, а уж тот поможет сделать следующий шаг и начать подъем, ведущий в бесконечную высь к Богу.

Даже если бы Швейцер остался для нас автором только одной книги о Бахе, его имя уже осталось бы в веках. Но он — мыслитель очень широкого духовно-интеллектуального диапазона. На противоположном краю того проблемного поля, обитателем которого было творческое «я» мыслителя, находилась катастрофическая реальность XX века. Для него, прожившего большую жизнь длиною едва ли не в столетие и наблюдавшего всю череду военно-политических катаклизмов эпохи закатной модерности, от первой мировой войны до Хиросимы и Нагасаки, зло не было абстракцией. Он видел все его чудовищные проявления, понимал его дьявольскую сущность и не мог не размышлять о нём. Более всего его удручало то, что мир полон страданий и что ему довелось жить в эпоху духовного упадка человечества<sup>[12]</sup>. Он не мог признать за самоубийственными стратегиями политиков, за присущим им низменным строем immoralной мысли, лишенной духовного содержания, права на

Steven R. Guthrie (eds.). Grand Rapids, MI and Cambridge: Eerdmans, 2011; Бальгазар Г. У. фон; Барт К.; Кюнг Г. Богословие и музыка. Три речи о Моцарте / Пер. с нем. М.: Библейско-богословский институт св. апостола Андрея, 2006.

господство. Их апологиям насильственной смерти он противопоставил свою личную апологию жизни, и к его благоговению перед Богом и Бахом прибавилась идея благоговения перед жизнью, ценность которой в XX веке катастрофически падала.

Швейцер не боялся противопоставить корпоративно-партийным стереотипам безликой тоталитарной мысли свою сугубо индивидуальную мысль, поскольку знал, что её исток — в трансцендентном мире Божьих предопределений. Это окрашивало в тона отваги, граничащей с донкихотством, все его интеллектуальные и практические акции, начиная с теоретических работ и вплоть до врачебно-миссионерского служения в Ламбарене.

Он прекрасно понимал, что попытки обойтись без библейского опыта и теологической рефлексии в осмыслении предельных форм экстремального зла могут казаться нормальными только матерым атеистам. В глазах же истинных христиан подобные попытки аномальны и, как правило, бесплодны. Верующий ум сознает наличие здесь глубочайших религиозно-экзистенциальных коллизий, существенных богословских проблем, связанных с пересечениями Божьего и демонического, трансцендентного и профанного, вечного и современного. И здесь, как это ни странно, на помощь опять приходит Бах с его искусством фуги, полифониями и контрапунктами.

<sup>[14]</sup> М.М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. М.: 1972.

<sup>[15]</sup> Это был не единственный случай в истории литературы. Томас Манн также признавался, что ему, как писателю, приходилось пользоваться техникой (методологией) музыкальных приемов при выстраивании своих повествований.

## Поэтика фуги

◆ Для западного сознания тема пересечений музыки с теологией — вещь обычная и даже привычная<sup>[13]</sup>. Многое здесь зависит от понимания и истолкований природы подобных пересечений. В начале XX в. младший современник А. Швейцера литературовед М.М.Бахтин использовал идею музыкальной полифонии применительно к романам Достоевского.<sup>[14]</sup> При этом неотрывный от полифонии принцип контрапункта превратился у Бахтина в идею диалога. В итоге ему удалось с помощью созданной им методологической конструкции прояснить в Достоевском многое из того, что прежде оставалось для большинства читателей неясным<sup>[15]</sup>.

Отдавая должное теоретической смелости Бахтина, всё же следует признать, что новаторство его концепции романной полифонии оказалось отнесенным к носителю. Ведь, строго говоря, текстом, построенным в соответствии с поэтикой полифонии, является уже Библия. Её самая древняя книга (Книга Иова) содержит в себе все признаки полифонически-контрапунктического письма. Но Бахтин выстраивает свою концепцию как бы с чистого листа. Ни о какой связи романного многоголосия Достоевского с библейской полифонией у него нет речи. Между тем, связь такого рода существует и требует анализа.

На вопрос о том, почему Бахтин проигнорировал проблему библейско-христианских корней концепции полифонического романа Достоевского, возможны, по меньшей мере, два ответа. Первый позволяет предположить, что мирозерцание Бахтина было сугубо секулярным, т.е. типичным для своего времени, исключаящим личную веру вместе с должным

знакомством с Библией и способностью размышлять о гуманитарных вопросах с учетом ресурсов библейско-христианского интеллектуального опыта. Второе предположение сводится к тому, что Бахтин работал над своей концепцией романной полифонии Достоевского в условиях коммунистической, атеистической цензуры. И если у него и имелось христианское мировоззрение, то он вынужден был как можно искуснее скрывать его в своих работах о мировом литературном процессе. В силу внешних обстоятельств политической карательной режимности он не мог, даже если и хотел, ссылаться на библейские основания своей концепции полифонического мышления Достоевского. Какое из этих предположений верно, сказать трудно. По крайней мере, в текстах Бахтина присутствуют материалы, которые можно отнести и к первому, и ко второму варианту.

Бахтин ограничился только самыми общими рассуждениями о многоголосных формах социокультурных взаимодействий идей и героев внутри романного мира Достоевского. Сказав «а», он не сказал «б», и это относится и к библейским основаниям полифонического метода, и к гигантскому методологическому потенциалу теории музыкальной фуги, как высшей и наиболее совершенной полифонической формы. Обратись он к баховским принципам контрапунктного письма фуги, его общая конструкция полифонической поэтики Достоевского стала бы еще интереснее и продуктивнее.

Чтобы видеть в музыкальной фуге ключ к пониманию духовной природы геополитических и геокультурных

катастроф поздней модерности, необходимо обладать не только музыкальным слухом, но прежде всего слухом духовным, чутким к действиям Бога в мировой истории. Без этого поступь Бога, Его голос не будут слышны и слишком многое из совершающего в духовных пространствах между Божьей трансценденцией и человеческими экзистенциями останется за пределами исследовательского внимания и понимания.

Главная особенность фуги (лат. *fuga* — бег) — в её многоголосной, полифонической форме. В ней доминирующая, лаконичная мелодическая тема, уместающаяся в три-шесть тактов, возникает в самом начале и далее «бежит» сквозь нотный текст, «перебегая», «перетекая» от голоса к голосу, передаваясь, подобно эстафетной палочке. Подхватывающий её новый голос повторяет её, как правило, в несколько измененном виде.

В одних случаях тема, объявившаяся в начале фуги, может быть единственной. В других случаях тем может быть две, три и более. Голоса, самостоятельно ведущие свои темы, способны звучать одновременно, что существенно усложняет восприятие произведения. Заглавная тема может выглядеть как вызов или призыв, выступать как лидер, предводитель (чаще её называют *вождём*<sup>[16]</sup>). Когда её подхватывает/перехватывает другой голос, она принимает на себя роль ведомого, двойника-подражателя (именуемого *спутником*) и звучит как *ответ* на вызов. Между вызовом и ответом, ведущим и ведомым, лидером и спутником возникают отношения легкого или напряженного противоречия (контрапункта), сочетающего начала конфликтности и согласованности.

Когда к двум звучащим голосам при-

<sup>[16]</sup> Лат. слово *dux* может быть переведено как *вождь, лидер, предводитель*.

соединяется новый, следующий за лидером, а затем еще один, по-своему воспроизводящий позицию *спутника*, то всё это не превращается в сумбур, а движется единым потоком льющегося многоголосия с различающимися звуковыми струями, отчетливо слышными голосами, темами и их гибкими интерпретациями.

Важно то, что fuga не имеет какой-то одной, жесткой, канонизированной формы. Ей чужда шаблонность омертвевших формальных стандартов. Этому способствует то, что она делится на две основные части — *экспозиционную*, с презентацией заглавной темы, и *свободную*, предоставляющую широчайшие возможности для воплощения творческих идей композитора, для реализации его музыкального дарования и темперамента.

Fuga с её переплетениями взаимодействующих голосов, по-разному интерпретирующих общую тему, являет собой сложнейшую систему музыкальных смыслов, символов, идей, приглашающих мысль и воображение слушателя в самостоятельное плавание и обещающее немало новых впечатлений и интересных открытий<sup>[17]</sup>. Особую содержательную нагрузку несут в ней музыкальные символы, обладающие большой смысловой нагруженностью и подобные вексам-ориентирам, не позволяющим чувствам слушателя бездумно блуждать, но придающим их динамике определенную направленность. Они же привносятся в fuga львиную долю того особого *логоса*, благодаря которому та воспринимается не только как в высшей сте-

пени одухотворенная, но и как глубоко интеллектуализированная музыкальная форма. Не случайно всем мастерам fuga, включая Баха, приходилось для овладения навыками конструирования этой сверхсложной музыкальной формы специально изучать искусство fuga по соответствующим учебным пособиям и под руководством опытных наставников.

Помимо *логоса*, fuga обладает, также и собственным *эмосом*. Она хорошо приспособлена для музыкальных изображений перипетий духовной, нравственной, экзистенциальной жизни человека и человечества, в том числе драматических тем испытаний, страданий, скорби, важных для христианского сознания всех времен.

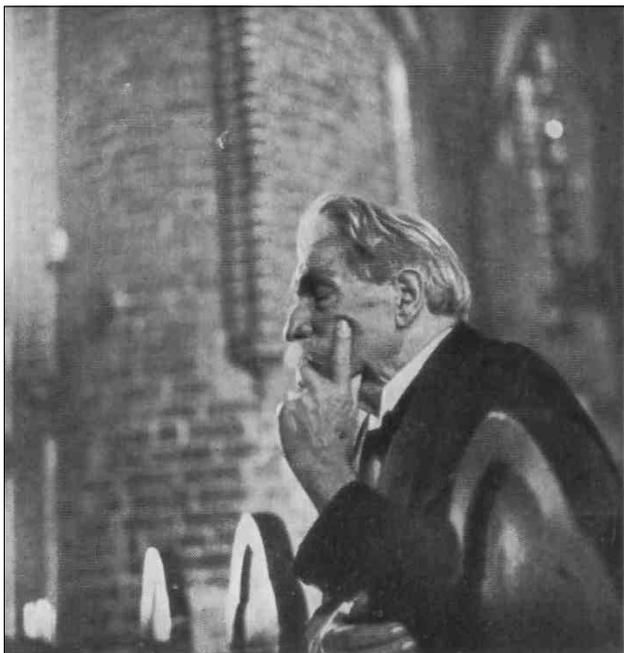
Важную роль в развитии fuga сыграла Реформация, которая к опыту музыкальных изображений по-своему мнولوجичного жизненного мира католического человека прибавила еще и новообразующийся опыт освоения открывшегося направления — жизненного мира протестанта. Возникшее между этими двумя мирами отношение масштабного религиозно-церковного контрапункта дало мощный толчок для развития конструктивно-композиционных, художественно-эстетических свойств fuga и для её духовного апогея в творчестве Баха, особенно в его циклах «Хорошо темперированного клавира» и «Искусства fuga».

Бах — непревзойденный мастер fuga, не знающий себе равных. Музыковеды любят пересказывать история о том, как Бах должен был в присут-

<sup>[17]</sup> См.: Вязкова Е. В. «Искусство fuga» И. С. Баха. — М.: 2006; Золотарев В. Fuga. — М., 1965; Крупина Л. Л. Эволюция fuga. — М., 2001; Милка А. «Искусство fuga» И. С. Баха: к реконструкции и интерпретации.

СПб.: 2009; Хусаинов И. С. Fuga и логика: Дис. канд. искусствоведения. — Петрозаводск, 1996.

<sup>[18]</sup> А. Швейцер. Иоганн Себастьян Бах. М.: Классика-XXI, 2011. С.128.



Альберт Швейцер.  
Когда звучит благородный  
старинный церковный орган.

ствии короля играть и импровизировать. Швейцер пишет: «А затем он попросил короля дать ему тему, чтобы сразу без подготовки сыграть фугу. Король удивился мастерству, с которым его тема экспромтом была проведена в голосах, и выразил желание выслушать фугу на шесть облигатных [обязательных. — В.Б.] голосов — должно быть, для того, чтобы убедиться, до каких пределов может пойти подобное искусство. Но так как не всякая тема пригодна для такого количества голосов, то Бах сам выбрал тему и, к величайшему удивлению всех присутствующих, провел ее в шести голосах с таким же великолепием и ученостью, как перед этим тему короля»<sup>[18]</sup>.

Швейцер предупреждал, что процесс восприятия баховских полифонических пьес сложен как для слушателей,

так и для музыканта. Отсюда случаи непонимания Баха и даже нападок на него. Потому Швейцеру приходится защищать композитора от необоснованных претензий: «Те, кто все еще утверждают, что баховские фуги из-за своей виртуозности не могут звучать на богослужении, по-видимому, либо не знают этой фуги, либо не чувствуют палестриновский характер ее стиля и не понимают, что все эти темы по сути воплощают религиозные идеи.

Один органист, которому открылась их истинная сущность, однажды сказал, что уже не может слышать их, не воображая к каждой из них какой-нибудь тайной надписи»<sup>[19]</sup>. И далее он указывал, что в одной фуге ему слышался символ веры, в начале другой виделась надпись «Радость веры», в третьей читалось: «Вступи на путь веры»<sup>[20]</sup>.

В эпоху Просвещения набравшая силу секуляризация привела к ослаблению интереса к фуге, способствовала её превращению в предмет подра-

<sup>[19]</sup> А. Швейцер. Иоганн Себастьян Бах. М.: Классика-XXI, 2011. С. 197-198.

<sup>[20]</sup> А. Швейцер. Иоганн Себастьян Бах. М.: Классика-XXI, 2011. С. 197-198.

жательного, лишь эпизодически проявлявшегося интереса к гаснущим традициям музыкально-религиозного мышления.

В наше время требуются особые духовно-интеллектуальные усилия, чтобы признать важность *принципа фуги*, по достоинству оценить его универсализм как рационального, полифонически-контрапунктного конструкта,

частиц приобретало вид красивой арабески. Подобным же образом действует и парадигма фуги, выступающая не как рядовой музыкальный артефакт, но как одна из ключевых форм человеческого мировосприятия и миропонимания. Исследуемый нами материал остается прежним по своей сути и природе. Но магнетизм полифонично-контрапунктных прин-

---

*Только христианская музыкальная мысль, причастная к учению о Св. Троице, пропитанная его созидательным духом, могла разработать принцип трехголосной фуги как музыкальной формы, максимально аутентичной не только духовно-концептуальному строю тринитарной доктрины, но и трансцендентной реальности Божьего бытия и онтологическому порядку тварного существования.*

---

способного особым образом упорядочивать не только музыкальный, но и самый разный духовный материал, в том числе ансамбли сложнейших смыслов богословского, философского, культурно-исторического, экзистенциально-этического характера.

Присутствие фигур фуги просматривается едва ли не в каждом сложном средоточии бытийных форм. Позволю себе привести одно из своих любимых сравнений. Многие, вероятно, помнят, как в школе на уроках физики учитель рассыпал на бумажном листе кучку металлических опилок. Затем, держа его на весу, брал в другую руку магнит и подносил его снизу к бумаге. И происходило маленькое чудо: беспорядочная россыпь исчезала, опилки рассредоточивались по листу в соответствии с линиями невидимого магнитного поля, хаотичное собрание

ципов фуги преобразует его проблемную конфигурацию, так что возникают новые соотношения между элементами изучаемого материала. Исследователя может удивлять и радовать эта обновленная упорядоченность, через которую обнаруживаются новые смыслы, прежде скрывавшиеся от разумения. В результате происходит явное приращение знаний об этом материале, углубление понимания его природы. А поскольку материал может быть самым разным, от проблем Божьего бытия до перипетий духовной жизни отдельной личности, то принципы фуги способны плодотворно трудиться на многих значимых духовно-интеллектуальных поприщах, от богословского до психологического.

Нет сомнений в том, что только христианская музыкальная мысль, причастная к учению о Св. Троице, пропитанная его созидательным духом, мог-

---

<sup>[21]</sup> Ф.М.Достоевский. Полн. собр. соч. в 30 тт. Т.13. Л.: 1975. С. 352..

ла разработать принцип трехголосной фуги как музыкальной формы, максимально аутентичной не только духовно-концептуальному строю тринитарной доктрины, но и трансцендентной реальности Божьего бытия, и онтологическому порядку тварного существования.

В утвержденном триединый Богом порядке доминирует голос «вождя-лидера»: Он денно и ночью заявляет о Своей воле, главенствующей над бытием, над всем сущим и должным. Ему норовит вторить голос «спутника» — архиврага-имитатора с его субдоминантовой тональностью, в которой всё переиначивается на отрицательный лад. Ф.М.Достоевский в романе «Подросток» сумел образно и точно передать суть этой негативной имитации в монологе Тришатова, рассказывающего об одной из своих музыкальных фантазий: «Я бы взял сюжет из «Фауста». Я очень люблю эту тему. Я все создаю сцену в соборе, так, в голове только, воображаю. Готический собор, внутренность, хоры, гимны, входит Гретхен, и знаете — хоры средневековые, чтоб так и слышался пятнадцатый век. Гретхен в тоске, сначала речитатив, тихий, но ужасный, мучительный, а хоры гремят мрачно, строго, безучастно: *Dies irae, dies illa!* И вдруг — голос дьявола, песня дьявола. Он невидим, одна лишь песня, рядом с гимнами, вместе с гимнами, почти совпадает с ними, а между тем совсем другое».<sup>[21]</sup>

В этом воображаемом замысле вокальной фуги дьявол имитирует главную тему, подменяя её суть и смысл на противоположные, богопротивные. Мелодическая тема, славящая Госпо-

да, перехватывается голосом антагониста. Дьявол пытается разрушить гармонию богославления, оттеснить и заглушить его высокий дух. Его стремление присвоить себе инициативу создает общую фигуру контрапункта, а с нею и глубоко драматическую коллизию, в которой решается судьба Гретхен.

Третий голос в звуковых образах полифонической онтологии мироздания принадлежит человеку, поврежденному грехом, атакуемому духом зла и вместе с тем способному противостоять тьме. Бог одарил его разнообразными творческими способностями, одна из которых состоит в отыскивании музыкальных форм, воспроизводящих ценностно-смысловую архитектуру мироздания посредством мелодической архитектоники музыкальной фуги.

Подобно тому, как мышление существует внутри множественностей явных и скрытых смыслов сущего и должного, так и темы и голоса фуги пребывают в открытом полифоническом пространстве с разнообразием содержательных и формальных измерений. Каждая из тем, равно как и каждый из голосов, проживает свою собственную, относительно самостоятельную жизнь. Общее число складывающихся из них возможных комбинаций и сюжетных фигур практически необозримо и рассыпано по бескрайним просторам культуры. Образующиеся полифонически-контрапунктические конstellация способны заселять разные миры, объективные и субъективные, действительные и воображаемые, индивидуальные и массовые, нормативные и девиантные, рациональные и иррациональные, долговременные и мимолетные.

<sup>[21]</sup> А. Швейцер. Иоганн Себастьян Бах. М.: Классика-XXI, 2011. С.119.

## Полифония и контрапункт

◆ Полифоническое мышление Баха — не плод личных упражнений частного человека. Его истоки — в глубинах истории христианской музыкальной культуры, в традиции древнего церковного хора, предрасположенного к полифоническому пению. Старинный хорал был рассчитан на то, что в церкви поют все — и священнослужители, и прихожане. Но григорианская реформа рубежа VI—VII вв. заменила общинное песнопение пением одних священнослужителей. Реформация восстановила традиции общецерковного пения, и это не замедлило сказаться на культурно-исторической судьбе хора.

В Нидерландах после Реформации объявились два знаменитых движения — прославившаяся на всю Европу нидерландская школа полифонистов и мощное движение протестантской богословской мысли. Этот двойной духовный взлет не был случайным совпадением. Он продемонстрировал глубокое внутреннее родство наиболее тонких и сложных сфер творческой жизни, музыкальной и теологической. Его можно считать одним из подтверждений того, что в сопряжениях музыки и богословия заключается важный источник взаимного обогащения.

Никто из композиторов не сделал больше, чем Бах, для научения христиан полифонически-контрапунктическому восприятию Бога и бытия, сущего и должного, внешней и внутренней жизни людей. Сам Бах признавал в себе присутствие дара великого полифониста и контрапунктиста<sup>[22]</sup>.

Во многом благодаря прямым и опосредованным баховским влияниям в литературу, философию, психологию, пришло понимание того, что внутренняя жизнь мыслящего, чувствующего, совестливого человека протекает по законам полифонии и контрапункта, что пространство личного «я» выглядит похожим, если не на поле сражения, то на спортивное ристалище, где противоборствуют позиции, сталкиваются мнения, ведутся диспуты. Идеи, верования, мысли, убеждения, мотивы, интересы, чувства, страсти и прочие многоборцы не только перекликаются между собой, но и либо находят общий язык, объединяются в команды, либо поодиночке борются за право первенства.

Полифония по своей сути глубоко мистична и напрямую связана с трансцендентной реальностью. Если плюральность (плюрализм) предполагает, что каждый голос предельно обособлен от другого, самодостаточен, наделен самосознанием монады, ни в ком не нуждающейся, и не склонен ни к каким объединениям и союзам, то в полифонии самостоятельные голоса тяготеют не только к духовным взаимодействиям, но и ориентированы на подчинение сверхличной идее, духу той высшей темы, значимость которой для них безусловна и принимается ими во всей её полноте. Сила баховских фуг в том, что в них таким сверхличным началом выступает Св. Троица, триединый Бог, готовый принять в Себя и растворить в Своих гармониях полифонию земного существования тварного мира.

Полифоническое музыкальное мышление и соответствующее письмо несут внутри себя идею, которая может показаться парадоксальной. Несмотря на многоголосие и контрапунктич-

<sup>[23]</sup> А. Швейцер. Иоганн Себастьян Бах. М.: Классика-XXI, 2011. С.25.

<sup>[24]</sup> Т. Манн. История «Доктора Фаустуса».



Альберт Швейцер играет на старинном церковном органе.

ность, вопреки острым внутренним антитезам, полифония способна свидетельствовать о целостности мироздания, незыблемости онтологии Божьего порядка и непреклонности Божьей воли, удерживающей мир от распада. Эта идея трансцендентных, то есть Божьих оснований сущего и должного — важнейшая для музыки Баха.

Начальные формы фуги, где голоса, имитируя друг друга, подчиняются логике контрапункта, появились в средние века. Реформация ускорила развитие полифонически-контрапунктного мышления. Швейцер с явным удовольствием цитирует высказывание Лютера: «Когда естественная музыка украшается и совершенствуется искусством... тогда с величайшим удивлением видят и познают, правда не полностью (ибо полностью ни по-

нять, ни постичь этого нельзя), великую и совершенную мудрость Бога в его чудесном творении — музыке. И прежде всего необычно и достойно удивления следующее: кто-нибудь поет плохую мелодию, или тенор (как это называют музыканты), а подле него поют еще три, четыре или пять других голосов, которые вокруг той плохой мелодии (или тенора) с ликованием играют и скачут, эту самую мелодию разнообразно и чудесно украшают и наряжают — словно ведут небесный хоровод. Так что те, кто хоть немного в этом понимает и через это воодушевляется, весьма удивляются и полагают, что ничего нет чудеснее на свете, чем такое пение, украшенное множеством голосов». Ни до этого, ни после, — заключает Швейцер, — никто не изобразил столь прекрасно чудо контрапунктической музыки»<sup>[23]</sup>.

Развитие идеи контрапункта, осознание его онтологического статуса, универсализация контрапунктного мышления привели в XIX в. к характерному результату немзыкального характера — появлению метода философской диалектики Г. В. Ф. Гегеля с доминирующим в ней универсальным принципом противоречия. Спустя некоторое время, младший современник немецкого философа, русский композитор М.И. Глинка обобщил искания европейской мысли в виде афористичной формулы: «Всё в жизни контрапункт».

Примечательно, что никто публично не заявлял в пик Гегелю и Глинке, что «всё в жизни монодия». А вот признание за полифонией и контрапунктом их широчайших культуротворческих полномочий стало реальностью, против которой нечего возразить.

Роман одного романа. — Собр. соч. в 10-ти тт. Т. 9. М.: ГИХЛ, 1960. С. 221.

<sup>[23]</sup> Resonant Witness: Conversations between

Контрапункт действительно является универсалией, присутствующей в музыке, культуре, духовной жизни. Когда отношения взаимодействия/противодействия воссоздаются в виде одновременно звучащих голосов, музыкальных тем, мелодических линий, это выглядит как противостояние *punctum contra punctum* - точки против точки, темы против темы, субъекта против субъекта, объекта против объекта, смысла против смысла, ценности против ценности, нормы против нормы, убеждений против убеждений, идеи против идеи, мировоззрения против мировоззрения и т.д. Разные темы и голоса, циркулирующие в пространствах фуги, менее всего похожи на замкнувшиеся в себе лейбницевские монады. Обладающие собственными голосами, заявляющие о себе разными способами, они вступают в споры между собой, входят в противоречивые, часто конфликтные соприкосновения с внешними силами. У этих тем и голосов есть свои биографии, в которых их судьбы слиты с судьбами множеств людей, известных и безымянных.

Тема, звучащая внутри текстовой фуги, может иметь вид цитаты, явной или скрытой, очевидной или зашифрованной. Так, к примеру, сюжетно-смысловые контрапункты романа Томаса Манна «Доктор Фаустус» насыщены библейскими, литературными и биографическими цитатами, в том числе заимствованными из биографий самого Манна и Фридриха Ниц-

Music and Theology. By Jeremy S. Begbie, and Steven R. Guthrie (eds.). Grand Rapids, MI and Cambridge: Eerdmans, 2011; Бальтазар Г. У. фон; Барт К.; Кюнг Г. Богословие и музыка. Три речи о Моцарте / Пер. с нем. М.: Библейско-богословский институт св. апостола Андрея, 2006.

<sup>[26]</sup> Чтобы не быть голословным, приведу

ше, чье имя в тексте ни разу не упоминается. «В цитате как таковой, — писал Манн в «Романе одного романа», — несмотря на ее механическую природу, есть что-то музыкальное, а кроме того цитата — это действительность, превращенная в вымысел, и вымысел, впитавший в себя действительность, то есть некое причудливое и волнующее смешение различных сфер»<sup>[24]</sup>.

Полифонический мир полемизирующих между собой тем и голосов только на первый взгляд может показаться демократично-плюралистичным. Но в действительности между темами никогда нет отношений равнозначности и равноценности, а, значит, нет и равноправия. Не все они в равной степени жизненно важны, культурно значимы и творчески продуктивны. Среди них, различающихся разномасштабностью созидательных потенциалов, несходством степеней социально-культурной полезности, имеются и очень ценные, и довольно посредственные, и откровенно вредоносные.

При относительной самостоятельности каждого из смыслообразов, по соединяющим их горизонтальным, вертикальным, диагональным, параболическим, зигзагообразным и прочим траекториям перемещаются духовные импульсы, питающие, заряжающие или, напротив, расслабляющие и даже отравляющие своих контрагентов. Взятые все вместе, они составляют не роящееся множество, не аморфный конгломерат, а иерархически организованный мир смыслов, идей, ценностей. Среди них почти всегда можно обнаружить такие, которым удаётся доминировать в своём окружении, довлеть над остальными, находящимися на вторых и третьих ролях. Всё

это придает общему планетарному полемосу звучащих тем с их диалогами, триадами, полилогами, антитезами и антиномиями неподдельный драматизм, временами оборачивающийся умопомрачительными завихрениями гуманитарных скандалов, кризисов и даже катастроф.

В падшем мире с его повсеместной состязательностью, борьбой, враждой коммуникативная модель контрапункта господствует в бесконечном разнообразии своих проявлений. И сложнейшим из всех средоточий разнообразных контрапунктов является человек. Со времен Адама и Евы он — носитель неисчислимых внутренних противоречий. В нем постоянно звучат противоборствующие голоса конфликтующих желаний, не согласующихся между собой побуждений, враждующих интересов, борющихся мотивов, искушений, соблазнов, умонастроений, идей. Всё, что составляет содержание мировой истории, практической и духовной жизни, культуры и цивилизации, имеет вид необозримого и запутаннейшего гордиева узла контрапунктных взаимодействий. А поскольку желающие разрубить его сверхмощными тоталитарно-террористическими или ядерными ударами стали появляться только в XX—XXI вв., то дьявольский замысел «дивного нового мира» без контрапунктов еще не успел реализоваться в полной мере, и неумолкающая, мировая сверхфуга планетарной жизни продолжает звучать.

## Музыка, теология и Божья трансценденция

◆ Для западного сознания тема пересечений музыки с теологией — вещь обычная и даже привычная<sup>[25]</sup>. Многое здесь зависит от понимания и истолкований природы подобных пе-

ресечений. Но какими бы ни были формы истолкований, исходное основание должно оставаться неизблеваемым. Для христианского сознания таким служит учение о Св. Троице — тринитарная доктрина. Однако здесь приходится столкнуться с явным казусом — крайне слабой востребованностью современной христианской мыслью духовно-интеллектуального и методологического потенциалов этого учения.

С одной стороны, казалось бы, наличие немало трудов, книг, статей о Св. Троице, изданных уже в наше время. Но эти тексты носят в своем большинстве обзорно-исторический характер. Исследований же, в которых речь шла бы о методологических ресурсах тринитарной доктрины, где она рассматривалась бы как богочеловеческий духовный инструмент поиска истины в конкретных областях знания и практической жизни, на удивление мало. А это не самым лучшим образом отражается на научно-теоретическом качестве современной христианской аналитики.

Когда современные музыковеды пишут об архитектонике трехголосной фуги, то им, как правило, даже в голову не приходит, что этот сугубо специальный материал имеет какое-то отношение к христианскому догмату Св. Троицы. Между тем, здесь обнаруживаются чрезвычайно интересные и важные сближения.

Смысловая архитектоника ключевого христианского догмата выстроилась задолго до того, как принцип полифонии был открыт и сформулирован применительно к музыкальному материалу. Это, однако, не помешало христианскому сознанию использовать данный принцип как средство конструирования великого догмата. Похо-

же, что, спустя века, именно глубинное, почти неосознаваемое, но исключительно благотворное воздействие учения о Св. Троице на христианскую музыкальную мысль подвигло её на разработку техники структурно-содержательной полифонии трехголосной фуги.

Время, когда христианский коллективный разум формулировал учение о Троице — Боге-Отце, Боге-Сыне и Боге-Св. Духе, — это один из самых важных этапов на пути богопознания. Истина, содержащаяся в Священном Писании, заняла в христианской картине мира, в модели трансцендентного бытия законное место ключевого вероисповедного, мирозерцательного, экзистенциального фактора.

Разуму открылась целая вселенная смыслов, которые прежде пребывали в тени и теперь требовали многотрудных размышлений, глубокого понимания и взвешенных толкований. Чтобы все эти духовно-интеллектуальные поиски не выходили за пределы семантики Священного Писания и не нарушали нормативных требований библейского богословия Ветхого и Нового Заветов, это учение было

одно печальное личное свидетельство. Мне довелось знать одного российского епископа, некогда возглавлявшего большое объединение пятидесятнических церквей, переместившегося из российской глубинки вначале в Санкт-Петербург, а затем на Запад. Его переезды не представляли бы особого теологического и социологического интереса, если б не обнаружился их неожиданный и странный результат. Вместе с внешними перемещениями этого человека произошли внутренние мутации его христианских воззрений. В его публичных выступлениях стали появляться всё более резкие нападки на догмат Св. Троицы. Несостоятельные в богословском отношении, они отличались демонстративной задиристостью и вызывающей категоричностью манеры изложения.

облачено в форму догмата Св. Троицы. Так возник эпистемологический парадокс: беспредельность трансцендентного бытия обрела пределы. Смысловая бесконечность оказалась заключена в твёрдые семантические границы.

В этом парадоксе не было ничего удивительного, странного и невозможного. Он оказался сродни другому ключевому богословскому парадоксу, согласно которому бесконечный, бессмертный Бог-Сын облекся в конечную природу смертного человека, родившегося от смертной женщины. В библейских и богословских фактах такого рода есть что-то и от музыки, чей беспредельный мелодический космос беспрепятственно вмещается в крайне малое количество существующих нот и соответствующих им звуков.

Суть Св. Троицы полностью скрыта от секулярного рассудка с его сугубо рациональными подходами, средствами, методами. Полная беспомощность этих средств лишний раз доказывает функциональную необходимость веры в эпистемологии трансцендентного. Обнажается истина о том, что эпистемологическое предназначение веры как раз в том и

То было, судя по всему, одно из репрезентативных проявлений общей духовной деградации российского протестантского сознания, не выдержавшего тех вызовов времени, с которыми оно столкнулось после 2014 года. Его агрессивные-депрессивные реакции на глобальные воздействия тотальной постмодернистской аномии, усугубленные к тому же известными катастрофическими социально-политическими факторами российского происхождения сказались и на личных богословских позициях многих пасторов и прихожан, обнаружили признаки кризисных процессов, дефицита духовного здоровья, разрывов веры и распада личного христианского сознания.

<sup>[27]</sup> А. Швейцер. Иоганн Себастьян Бах.

состоит, чтобы помогать разуму обнаруживать связи между смыслами Божьих тайн и человеческими мыслями, кружащимися вокруг этих смыслов.

Первичные Божьи смыслы сущего и должного, установленные Создателем, Богом-Отцом, являются онтологическими, объективно существующими реалиями, ни от кого и ни от чего не зависящими. Каждый из них обладает неисчерпаемой глубиной, способностью облекаться в разные ментальные, языковые, культурные, социальные формы и при этом сопротивляться любым внешним попыткам превратных толкований, идущих вразрез с Божьим Словом. Одни из этих смыслов передаются прямо от Бога к человеку через Священное Писание. Другие закодированы, т.е. облачены в сложнейшие семантические фигуры Божьей тайнописи.

Святая Троица — великая Божья тайна, которую верующий христианский разум постигает на протяжении вот уже двух тысячелетий, но которая продолжает оставаться и навсегда останется тайной, постижимой лишь в очень малой степени. Рассудочное понимание трансцендентной тайнописи божественного триединства затруднительно для всех, без исключения, людей по причине ограниченности рациональных возможностей человеческого мировосприятия и разума. «Ни перед чем не останавливающаяся рациональность» (выражение К. Ясперса) здесь пасует и терпит поражение. Триединый Бог с Его бесконечной в своем смысловом богатстве сутью не вмещается в пределы рассудочности существ, эмпирически не знакомых ни с трансцендентностью, ни с бесконечностью. Из-за этой

М.: Классика-XXI, 2011. С.199.

<sup>[28]</sup> А. Швейцер. Иоганн Себастьян Бах.  
М.: Классика-XXI, 2011. С.261-262.

и других причин для многих христианских исследователей необъятный духовно-эвристический потенциал учения о Св. Троице так и остается пребывающим втуне. А это отрицательно сказывается не только на творческом состоянии современного теоретического и практического богословия, но и на характере таких жизненно важных факторов, как твердость индивидуальной веры, непоколебимость личной духовной позиции, способность адекватно оценивать процессы, происходящие в христианском сознании, христианских сообществах и в дехристианизирующемся мире.

Учение о Св. Троице представляет собой истинный богочеловеческий шедевр, гармоничную духовно-интеллектуальную конструкцию, из которой нельзя вынуть ни одной существенной теоретической связки, ни единого концептуального узла, не нанеся урона своему христианскому миропониманию, не угрожая обрушить своды собственного христианского мирозерцания.

Догмат, усмотревший Божье триединство в Священном Писании, утвердивший его в качестве ключевой христианской формулы всего сущего и должного, — это плод настоящего интеллектуального подвижничества ранней Церкви. Но в наше время духовная подслеповатость многих христиан не позволяет им это понять и даже более того — побуждает их к нападкам на догмат Св. Троицы, а то и к глумлению над этим важным оплотом экзистенции истинного христианина, доверяющего своей верностью Богу<sup>[26]</sup>.

Тринитарное учение возникло и утвердилось как результат высшего единения Божьей трансценденции и че-

ловеческой экзистенции, библейского Откровения и верующего разума, Святого Духа и ищущей человеческой мысли, пребывающей в Духе и истине. В результате содержание догмата Св. Троицы обрело отчетливые и твердые смысловые пределы, предназначенными, разумеется, не для триединого Бога, а для человеческого ума, имеющего склонность к своемувольным блужданиям. Испытывающий головокружения перед бесконечностью трансцендентного, легко теряющий ориентиры, склонный либо забывать о высших запретах, либо пренебрегать ими, этот ум нуждается в страховке, в границах, оберегающих его от опасных провалов в пустоты богоотстраненности, где вера гаснет, мысль слабеет, духовное зрение сходит на нет, а духовный слух сменяется «глухотой паучей».

### Трехголосная вселенская fuga бытия Св. Троице

◆ Знакомство с особенностями полифонически-контрапунктического музыкального письма позволяет предположить, что трансцендентное бытие триединого Бога вполне можно рассматривать как трехголосную вселенскую fuga Святой Троицы. Европейский христианский дух, выстроивший полифоническую композицию тринитарного учения, сумел перевести на музыкальный язык трансцендентную онтологию Св. Троицы. И он же в пору своего творческого взлета создал fuga. Именно трехголосная fuga оказалась по всем своим структурно-содержательным свойствам наиболее близка идее тринитаризма.

<sup>[29]</sup> О существовании этой звучащей божественной надмирности догадывались древнегреческие пифагорейцы, назвавшие её музыкой небесных сфер.

И это хорошо понимал и чувствовал И.С.Баха. Его fuga были, как будто, для того и созданы, чтобы возвещать славу Божью, триумфальную мощь Бога-Отца, Бога-Сына и Бога-Св. Духа в мире музыки. Так, Швейцер писал о прелюдии и тройной fuga Es-dur Баха, что прелюдия в этой дуальной композиции олицетворяет Божественное величие, а fuga изображает три Лица Св.Троицы: «В трех связанных между собою fuga повторяется та же тема, но характер ее каждый раз меняется. Первая fuga спокойна и величава, выдержана в абсолютно равномерном движении; во второй тема проходит в скрытом виде и только временами обнаруживается в своей истинной форме, что должно символизировать земное воплощение Бога; наконец, в третьей она пронесется в бурном потоке шестнадцатых, как изливающийся с неба летний дождь в праздник Троицы»<sup>[27]</sup>.

Несомненно, что невероятная красота и духовная мощь fuga Баха имеет не земные истоки. Швейцер сознавал это, когда писал, что в прелюдии и тройной fuga Es-dur присутствует величественный образ единого целого трансценденции триединого Бога с экзистенцией верующего человеческого духа.

То обстоятельство, что богословская семантика тринитарного учения прошла через творческую транскрипцию баховской музыкальной мысли и стала собраниями fuga в «Хорошо темпированном клавире» и «Искусстве fuga», открывает перед теологией новую возможность, как бы, возвратного духовного движения. Символика полифонии-контрапункта обнаруживает способность играть роль смыслового ключа к сложнейшему коду богословия Св. Троицы. Теология и музы-

Альберт Швейцер  
играет на органе.  
Благотворительный  
концерт,  
организованный  
протестантской  
миссией,  
сентябрь 1905 г.



ка сближаются в готовности признать безусловное величие трансцендентного бытия над тварным существованием.

Швейцер сформулировал мысль, важную для понимания как эстетики баховской фуги, так и сути Св. Троицы. Речь идет об эстетике возвышенного в трансцендентном мире не как о меняющейся величине, но как о духовной константе. Он пишет о том, что «на фортепиано, как и на органе, недопустимо начинать тему *pianissimo* и затем в непрерывном нарастании доводить ее к концу до *fortissimo*, будто хочешь показать ее слушателю в начале в виде котенка, который, пройдя все стадии развития, становится наконец львом. Любая баховская тема — все равно, выражает ли она радость или скорбь, — звучит возвышенно. Такой она должна быть с самого начала. Тем не менее надо признать, что нам, как современным музыкантам, трудно освободиться от представления, будто Баху свойственно непрерывное нагнетание динамики. Есть еще много музыкантов, полагающих, будто фуга вообще, а баховская в особенности, требует напряженного нарастания от *piano* до *fortissimo*. Изло-

женные выше законы пластики баховской музыки не завещаны нам какой-либо традицией, но обоснованы его собственными произведениями. Мы ничего не достигнем у Баха, уснащая его произведения оттенками *pianissimo*, *piano*, *mezzo forte*, *forte*, *fortissimo*, *crescendo*, *diminuendo* — словно они написаны для аккордеона; напротив, мы должны стремиться или к широко задуманному монументальному динамическому плану, или к проведению всей пьесы в одной силе звучности. Педантичным такой способ исполнения может показаться только тому, кто понимает его как возведение монотонности в художественный принцип. Как раз наоборот. Звучность, установленная на большом или малом участке, не остается все время неизменной, а обогащается множеством тонких оттенков, но только внутри границ соответствующей силы звука. Бах потому так и любил клавикорд, что мог пользоваться на нем этой детальной нюансировкой; очарование его игры для современников и заключалось в этой жизни деталей. Поэтому у него надо различать архитектурную динамику

больших линий и рядом с нею детализированную динамику, одухотворяющую эту линию. Последнюю можно назвать даже декламационной динамикой, ибо она до некоторой степени связана с интонированием музыкальной речи. Баховская музыка — готика. Подобно тому как в готике общий план вырастает из простого мотива, развивается же не в окоченелых линиях, но в богатстве деталей и только тогда производит впечатление, когда

шими смыслами работает высокое догматическое богословие. Они служат для христианского сознания важнейшими ориентирами мировоззренческого, экзистенциального, этического характера, не позволяющими ему блуждать, направляющими его мотивации в соответствии с духом Благой Вести, предписывающими мыслить и действовать так, как того требует евангельское учение.

---

*Верующий ум выявляет абсолютные Божьи смыслы зла и страданий, справедливости и свободы и прочих духовно-практических реалий. А неверующий ум добирается лишь до их относительных смыслов. Верующий ум, о чём бы он ни думал, думает о Боге, и душа, о чем бы она ни волновалась, волнуется о Боге, и язык, о чем бы он ни говорил, говорит Боге.*

---

действительно оживают все мельчайшие элементы, — так и баховская пьеса воздействует на слушателя, если исполнитель передал одинаково ясно и живо главные линии и детали. Если же вместо этой двойной архитектурной динамики ввести единую современную динамику чувства, которую находим в произведениях Бетховена, то этим сделают все, чтобы Бах стал непонятен, ибо тем самым смешиваются крупные и мелкие оттенки»<sup>[28]</sup>.

Смысловая многомерность догмата Св. Троицы необъятна, необозрима и постижима нами лишь в очень малой степени. В бесконечности этого семиотического пространства присутствует редчайшая концентрация предельных и запредельных смыслов. Доминирующая же роль безраздельно принадлежит универсальным *теологическим смыслам*, чьи дискурсивные структуры напрямую связаны с трансцендентной реальностью. С этими наисложней-

Помимо этих всеобщих, универсальных смыслов, существуют и смыслы специальные, методологические, обслуживающие познавательную деятельность верующего разума, страхующие каждый его шаг, помогающие ему при самых рискованных познавательных процедурах оставаться пребывающим в Духе и истине. Они снабжают христианское сознание добротными научно-поисковыми средствами, защищают от напрасных трат сил и времени на бесплодные блуждания.

Верующий ум выявляет *абсолютные, т.е. Божьи* смыслы зла и страданий, справедливости и свободы и прочих духовно-практических реалий. А неверующий ум добирается лишь до их *относительных* смыслов. При этом каждый поисковик движется по своей траектории изысканий. У первого, направляемого Св. Духом, она уходит вертикально ввысь, в беспредельность

трансцендентной реальности, так что, двигаясь вдоль неё, верующий ум, о чём бы он ни думал, думает о триедином Боге, а душа, о чем бы она ни волновалась, волнуется о Боге, а язык, о чем бы он ни говорил, говорит о Боге-Отце, Боге-Сыне, Боге-Св.Духе. У неверующего ума, лишённого поддержки Св. Духа, изыскательская траектория опекается и контролируется мирским духом, имеет сугубо горизонтальную направленность, стелется в земной плоскости профанной реальности с её ограниченным горизонтом. Всё это имеет как мировоззренческое, так и методологическое значение. В условиях, когда христианское сознание, расшатанное интервенциями секуляризма, почти утратило способность пользоваться помощью Св. Духа и внимать Его наставлениям, оно крайне слабо представляет суть ориентационного потенциала тринитарной доктрины.

В этих непростых условиях вспомогательная помощь может придти от принципов полифонии и контрапункта. Они всегда готовы выступить как дополнительный познавательный ресурс, помогающий усматривать невидимое и объяснять необъяснимое в трансцендентной онтологии Лиц Св. Троицы.

## Полифония трансцендентного бытия

◆ В онтологическом отношении сущность у триединого Бога одна, является вечной, бесконечной и нераздельной. Вместе с тем, Бог одновременно трехсоставен, являет Собой единство в многообразии, предстает в трех Лицах (Личностях) Отца, Сына и Св. Духа. Каждое Лицо в его отношении к любому из двух других членов

Св. Троицы можно было бы назвать *alter ego*, если бы слово *alter* (другой, другое) не содержало в себе негативных коннотаций. Конечно же, ни Бог-Отец, ни Бог-Сын, ни Бог-Св.Дух не ведут себя как «другие» по отношению друг к другу. Они соединены между собой узами такой плотной, прочной, неразрывной духовной близости, что никакая «дружость» не в состоянии втиснуться в эти отношения сверхъестественного единения. И в этом смысле сущность Бога подобна главенствующей музыкальной идее фуги, сохраняющей неизменной свою идентичность, несмотря на все перипетии её мелодической динамики.

Если же находятся субъекты, занявшие антитринитарную позицию, демонстрирующие пренебрежительное отношение к этому сверхъестественному единению или пытающиеся каким-то образом расщепить его и при этом продолжающие называть себя христианами, то это порождает большие сомнения в верности и справедливости их конфессиональной самоидентификации.

Каждый из голосов Лиц Св. Троицы обладает такой полнотой звучания, которая позволяет им максимально исчерпывающие высказывания. Все три звучат постоянно и непрерывно. Для этого в их распоряжении имеется бесчисленное множество средств и форм, локализованных в природе, обществе, культуре, духовной жизни. Это могут быть голоса бури и тихого веяния ветерка, возникающих мотивов и циркулирующих идей, нарождающихся мыслей и пробудившейся совести, слов и дел и т.д.

Этим голосам, звучащим и распространяющимся в беспредельности сущего, не требуется никакая антропо-

генная регламентация. Мир Св. Троицы — эталонная реальность, так что каждая из конкретных тварных форм, в которые облачается Божья воля, обладает наиточнейшими содержательными, ценностными и нормативными пропорциями. Каждое слово и действие Бога-Отца, Бога-Сына и Бога-Св.Духа абсолютно совершенно и идеально по заложенным в них значениям и смыслом, которые не нуждаются ни в каких коррекциях. Не существует таких слов и действий, которые могли бы породить диссонансы в полифоническом трехголосии Лиц Св. Троицы. Нет таких сил, которые могли бы заглушить или отменить трансцендентную полифонию божественного созвучия их голосов.

Целостность трансцендентного единства удерживается и при самых драматичных формах контрапунктных взаимодействий между Лицами Св. Троицы. Высшая степень этого многосложного божественного драматизма окрасила отношения Бога-Отца и Бога-Сына, когда Сын облекся в человеческую плоть, принял на Себя всю тяжесть человеческих грехов, возшел ради их искупления на крест и умер на нем. Контрапункт их скорбного общения перед Голгофой и на Голгофе звучит как самая потрясающая fuga во вселенском бытии.

И это не итоговая картина в динамике божественной fugи. Для тварной реальности финал этой fugи остается открытым. В отличие от человека, имеющего весьма приблизительное представление о нем, триединый Бог доподлинно, в мельчайших деталях осведомлен, чем всё это закончится, поскольку Он — Автор сценария и Режиссер земной драмы. Ему принадлежит право завершающего жеста и последнего слова.

Онтология вневременной, вечно звучащей тринитарной полифонии Бога-Отца, Бога-Сына, Бога-Св.Духа такова, что целостность Св. Троицы избавлена от расколов, разрывов, сумбура и хаоса внутренних отношений между её тремя Лицами. Избавлена она также и от превращения в некую неструктурированную монолитность, во внутренне неразличимую, недифференцированную тоталитарность.

Суть того единомыслия, которое господствует внутри триединого союза Лиц Св. Троицы, позволяет понять известная коммуникативная формула Августина Аврелия. Он, излагая её как эталон для человеческого общения, сам того, вероятно, не ведая, прикоснулся к Божьей тайне общения трех ипостасей единого Бога: «В главном единство, во второстепенном свобода, во всем остальном любовь». Бог открыл Августину эту коммуникативную парадигму как образец для подражания. Простая по виду, но необычайно глубокая по сути, она остается для человеческого общежития почти недостижимым идеалом. Люди способны с грехом пополам приблизиться к подножию этого идеала в своих крохотных межличностных, семейных или дружеских союзах из нескольких человек, но распространить эту модель общения на бо́льшие сообщества они не в состоянии. Вместо достижения этого эталонного состояния, человечество довольствуется множеством самых уродливых форм взаимодействия вроде клановой круговой поруки, партийно-корпоративного единодушия или тоталитарного единомыслия, в которых нет ни подлинного единства, ни истинной свободы и любви.

## Творческая сила Св. Троицы

◆ Бог-Отец, Бог-Сын и Бог-Св.Дух проявляют свою общую, единую сущность по-разному, каждый в соответствии с характерными особенностями своей Личности. Они делают это так, что в их отношениях и взаимодействиях не возникает ни простой унисонности, ни контрапунктной конфликтности, а присутствует возвышенная полифония, триединое трехголосие всех Лиц Св. Троицы, свидетельствующее как об отношениях любви и гармонии между ними, так и о великой созидательной мощи их триединства, проявляющегося в невероятном размахе Божьих творческих инициатив.

Любовь, как важнейшее созидательное свойство Триединого Бога, распространяется и на Его главное творение — человека. Руководствуясь любовью к человеку, все три Личности, каждая по-своему, участвуют в земной жизни людей и в их спасении. В свою очередь от человека требуется встречное духовное движение. Для него положительные духовно-интеллектуальные усилия по принятию догмата Св. Троицы в качестве основания личной веры и прямой «инструкции» по духовно-творческому выстраиванию своего жизненного мира и жизненного пути делают все эти процессы захватывающе плодотворными. Если же подобные усилия отсутствуют, недостаточны или превратно ориентированы, то подобная экзистенциальная динамика оказывается под вопросом. На границах соприкосновений Божьей трансценденции с человеческой экзистенцией заявляет о себе контрапункт, и рождается тема богочеловеческой фуги. Она звучит возвышенно, если в ней слышится беспредельная благодарность человека Богу-Отцу за



Йоганн Себастьян Бах (1685 – 1750)  
Неизвестный художник.

то, что Он его предузнал, предопределил, призвал, оправдал и приобщил к Своей славе. В ней присутствуют прекрасные гармонии, если человек выражает свое абсолютное доверие Богу-Сыну, выказывает безраздельную веру в Его спасительную миссию, а также бесконечную признательность Богу-Св. Духу за Его благие, утешительные воздействия.

Трансцендентное бытие Св. Троицы полифонично, поскольку в нем ни на мгновение не умолкают голоса Бога-Отца, Бога-Сына и Бога-Св.Духа. Они самостоятельны и вместе с тем неразрывно соединены в едином трехголосии вселенской фуги. Творящая сила этих голосов, творческие инициативы их логосов, этосов и номосов производят все сущее и должное, непрерывно обновляют мироздание, поддерживают его в состоянии динамического равновесия.

В соответствии с поэтикой божественной фуги, неизменная сущность триединого Бога претворяется в принцип главенства ведущей, лидирующей темы, исполняющей роль *вождя-лидера*. Неизменность Божьей сущности соответствует онтологии Божьего лидерства, остающегося неоспоримым при любых условиях.

Тема безусловного Божьего лидерства звучит повсеместно, перекрывая все прочие темы, заглушая любые голоса, никому и никогда не позволяя возвыситься над собой. В этом абсолютном лидерстве, в безусловном суверенитете доминирующей темы – ключ к пониманию незыблемой идентичности Бога, неизменности Его сущности, от которой никогда, ни при каких обстоятельствах не убывает, и к которой человеческий рассудок не в состоянии ничего прибавить от себя.

Эта общая сущность, единая для Бога-Отца, Бога-Сына и Бога-Св. Духа, проявляется у каждого Лица по-своему. То обстоятельство, что Св. Троицу составляют три уникальные божественные Личности, следует отнести к разряду самых важных открытий христианской мысли, обнаружившей необыкновенную чуткость к Божьему Откровению. Каждая из Личностей – это обладатель сугубо индивидуальных черт, исключительных способностей, неповторимых дарований в их наивысшем, непревосходнейшем качестве. Потому её голос, ведущий общую тему, проявляющий единую для всех сущность, звучит особенным образом. Однако между Личностями Св. Троицы нет ни малейших противоречий, расхождений, несогласий, как нет и неразличимой тождественности, полной слиянности, где каждый голос растворялся бы в общем звучании и становился неотли-

чим от двух других голосов. Бесконфликтное согласие Бога-Отца, Бога-Сына и Бога-Св. Духа, гармоничное взаимодействие их голосов, возвышенное созвучие трех прекрасных мелодий, сливающихся в одну, создают божественную полифонию Св. Троицы, чье трехголосное гармоничное триединство никогда не ослабевает и не распадается.

Высокая полнота этих гармоний, непостижимая глубина творческой мощи триединого Бога способны потрясать человеческий дух до самых оснований и одновременно наполнять радостным восторгом и животворной силой. Нечувствительность же ко всему этому, духовная глухота тех, кому на ухо наступил не медведь, а сам князь тьмы, есть величайшее личное бедствие в их судьбах.

Когда европейский дух создал фугу, а Бах довел её в «Хорошо темперированном клавире» и «Искусстве фуги» до степени высочайшего совершенства, то в этом была несомненная милость Бога, вдохновившего своих избранников на музыкальную транскрипцию трансцендентной онтологии Св. Троицы. Божий триалог зазвучал на земле посредством одной из самых выразительных музыкальных форм. Материальные звуки, наполненные нематериальными значениями, возвышенными духовными смыслами, стали чем-то вроде тропинки, ведущей к сокровищнице Божьего Откровения, к средоточию Божьих тайн. Туда, куда не могла проскользнуть рационально экипированная человеческая мысль, проникло музыкальное искусство фуги.

В условиях эпохального наступления секулярной рациональности человеку стало открываться через фугу то, что пребывало закрытым от прозаичного

рассудка. Вера обрела в фуге удивительного и, вместе с тем, надежного помощника, ненавязчиво помогающего человеческому духу двигаться по направлению к Богу. Через полифонические триалогии трехголосных фуг экзистенция человека открыла для себя возможность прикоснуться душой, умом и духом к трансценденции триединого Бога, пребывающей за пределами земного мира, в потусторонней вечности<sup>[29]</sup>.

## Священное Писание как школа полифонического мировосприятия

◆ Божье Слово одновременно и гомофонно, и полифонично. У него один автор — триединый Бог, и Он ведет Своё повествование о сущем и должном, которое в содержательно-смысловом отношении выглядит монологичным. Но это не простой монолог, поскольку Бог является читателю Священного Писания в трех Лицах. Когда Бог-Отец создает вселенную и Сам комментирует этот творческий процесс, мы слышим Его голос. Он звучит на протяжении всей Книги Бытие, Книги Иова, в Книгах больших и малых пророков и в других библейских Книгах. Живой, земной голос Бога-Сына слышится на протяжении всего Нового Завета. А звуки голоса Бога-Св.Духа сопровождают каждую библейскую страницу, поскольку все они писались людьми при Его незримом присутствии, под Его диктовку. В каждом из голосов есть глубокое своеобразие, прекрасно вписывающееся в богатство сопряжений Божьего трехголосия, в общую тему трансцендентного единства. Это трехголосие, проходящее сквозь весь библейский текст, делает его не конгло-

мератом разнородных фрагментов, а глубоко органичной, симфонической целостностью сверхнарратива, излагаемого триединым Сверхсубъектом, делящимся с людьми Своим Откровением.

Глубинная полифония текста Библии — один из его существенных признаков. Этим он отличается от бесчисленного множества всех прочих текстов. Библейский материал, кажущийся на первый взгляд слишком разнородным и пестрым, на самом деле нанизан на единый смысловой стержень, опирается на целостную нормативную основу, устремлен в общую ценностную перспективу. Средствами, осуществляющими внутреннюю работу по смыслостроительству, по объединению всего того, что, на первый взгляд, выглядит трудно совместимым, служат принципы полифонии и контрапункта. Бог распространил на Своё Слово именно те принципы, в соответствии с которыми устроено единство трансцендентного бытия Отца, Сына и Святого Духа. И Бог не позволяет этому внутреннему единству Слова распасться, превратиться в мозаику или калейдоскоп из смысловых фрагментов. Он, подобно автору, сделавшему себя главным героем собственного повествования, пребывает одновременно и вне текста, и внутри него. В качестве действующего лица Он взаимодействует с другими участниками библейского диалога. Но, как единовластный Автор всего происходящего и описываемого, Он держит начала всех причинно-следственных нитей в Своих руках. И это придает Его Личности впечатляющую внушительность и необоримую мощь. Решиться на противостояние этой мощи, на противоборство с ней может только безумец,

поскольку победа тут невозможна, а поражение гарантировано.

В Слове нет ни одного локального сюжета или смысла, который выглядел бы чуждым и выпадал бы из общего строя библейского смыслового ансамбля. Принципы полифонии и контрапункта скрепляют их с целым, не позволяют выпасть из поля притяжения с действующей теоцентричной логикой центростремительности.

Так, две крупнейшие полноправные галактики библейских смыслов, ветхозаветная и новозаветная, удерживаются внутри теоцентричной вселенной силами Божьей полифонии. Их мощное двухголосие проходит сквозь всю Библию, пронизывает каждое её слово. Контрапунктные переключки Ветхого и Нового Заветов, их отношения диалогически-полемиического взаимодействия не разрушают общей целостности Писания из-за того, что духовное притяжение между ними, имеющее трансцендентную, нечеловеческую природу, действует сильнее полемиической состязательности. Контрапункт работает не как фактор, раскалывающий целостность Божьего замысла, но как сила, обслуживающая высшее единство Божьей мысли, подтверждающая и укрепляющая его, возносящая эту мысль в недостижимую высь. В результате налицо не разномыслие, а одномыслие Ветхого и Нового Заветов, подчиненных единству авторского замысла Троицеобразного Бога. То, что кажется внешней разномыслием двух мощно звучащих музыкальных тем, ветхозаветной и новозаветной, на самом деле связываются контрапунктическим драматизмом в сверхмощную фугу библейского нарратива, удерживающего в своем духовном поле полифоническое единство трансцендентного бытия с таким

же полифоническим единством бытия тварного. И в эту сложнейшую целостность вплетается еще и полифоническое многозвучие тринитарной мысли священнописателей, пророков, апостолов и евангелистов, существующей под благим водительством Св. Духа. Все это сосуществует в единой системе Божьего отсчета, Божьих смысловых, ценностных и нормативных критериев.

Как мировой океан, в силу множества факторов, не может заledenеть, так и библейский нарратив защищен своей поистине сверхъестественной духовной насыщенностью от сил стагнации, закоснения, духовного оледенения. Он насыщен целебной солью высших смыслов до такой степени, что никакие исторические, социально-политические, идеологические пертурбации в человеческих мирах не могут причинить ему ни малейшего вреда.

Библейская полифония субъектна, персоналистична. Её главное трехголосие представлено тремя субъектами — Богом, дьяволом и человеком. У каждого из них своя тема и свой особый голос, ведущий эту тему сквозь сюжетные перипетии библейского нарратива. Бог, его всевластный Автор, не отнимает у человека его права на выражение своих мыслей. Не препятствует Он и контрапунктным, полемически острым контактам с архиврагом. Будучи в высшей степени реалистом, Он создает не слащавую, убаюкивающую историческую картинку, а суровую в своей трагической правдивости панораму мировой истории, замешанную на слезах и крови непрерывно грешащих и редко кающихся людей.

Звучание библейской полифонии постоянно напоминает человеку о принципиальном многоголосии трансцен-

дентного бытия, тварного мира и его собственного мышления, находящегося в полной власти Бога.

Библия – первейший и важнейший учебник полифонии и контрапункта, благодаря которому человек учится мыслить не монофонически, а полифонически. Он учится полифоническому восприятию полифонически устроенного бытия, созданного Троиственным Богом, бытийствующим, мыслящим и творящим в соответствии с вечно присущему Ему принципом Божьей полифонии голосов Бога-Отца, Бога-Сына и Бога-Св. Духа, имеющих общую онтологию, единую волю и нераздельный Логос.

О Боге-Отце, Боге-Сыне и Боге-Св. Духе чаще всего говорят как о деятелях-практиках и гораздо реже как о мыслителях. Между тем, они – непрезойденные интеллектуалы, мудрейшие соавторы сверхгениального вселенского проекта. Усилиями их творческой мысли бытие выстроилось в захватывающий динамический сюжет, ошеломляющий своим совершенством. В дни творения зазвучала и продолжает по сей день непрерывно звучать мировая fuga бытия.

Богу свойственно говорить с людьми через других людей, вовлекая их в общее многоголосие тварного мира. Так, в театре, филармонии слушатели не слышат слов дирижера, но каждому инструменту в отдельности и всему оркестру в целом дано говорить залу именно то, что желает сказать дирижер.

В Божьем Слове творческая мысль Троиственного Бога воплотилась с исключительной полнотой. Господь, творец звуков и слов, чувств и мыслей, полифонии и контрапункта, не превратил это Слово в свой длящийся монолог. У Него много рупоров, доно-

сящих Его мысли до людей. Лишь в отдельных, критических случаях Он предоставляет слово пророкам, которые облачают голос Бога в звуки собственных голосов, делая его доступным слышанию всех и каждого.

Полифония Библия уникальна тем, что в мировой интеллектуальной истории больше нет интеллектуальной fugи такого уровня и масштаба. Человеческие голоса, высказывающие внятно артикулированные мысли, не предоставлены самим себе, не брошены в речевую сумятицу случайных сообществ и стихийных сборищ. Они удерживаются авторской волей Троиственного Бога в рамках fugированного многоголосия, так что контрапункты противоречащих друг другу голосов, как правило, образуют отдельные целостные дискурсивные композиции, и целостный интеллектуальный мир Библии, эту совершенно особую вселенную смыслов, отвечающих нуждам единого творческого замысла, принадлежащего Богу.

Полифоническая структурность, контрапунктированное полнозвучие перекликающихся тем и самостоятельных голосов присутствуют в каждой книге библейского текста и придают большую силу и живость каждой мысли, запечатленной Божьим Словом. Разнообразие интеллектуальных миров высказывающихся субъектов не гасится творческой волей триединого Автора. Каждому голосу, озвучивающему мысль, дано право высказаться, не выпадая из общей поступательно разворачивающейся целостности интеллектуальной fugи библейского текста.

Самостоятельные, но не противоречащие друг другу, не заглушающие один другого, полноценные и полноправ-

ные творящие логосы Отца, Сына и Св. Духа сливаются в единую творческую силу, осуществляющую замысел Бога-Отца. Они задают тот тон и уровень духовных взаимодействий, которых человеческим творческим союзам никогда не достичь, но которые служат главными ориентирами, защищающими творческий дух человека от бесплодных топтаний и опасных отклонений.

Работу по претворению Божьих смыслов в человеческие мысли осуществляет Св. Дух, помогающий человеку верно понимать и должным образом интерпретировать то содержимое смыслов, которое заложено в них Богом-Отцом. Этот процесс познания-понимания многогранен, увлекателен и рождает каскады попутных образов и метафор. Вот, к примеру, три такие метафоры, касающиеся человеческой мысли, которую можно сравнить с альпинистом, карабкающимся вверх по крутому, монбланоподобному склону конкретного Божьего смысла. В иных случаях та же мысль уподобляется Ахиллесу из апории Зенона, бегущему за черепахой искомого смысла и не могущему её догнать, несмотря на свою быстроноготь. И, наконец, ей свойственно сходство с бабочкой, выходящей вокруг пламени свечи, опасющейся полного сближения с ним и способной принять и вместить лишь крохотную толику живительного тепла ослепительного смысла, сияющего своей огненной истинностью. Самое же важное заключается в том, что если Св. Дух не поможет альпинисту, Ахиллесу и бабочке в их стремлениях, то абсолютный Божий смысл так и останется для них не достижим, ими не распознан и не прочувствован, так что им придется оставаться либо в полумраке недо-

понимания, либо во мраке полного непонимания того, что жизненно важно для их собственного духовного выживания.

## Тринитарная оптика верующего разума

◆ Индивид, вплетенный посредством естественно-родовых и социальных уз в человеческое сообщество, плохо приспособлен к тринитарно-полифоничному мировосприятию. У него нет к тому прирожденных духовных предпосылок. Напротив, над ним довлеет рок врожденной мирозерцательной монологичности-монофоничности. Библия знакомит нас с огромным разнообразием обособленных, персоналистичных жизненных миров людей, которым трудно переступить через свой персонализм. Эгоцентричные позиции чаще всего рождают монологи отдельных сознаний. Люди либо своевольно и искажают изначальную полифонию тварного мира, насильственно монологизируют её, либо воспринимают её как простую плюральность, в которой нет единства. При этом в обоих случаях игнорируется полифоническая суть сущего, предполагающая, что за тварным многоголосием бесчисленных субъектов всегда стоит единая тема, принадлежащая авторской воле трансцендентного Сверхсубъекта, управляющего этим многоголосием.

Архитектоника мировой полифонии, выстраиваемой авторской волей Троицы, скрыта от неверующего рассудка, но открывается верующему разуму. В отличие от полифонии Св. Троицы, звучащей в беспредельности трансцендентного бытия, многоголосие тварного мира ограничено пределами пространства и времени, жизни

и смерти. Здесь любое многозвучие, многоголосие имеет начало и конец. В тварном мире звучащие темы и голоса не равнозначны. Истинная духовная значимость каждой темы и каждого голоса может быть определена только одним способом — посредством соотношения с эталонными смыслами, абсолютными ценностями и безусловными нормами, господствующими в Божьем мире, исходящими от Троиственного Бога, обозначенными Им в Его Слове.

И здесь человеку приходит на помощь тринитарная оптика мировосприятия и мышления. Её ценность существенно возрастает в кризисно-катастрофические эпохи общей аномии, всепроникающего беззакония, во «время злое», когда «злодеи злодействуют, и злодействуют злодеи злодейски» (Ис.24,16). В этих условиях Св. Дух, утешитель и путеводитель, всегда готов вооружить верующий разум аналитика этико-эпистемологической максимой пророка Исаяи «Наблюдай и будь спокоен, не страшись и да не унывает сердце твоё» (Ис.7,4), то есть дать высшее спокойствие мудрого созерцателя.

Вместе с тем, тринитарная оптика почти всегда рефлексивна и даже исповедально-автобиографична, поскольку устроена таким образом, что говоря о Троиственном Боге, человек рассказывает о своем понимании Его сути, своем отношении к Нему. Тем самым он, как бы, невольно повествует и о самом себе, о состоянии своего духа и разума, своей веры и души. Так что в результате начинают вырисовываться особенности его собственной экзистенции и вместо «портрета» Бога по-

лучается автопортрет изыскателя, панорамное или фрагментарное воссоздание его собственного жизненного мира. Троиственный Бог же остается в роли невидимого интервьюера-исповедника, непознанного «Господина N», таинственного «Мистера X», продолжающего и далее побуждать человека к всё более глубоким погружениям в свое собственное «я». Разве не о себе говорят размышляющие и рассуждающие о Боге псалмопевец Давид, мудрец Экклезиаст, апостолы Павел и Иоанн Богослов? Разве не о себе рассказывает Иоганн Себастьян Бах в своих посвященных Богу кантатах, прелюдиях и фугах? Разве не о собственном мировоззрении говорит Альберт Швейцер в своих богословских трактатах? Мысль каждого из них, не важно выражена ли она в богословских сентенциях или музыкальных звуках, отталкивается от известного, знакомого, личного и устремляется ввысь, к Богу, но в конечном счете возвращается в исходный порт. Как заметил один из героев Достоевского: «О чем говорит умный человек с наибольшим удовольствием? Ответ: о самом себе». И это касается даже умнейших и мудрейших из людей. Однако Бог и вера исправляют этот греховный эгоцентризм, позволяют вырваться из его замкнутого круга, и в итоге антропологическая девиация оборачивается двойным благословением: стремясь к познанию Бога, человек, как бы, мимоходом познает и себя. И чем крупнее личность, чем ближе её экзистенция к Божьей трансценденции, тем поучительнее её духовный труд и значительнее духовные достижения.