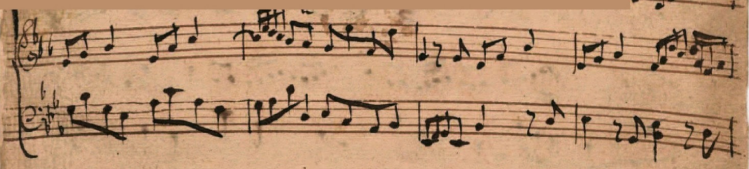
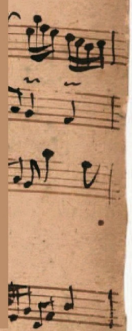




Борис Казачков

Чертог Шести



Ex
Biblioth. Regia
Berolinens.

12+

Борис Самуилович Казачков

Чертог Шести

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=33204520

SelfPub; 2018

Аннотация

Петербургский органист, музыковед Борис Самуилович Казачков в четвёртой книге о творчестве Иоганна Себастьяна Баха обращается к его шести органным триосонатам. В форме заочного диалога с безвременно ушедшим коллегой, органистом Олегом Владимировичем Киняевым (1964-2014) автор излагает предположения, догадки и прозрения обоих музыкантов о Баховском замысле цикла, его символике, предлагает и сравнивает исполнительские решения. В тексте присутствует ссылка на запись триосонаты, сделанную Б. С. Казачковым в 2015 году, в которой он запечатлел свои художественные идеи.

Содержание

От автора	4
Ах, Оливер, что ты наделал?!	6
Гештальт. Надтекст.	11
О жанровой ориентации (в связи с надтекстом)	25
Тональный план Шести	29
Ещё немного воспоминаний и философии	34
И вот, Идея	38
Толкование общего надтекста шести органных сонат И. С. Баха	43
1 соната	47
2 соната	53
3 соната	66
4 соната	74
5 Соната	93
6 Соната.	108

От автора

Автор сей книжицы о шести органнх сонатах И. С. Баха рассматривает эту баховскую шестёрку как единый цикл, в котором каждая соната музыкально преломляет свою тему или сюжет из Священного Писания. Эти темы, представленные в цикле сонат в связной последовательности и «созвучии», образуют, по мысли автора, своего рода «Катехизис».

Такая идея первоначально не была достоянием автора, а подсказана ему замечательным петербургским органистом Олегом Киняевым, внезапная смерть которого в самом расцвете творческих сил сделала, увы, невозможной дальнейшую совместную разработку концепции. Некоторые, поистине блестящие, надтекстовые интуиции Киняева с благодарностью приняты автором, другие переосмыслены, многое разработано вообще заново и совсем по другому... Автор сжился с темой и потому, конечно же, не «пересказчик»! И вместе с тем совершенно ясно: не будь этих драгоценных минут общения с Олегом, не было бы ни мыслей на эту тему, ни самой книжки.

Вечная ему память!

Б. Казачков.

Триосонаты BWV-525-530 И. С. Баха в исполнении Б. С. Казачкова

читатели этой книги с разрешения правообладателя могут скачать по ссылке:

<https://yadi.sk/d/RHxmNIUc3UxTbd>

Орган Sauer 20/IIIР евангелически-лютеранской церкви Св. Екатерины

на Васильевском острове в Санкт-Петербурге.

Звукорежиссёр Николай Радецкий, запись 2015 года.

Святителю Николаю, архиепископу Мир Ликийских, чудотворцу, посвящается

Ах, Оливер, что ты наделал?!

Оливер Кин, Магистр Музыки, органист феерический, сопоставимый разве что с самыми великими, быть может, даже с самим **Бахом**, у которого «орган звучал как-то особенно, не так, как у всех нас» – то же самое по праву можно сказать и об игре Кина; учитель... нет, Учитель, будораживший умы всей Чёрно-белой рыцарской братии вместе с подмастерьями и учениками – этот великий человек, так запросто ходивший между нами и игравший на наших порой плохих органах, внезапно ушёл от нас в иной мир, умер вдруг во цвете лет, не прожив и половины века, оставив нас сиротами (ибо он, молодой, был нам отцом!) с нашими бедными чёрно-белыми мыслишками...

В нём одном кипела жизнь, и из всех он один умер! Ах, Оливер, что ты наделал!

Так воскликнул Робби Кизер, органист, музыкальный писатель и поклонник таланта покойного (увы, увy!) Оливера Кина – личность неоднозначная и небезызвестная, хотя и каждый раз неизвестная из-за его склонности неизменно менять имена...

Робби Кизер и Оливер Кин...

Перед самой кончиной Оливера была у них одна общая тема, общий замысел. Они думали даже о совместной ра-

боте. Идея принадлежала Оливеру. Существо её в том, что Шесть Органных Сонат И. С. Баха (BWV 525-530) это не просто шесть органных сонат, а – единый опус, циклическая шестёрка с одним общим раскрывающимся в ней сюжетом. Этот «сюжет» – некий музыкальный Катехизис¹, предназначенный Вильгельму Фридеману не только для чисто музыкальных упражнений, но и для «услаждения духа», как наставление в вере. Для этого Музыкального Катехизиса избраны шесть узловых вероучительных тем Священного Писания. Три из них относятся к Ветхому Завету (Сонаты I – III) и три – к Новому (Сонаты IV-VI). Общение Робби Кизера и Оливера Кина на эту тему оборвалось незадолго до внезапной смерти последнего. Оборвалось катастрофически – разногласием, резким словом, приговором... Оливер был взрывчатым (хотя и отходчивым) человеком настроений. И на этот раз – после, казалось, окончательного разрыва он как ни в чём не бывало звонит Робби по телефону. Речь о Сонатах, впрочем, не идёт, и этот их разговор по телефону – последний.

Вот так тема Шести Сонат оказалась для Робби Кизера вопросом, повисшим над бездной вечности, и – наследством.

Но что явилось причиной катастрофы? На какой почве произошёл разрыв? Какое слово оказалось в сердце пусть «минутного», но ставшего столь роковым, настроения?

¹ Идея Шести Сонат именно как Катехизиса принадлежит, собственно, Р. Кизеру, а не О. Кину, о чём пойдёт речь в дальнейшем повествовании.

Бах – еретик, иудействующий каббалист, входящий в рискованные математические сделки с прекрасными мелодиями, играющий в бисер с числами и нотами – кто, как не он, работник и добыча сатаны? Прочь от Баха, кайтесь, что вы столько времени потратили на него, и он теперь ваш «бог». Какой он бог? Он горит в аду. Бросьте вы этот орган и бегите, кайтесь! Долго ли осталось нам жить?

Эта яростная токката обрушилась на Кизера, когда тот обратил внимание Кина на первые два такта Первой сонаты:

Пример 1. Соната №1, Es-Dur.



В альтовом голосе, это понятно – триады, Святая Троица, а в басовом? Сосчитайте-ка, сколько нот? 14: В-А-С-Н. Так, наглядно-математически, подтверждается мысль о *посвящении*, музыкальном надписании, которую Оливер Кин выразил чисто интуитивно и предположительно: возможно, сказал он, Сонаты начинаются с какого-то заглавия, посвящения, эпитафия или чего-либо подобного.

Числами играет сатана, Бог – в слове – это теперь наш

умострой, и верно: число (убеждаемся мы в наш век) есть знамение зловещей и неотвратимой западни. Но как музыке говорить? Она говорит и числами, они суть тоже её «слова»... Числа есть и в Священном Писании: целая Книга Чисел, например; и с Ноем, и с Моисеем Бог говорит тоже числовыми измерениями. Это всё, правда, Ветхий Завет, но и в Новом ведь сколько угодно обращений к числовым величинам и значениям! Как разрешить это противоречие?

Здесь есть, впрочем, одна известная психологическая особенность национального характера. Мы всегда предпочитаем доверять больше тонально-интонационным, ладово-гармоническим параметрам музыки – мелосу, одним словом – чем параметрам метро-ритмо-тоническим и прямо числовым. Они нас пугают как проявление противоположной нам природы. Хотя есть и у нас писатели, П. Малкензи прежде всего, смело и весьма плодотворно работающие с этими показателями, но они-то как раз потрудились свободно принять, *вместить в себя* это противоположное, чуждое нам начало. Они есть, но их мало, и они, конечно, не определяют национальный характер.

Имеет место ещё одно, даже два обстоятельства, но уже не узко национально-психологического, а всеобщего плана. Первое из них заключается в нынешнем пан-импрессионизме. Современное мирно-процветающее мировое сообщество всё в целом охвачено импрессионизмом. Не романтизмом, не неоромантизмом – это всегдашняя ошибка всех на этот

счёт суждений и мнений. То, что эта эпоха ныне при конце, несомненно, как несомненна близость конца самого этого мирного благоденствия. Но эта эпоха всё ещё длится (хотя налицо начало её агонии), и только решительная катастрофа положит ей конец. А импрессионизм не любит точных измерений. Ибо он празден, безтемен, чуждается и до смерти боится катастрофизма. Он по дурному мирен (худой мир лучше доброй ссоры). Второе обстоятельство состоит в апостасии, отступлении современного мирового сообщества от Христа, христианского мировоззрения, христианских ценностей. В противоположность всему этому творения Баха содержат в себе характеристически определённый и резко очерченный тематизм и катастрофизм: «Баховский музыкальный характер насквозь христологичен»².

Теперь наступает время говорить о таких категориях, которые позволят нам видеть оба эти начала в одном едином Целом.

² «Записки Бедного Эдварда» (2015), стр. 264.

Гештальт. Надтекст.

Вот прекрасная иллюстрация к только что сказанному. Начало Сонаты №1, Es-Dur, BWV 525: в басу 14 нот (пример 1). Какое значение имеет эта цифра? Это просто случайность. Неизмеримо важнее ладово-мелодические соотношения, ритм, образ... А данное обстоятельство – чистый формализм! Но Робби Кизер убеждён: подобные числовые факты имеют не меньшее, а порой и большее значение в гештальте произведения, нежели факторы «непосредственно-музыкальные», так дорогие «истинно музыкальному сердцу». Фундаментальные исследования П. Малкензи и его школы, основанные на непреложных документальных свидетельствах, дают тому блестящее подтверждение. В бытовом музицировании³ глубоко укоренилось воззрение на музыку, как на этакий колбасный батон, состоящий из оболочки и содержимого. Вот ноты: es, g, f, g, c и т.д. (бас примера 1) есть содержимое, даже, говорят, «содержание» (от: «содержать нечто» – витамины там или ещё что), а вот то, что их 14 – ну, их могло быть и 13, и 15 – это оболочка, нечто несъедобное, то, во что завёрнуто.

Такой взгляд глубоко ошибочен и совершенно не продуктивен. В гештальте произведения имеет значение всё, что мы

³ Под музицированием понимается не только исполнение музыки, но и мысль, речь о ней.

в нём видим и наблюдаем; и нередко то, чему мы не придаём значения, имеет на самом деле значение решающее. Если мы этого не понимаем сейчас, поймём впоследствии.

Почему вообще Робби предпочитает говорить о гештальте, а не о содержании, заменяет родное слово иностранным?

А по этой самой причине, о которой только что доложено. Робби не разделяет музыку – Баховскую, о ней речь – на оболочку и содержимое (содержание), для него всё целиком произведение есть гештальт. Но тогда Робби должен дать объяснение, что есть гештальт, что он под этим понимает?

Гештальт есть Личность произведения, данная в тех-то и тех-то чувственных или иных (интеллектуальных, духовных) представлениях, которые мы от него принимаем, и несводимая к этому множеству их; или: гештальт есть Личность произведения, уразумеваемая в совокупности его индивидуально-неповторимых черт, при том, что Личность произведения не обнимается этой совокупностью, а предстаёт понятием, стоящим над теми или иными о ней представлениями. В таком понимании гештальт произведения есть конкретизация, конкретная модель восприятия, понимания и представления его личности. Поскольку личность произведения есть понятие в своей необъятности запредельное (познать личность произведения в её абсолютности невозможно – ни познающему, ни даже самому его творцу, ибо всякая личность – от Бога), то вот гештальт и является конкретным представлени-

ем произведения в совокупности его личностно-индивидуальных черт, несводимым к целостному абсолюту Личности произведения. Которое есть *живое существо*, о чём Робби Кизер (под другими именами) уже говорил и не устанет повторять. Живое существо, Личность, бесконечно и до конца познано быть не может, вот гештальт и есть нечто посредствующее: отпечаток этой бесконечности, запечатленный в восприятии (чувственном, интеллектуальном, духовном).

Такое понятие о гештальте является предельно общим, но оно уже направляет нас к прозрачной цельности в восприятии произведения, к *смиренному* его восприятию, не впадающему в высокомерие, а готовому присмотреться и прислушаться к самой, казалось бы, незаметной в нём черте; и более того – учит нас воспринимать любую такую черту – как неотъемлемое и существенное достояние всей Личности. Теперь надо показать действие гештальтных представлений, так как уже ясно, что гештальт конкретизируется в представлениях.

Нетрудно понять, что свойства представлений, их качество, могут быть сходными в разных произведениях или их фрагментах, то есть, разные гештальтные представления могут иметь сходство, как бывают сходны портретные или характеристические черты разных личностей. Конкретный пример:

*Пример 2 а. Соната №3, I часть.
Andante*



(Soprano)

Пример 2 б. Соната №6, I часть.



(Soprano, Alto.)

При всём несходстве двух этих мыслей их роднит одна общая характеристическая черта: повторность тонических звуков: ре (пример 2 а) и соль (пример 2 б). В 1 части Сонаты №3 эта повторность неопределённо ударно и количественно: три (или более?) раза (восприятие стоит за тройку). В 1 части Сонаты №6 эта повторность определённо и ударно, и количественно: на опорных долях и ровно три раза (что подчеркнута ударностью трёх нот си, ля, соль в окончании мысли). При этом надо выделить, что общность этих двух мыслей не интонационная или какая-либо ещё «музыкально-содержательная», основывается именно и конкретно на *данном общем свойстве* двух этих совсем разных (кроме ещё общего

размера) мелодий: некоторой определённой (хотя и разной, направляющейся от сложной сокрытости к явной простоте) трёхкратной повторности их тонических звуков.

Какое значение этот факт имеет в области семантики, надтекста произведений, из которых взяты примеры, взаимодействия этих надтекстов и т.д. – всё это выяснится позднее. Сейчас же важно увидеть действие *гештальтности*: *общности качества* (качествований) разных материалов, *единство качества* при несходстве (или же сходстве, всё зависит от художественной цели композиции).

Невидимое сходство при видимом несходстве, взаимодействие *сокрытости и открытости* (в терминологии прошлых работ Робби, изданных под другими именами) представляет весьма существенную черту германского воспитания, особенно старого, определяющегося в основных чертах ещё религиозным устроением.

В этом смысле Кизер и будет говорить далее о *гештальтности* мыслей и произведений: они имеют общий гештальт, *гештальтны*; гештальтность – единство качества разных (сходных) материалов, мыслей, отрывков и т.д. Это единство, как подчёркивалось, выражается далеко не всегда в чём-то заметном, даже чаще, а главное – ценнее – в незаметном, сокрытом. И эта сокрытость становится, как увидим далее, сердцем надтекста.

Надтекст, как было сказано в Хоральной работе Р. Кизера (изданной под другим именем), это тот чертог текста, ко-

торый соприкасается с метаязыком всего сущего, составляет его часть на языке искусства, славящего Творца всех Бога. Если гештальт есть предельно общее и высшее понятие о целой личности произведения и её преломлении и проявлении во вне, то надтекст предстаёт как духовный чертог гештальта, обращённый к высшей духовной способности восприятия – к богомыслию. Чертог надтекста есть идеи и образы религиозные, богословско-евангельские, и потому в отношении к музыке его можно назвать *музыкальным богомыслием*. Поскольку сердце надтекста заключено в невидимом, в сокровытности, то надтекст вообще (говоря языком науки) есть «вечная гипотеза», в отличие от научной гипотезы, которая или отвергается, или становится юридически узаконенной научной истиной. Надтекст никогда не может быть ни отвергнут, ни узаконен. Он пребывает в промежутке между возможностью и вероятностью. Он не есть ни подтекст, ни контекст, ни, конечно, текст. Но он имеет в *тексте* свидетельство своей возможности, а в контексте текста подтверждение своей вероятности. Почему же он не *подтекст*? Он, как уже писалось ранее, не есть нечто подразумеваемое текстом, а есть то, что есть текст в своём инобытии, в своём природном, либо уже сверхприродном качественном состоянии.

Вполне ясно теперь, что надтекст есть проявление гештальта в духовной сфере произведения, шаги и действия гештальта, направленные к возможности и вероятности музыкального богомыслия.

Должно выделить два чертога распознавания природных качеств музыкальной композиции, предрасполагающих к выявлению надтекста произведения.

Композиционно-конструктивный, состоящий в области особенностей композиции, формы, тонального плана, компоновки частей произведения, цикла, суперцикла (каковы Шесть органных сонат), отдельных нотных последовательностей с их ритмом или вне ритма и т.д.

Интуитивный (чисто гештальтный в собственном роде? мотивный?), имеющий в виду те мотивы, фигуры или вообще какие угодно характеристические движения или даже просто «аффекты», которые побуждают знающую этот стиль интуицию к «образным» надтекстовым ассоциациям, опять же – к богомыслию. Вопросительные знаки наставлены здесь в связи с тем обстоятельством, что очень часто интуитивный чертог утверждается вообще ни на чём «вещественном», доказательном, несводим ни к чему отчётливо сознаваемому, есть чистое проявление гештальта, и всё!

Забегая вперёд, великим мастером интуитивного чертога был покойный Оливер Кин. Его идея о связи Органной шестёрки со Священным Писанием, несомненно оригинальная⁴, произвела на Робби Кизера настолько сильное впечат-

⁴ Он мог что-то почерпнуть из французских источников. Но вряд ли просто пересказывал, не такой был человек.

ление, что пришло в конце концов неотвязное желание воплотить её литературно – и в то же время не была основана ни на чём фундаментальном, а разве только на мотивах, движениях, фигурах или вообще «ни на чём», то есть, на *гештальте* в собственном смысле слова – но как убеждала!

И вдвойне удивительно – как скоро Робби Кизер приступил к планомерному обдумыванию этой идеи, так тут же повалили гурьбой подтверждения и доказательства её правомерности из чертога композиционно-конструктивного, явились тем самым реальные подходы к литературной её обработке!

К сему прилагаются

Примеры гештальтного сходства тематизма разных Сонат (но, большей частью, сходных частей(см. стр. (?); пока без объяснений.

Примеры 2 а и 2 б: первые части сонаты №3 (третья в подцикле Ветхого Завета) и сонаты №6 (третья в подцикле Нового Завета)⁵, см. стр (?).

Пример 3 а. Соната №1, I ч. (I в В.З.)



⁵ Напоминание: первые 3 сонаты по надтексту определяются в тематике Ветхого Завета, вторые 3 – в тематике Нового Завета.

(Alto)

Пример 3 б. Соната №4, I ч. (I в Н.З.)



(Soprano)

Пример 4 а. Соната №2, I ч. (II в В.З.)



Пример 4 б. Соната №5, I ч. (II в Н.З.)



Пример 5 а. Соната №3, III ч. (III в В.З.)



(Soprano)

Пример 5 б. Соната №4, IV ч. (I в Н. З.)



(Soprano)

Пример 6 а. Соната №4, I ч.

Adagio



(Soprano)

Пример 6 б. Соната №4, III ч.

Andante



(Soprano)

Пример 7 а. Соната №6, II ч. (III в Н.З.)

Lento



(Soprano)

Пример 7 б. Соната №4, III ч. (Разные части сонат, состоящих в одном подцикле.)



(Soprano)

Пример 8 а. Соната №2, III ч. (II в В.З.)



(Soprano)

Пример 8 б. Соната №4, III ч.



(Soprano)

* * *

Идея Оливера Кина не была ни теорией, ни твёрдо обоснованным убеждением, но скорее – глубоким интуитивным переживанием. В последний год жизни он возвращался к этой теме часто, но не стремился к детальной прорисовке своего музыкального видения, которое выражал большей частью односложно, назывными предложениями.

Вот, например, его толкование сонат ветхозаветного подцикла:

Сотворение мира (Тема 1 части – Троица).

Изгнание Адама из рая (1 часть – Ангел с мечом).

Исход евреев из Египта. Погоня фараона.

Когда Робби спрашивал об отдельных частях, он отвечал: «Ну, не знаю, я так подробно не рассматривал, надо будет ещё подумать». Или: «ну, это общее направление, а не то, что каждая часть чему-то посвящена». Размышляя над всем этим, Робби придумал, что цикл сонат имеет стройный тональный план, относящийся прежде всего к общим тональностям сонат, а затем и отдельных их частей. Оказалось, что этот тональный план в композиционно-конструктивном отношении полностью отвечает идее Оливера. Многие и другие подробности придумал Робби с целью обоснования и утверждения идеи, но всё это Оливера, похоже, не очень интересовало. Теорию тонального плана, основополагающую в концепции Робби, он принял довольно вяло, хотя и без возражений: «Да? Вот видите, значит всё это неспроста...»

Ну, а внимание Робби к символике чисел вызвало у Оливера уже явное и резкое неприятие: Бах и Кизер объявлены чернокнижниками и мракобесами, и наступил разрыв. Ещё до этой трагической развязки Кизер, обуреваемый желанием писать, решился наконец задать прямой вопрос: «Идея принадлежит Вам... Но как Вы относитесь к тому, если бы я стал писать на эту тему?» – «Пишите, я не возражаю», от-

ветил Кин, хотя и не без смущения, но такой ответ можно было понять в положительном смысле. Однако после разрыва Кизер считал себя уже как бы под запретом (а желание работать над темой всё усиливалось!). Не обходилось, впрочем, без разногласий и ранее – относительно трактовки надтекста отдельных сонат и их частей. Кин ревновал к своей идее – убеждал в правоте именно своего подхода, подвергал критике, порой резкой, чувствования несогласные... Всё это он делал, конечно, из стремления к правде, и потому что человек был сильный, от Бога... Кизер слушал, отступал, размышлял, корил себя, что говорит не то, не до конца продуманное... Избегал со своей стороны резкостей и готовился навсегда похоронить «не свою» тему...

А через месяц хоронили Кина...

Что же теперь?..

Теперь идея освобождается, становится в своём роде «ничьей»...

Однако, так или иначе, но она всё-таки принадлежит Кину; и потому, особенно в частях разногласящих, должна будет оговорена и соблюдена в неприкосновенности – насколько это вообще возможно её неавтору.

О жанровой ориентации (в связи с надтекстом)

Облигатное трёхголосие (трио-фактура с педальным басом) однозначно определяет эти сочинения как сонатные. В то же время трёхчастность (кроме четвёртой сонаты) и композиционные черты частей отклоняют такую ориентацию в сторону соотносимости этих сонат с концертным жанром. Это обстоятельство даёт Р. Кизеру повод и основание для нижеследующего рассуждения.

Сочинения, о которых здесь идёт речь, наименованы сонатами. Между тем многое в них как бы противоречит этому надписанию. С формальной точки зрения лишь соната №4, будучи четырёхчастной, совпадает в общей характеристике своего цикла приблизительно со старыми церковными сонатами и довольно точно с сонатами современников и учеников И. С. Баха⁶. Но эта соната стоит в Шестёрке вообще особняком, о чём ещё предстоит речь. Всё же остальные сонаты имеют три части, и эта трёхчастность, а также облик и формальные особенности частей сближают их в значительной степени к *концертному жанру*, так что наименование

⁶ Они, как правило, четырёхчастные. Трёхчастные сонаты К. Ф. Э. Баха для принцессы Анны Амалии не есть органные трио-сонаты (a 2 Clav. e Ped.), написаны в клавирной классической традиции, а потому отношения к нашей теме иметь не могут (сочинены в 1755 г.).

«соната» приобретает некое значение нарицательное, с одной стороны (*sonare* = звучать: циклическая инструментальная пьеса, жанровая ориентация которой определяется свободно и не оговаривается особо) и значение иносказательное, указывающее на некий тайный смысл – с другой. Пьесы, которые внешне имеют облик концерта, я называю *сонатами*, вкладывая в них тем самым нечто, что они скрывают под видом концерта – так как бы говорит Бах этим наименованием. С сонатным жанром в большей мере, чем с концертом, связаны идеи программности... Здесь, как полагает Кизер, достаточно вспомнить о «Библейских сонатах» И. Куннау, предшественника И. С. Баха на посту кантора лейпцигской Thomaskirche. Но сонаты Баха отстоят, конечно, весьма далеко от наивной и прямолинейной программности Куннау. Баховские сонаты программной музыкой вообще не являются. Тем не менее, наименование *соната* есть здесь тайное указание на бытийствование неких идей, некоего, быть может даже, подобия *сюжета*, скрываемых – и, фактически, *воплощаемых* – концертной ассоциацией композиции и музицирования.

Таким образом концертной форме ставится здесь задача и возможность называния и продолженной репрезентации неких идей по канонам барочного умустройства (концертная форма как девиз и его многократное развёртывание). То, что Бах достигает в этих сонатах высочайшего совершенства в сочетании природы и свободы, пластики и многозначно-

сти – это ясно как будто бы само собой из самой материи этих творений, а между тем, сравнивая их с сонатами его современников, начинаешь лучше понимать, как сама материя предстаёт у Баха гештальтом, а последний материализуется в совершенстве формы. Одна только соната И. Л.Кребса (e-Moll), застрявшая, говоря метафорически, «между Кунау и Бахом», может послужить для такого сравнения красноречивым примером. Наконец, слово «соната» содержит – в обсуждаемом жанровом контексте и конгломерате – смысл и дидактический, именно: подношение сыну (В. Ф. Баху) таких сольных пьес (концерт – для многих, а соната – для одного), которые оказались бы полезными не только в музыкально-профессиональном отношении, но и в духовно-интеллектуальном становлении его личности (самой уже дилеммой в определении их жанровой сущности), что фактически и демонстрирует 14-ти нотный бас под «темой Св. Троицы» в двух первых тактах сонаты №1: Бог-Троица Отец и Сын и Дух Святой да благословит тебя, да будет тебе вождём и помощником в вере и учении, говорит тебе отец твой Бах – так начинаются сонаты!⁷

Философично в своей наглядности и удобозримости и само число 6 в общем построении баховского органно-сонатного суперцикла. Тональным планом (подробное его рассмотре-

⁷ Как теперь подозревает Р. Кизер, О. Кин, возможно, имел в виду не это музыкально сокрытое, а какое-нибудь явное, словесно-документальное посвящение, утерянное и ныне неизвестное.

ние следует) Бах ставит в каждой тройке прежде всего число 2: I-II Es-c; IV-V e-C, т.е., говоря отвлечённо-философски – сущность и её другое. 2 – число многозначное и глубокое, но не законченное, требующее завершения, исчерпания. 3 – число полностью завершённое, совершенное. Таким образом и Ветхий Завет (в меру возможности) и Новый Завет (в полноте завершённости) свершаются в тройках. Шестёрка выступает, собственно, как 3+3, и затем уже, в итоговом осмыслении, как шестоднев, творчество человека в подражании творчеству Божьему – в традиционном понимании барочного умустройства.

Тональный план Шести

– есть именно то основоположение Кизера, которое ставит всю идею на прочный фундамент. Стройно-осмысленное совершенство этого построения, то, что Бах предопределяет его непосредственно к несению некоего тайного значения и более того – что уже в нём самом – в тональном плане сонат – заключена сокрытая загадка и разгадка всего Суперцикла – это и многое другое, о чём пойдёт речь, не вызывает у Кизера ни малейшего сомнения – особенно в свете новейших исследований П. Малкензи о *Kunst der Fuge*, направлении и деталях работы Баха над этим собранием в последние годы жизни великого композитора. Эти исследования, основанные на документах, непреложно свидетельствуют (на примере не одного только *Kunst der Fuge*), что вопросы симметрии и асимметрии, парности и концентричности, опорности и лёгкости и многие другие параметры композиции и *циклизации* имели для Баха далеко не только формальное значение, а ставились и разрешались им в применении к музыкальному гештальту, на уровне личностных, а значит, и неизбежно надтекстовых характеристик, поднимающих музыку как бы в умственное небо, к богомыслию. Нет, Кизер вовсе не говорит о каком-то уходе музыки в теологические дебри, мы помним, что надтекст понимается писателем как некая область, сфера, чертог метаязыка в языке ис-

кусства, коему данный надтекст принадлежит. Музыкае вовсе не нужно отказываться от своего природного языка, напротив, именно его разработанность, богатство и, так сказать, прозрачное совершенство и создают тот воздух надтекста, то, говоря образами Евангелия, горчичное дерево, в ветвях которого свободно гнездятся птицы небесные – все мы, держащие на бесконечное толкование и осмысление...

Тональный план Шести... В него не устаёшь вдумывать-ся, им не перестаёшь восхищаться! Его бесконечное глубокомыслие, стройно-возвышенная простота и завершённость для того, кто знает, что в нём заключено, есть уже вся музыка со всем её гештальтом и надтекстом, это всё, здесь нечего добавить, это – шестизначный Катехизис, в который вписано всё творение со всеми его тайнами...

Сонатная шестёрка начинается с тональности Es-Dur, значение которой непреложно и неоспоримо: Бог Единый в Трёх Лицах, Сотворивший мир. О каждой сонате в отдельности будет сказано далее, но уже сейчас Кизер отмечает в гештальте первой удивительное соединение композиционной простоты и краткости с неисчерпаемостью смысла и надтекста. Эта особенная черта, это качество печатлеет подобие простоты и бесконечности Божественной!⁸

⁸ Подобное же гештальтное качество отличает хорал из Klavierübung III Kyrie Gott Vater in Ewigkeit BWV 669, симфонию Es-Dur, другие малые или большие сочинения И. С. Баха, прямо посвящённые Божеству. При этом качества внешней (кажущейся) простоты могут скрывать в них большую сложность даже и композиционную. В этом состоит одно из проявлений прозрачного совер-

Тональность второй сонаты c-Moll занимает самое низкое положение в Суперцикле среди тональностей сонат (учитывая её минорную терцию es). Тональность эта означает падение с высоты, грехопадение: терция и квинта до минорного трезвучия совпадают с ми-бемоль мажорным, но тоника проваливается из соль в до, что прообразует начало темы второй части сонаты №1 Es-Dur (о которой в своём месте). Тональность d-Moll третьей сонаты отодвигает свою тонику на тон выше от пропасти c-Moll, смещает своё трезвучие на один тон. При этом она оказывается самой чужой всем остальным тональностям сонат, так как в её трезвучии нет ни одного тона, общего другим основным тональностям Суперцикла. Итак, здесь предпринята попытка вызволения до минорной тональности из греховной пропасти, но эта мера приводит к явной искусственности: из минора всё равно не вышли, а попали в какой-то чуждый строй!

К этому промежуточному этапу приходит первая, Ветхозаветная тройка сонат. Всё-таки, в меру возможности, число три получает завершённое качество: грех удалось, правда, ценой потери первоизданной цельности и общности, как-то, частично и на время, обезвредить!

Тональность третьей сонаты d-Moll потеряла два бемоля, тональность четвёртой сонаты e-Moll теряет и третий, а взамен приобретает диэз – Крест. Эта соната, первая в Новозаветном подцикле, стоящая в центре всей шестёрки, и есть

Крестовая, а потому имеет, подобно Кресту, четыре (а не три) части. Тональность e-Moll сдвигает строй ещё на один тон вверх от пропасти. При этом её тоника отстоит от до на большую терцию, в чём заключается предпосылка прихода тональности C-Dur, самой опять низкой, но мажорной! e-Moll имеет в своём трезвучии по названию все ноты трезвучия Es-Dur, хотя и не имеет бемолей, и так как эта тональность на полтона выше самого исходного Es-Dur (вот на какую высоту поставлен Крест!), то имеет с ним общую терцию *соль*. Это одно из самых важных обстоятельств тонального плана Шести надо очень хорошо понимать.

Во-первых, тональности с общей терцией, хотя и разноладовые и далёкие (по учению школьной гармонии), имеют, тем не менее, родство особое, и оно конкретно отражается в общности тематических гештальтов первой и четвёртой сонат (см. нотные примеры Приложения), о чём будет речь и далее.

Во-вторых, эта общая терция тональностей Es-Dur и e-Moll становится в последнем итоге тоникой последней сонаты G-Dur (№6), и эта общность ставит тон g во всей шестёрке в исключительное положение Короны всего Суперцикла! Это станет ясной, как солнце, истиной, когда обсудим оставшиеся две тональности: C-Dur сонаты №5, в которой самое опять низкое положение основного тона трезвучия сочетается с вновь обрётённой начальной мажорностью, вернувшейся через три (!) минорные сонаты c-d и e-Moll. Эта тональ-

ность, такая по-видимому ясная и простая, является в шестёрке конгломерацией противоречивых тональных сил: до и ми минора, ми-бемоль мажора, являясь, в определённом смысле, тональностью радуги, надежды, путём от скорбного Креста к свету Воскресения. И потому надо представить себе, что до минорное падение преобразуется этой тональностью в Погружение. Куда? Зачем, с какой целью? Погрузиться, чтобы взмыть?..

И G-Dur сонаты №6, которая действительно взмывает из благодетельной бездны C-Dur в сияющее первозданное, нет, новое, небо, Небесный Иерусалим, где царит G – занимающее в изначальном Es-Dur почётное, центральное положение терции, а теперь ставшее тоникой – омегой, если альфой считать C. В ветхозаветном подцикле из греховного минорного c с большим трудом перебрались в минорное d. А теперь из мажорного C взмыли Фениксы-птицы вдруг к самому G, параллельному e, где вновь явившийся диез-Крест сияет победным стягом-хоругвью Сим победивших навсегда!

Ещё немного воспоминаний и философии

Каким человеком был Оливер Кин?

Непростым. Дерзновенным. Непредсказуемым.

Один старый органный мастер любил ходить на его концерты и всегда спрашивал: «А как ты будешь играть? Будешь «чудить»? – тогда приду, а если будешь как положено, как все, тогда не приду». Но Кизер не помнит такого случая, чтобы Оливер «не чудил». Он не очень заботился об «аутентизме», изменял иногда расположение партий в партитуре, а между тем это звучало удивительно исторично и только как-то настолько остро и свежо, так било жизнью, что за это готов был отдать любую «историчность». Кизер никогда не забудет в последний раз слышанный от Оливера гимн *O Lux beata Trinitas* Михаэля Преториуса! Что это было! Бедный Робби потом ломал себе голову за органом, как достичь подобного «эффекта»: играл одной рукой на двух клавиатурах, пробовал одну за другой регистровки... Нет, дорогу осилит идущий, но дорогу *свою*, дорогу Робби осилит Робби...

Кин, насколько известно Кизеру, не был литератором, он был музыкант. А вот в Кизере органист заслонил подпольного литератора. И даже когда Кизер «чудил» за органом, это было «чудение» некоего литературного свойства, «органый

театр» или что-то такое... И в конце концов этот загнанный вглубь виндлады писатель вылез-таки наружу.

Вот где «чудение» Кизера и его инструмент: слова и буквы, предложения и абзацы, строчки и знаки препинания.

И раз уж это «чудение» обращено к памяти Оливера, то пусть же будет оно в своём роде столь же свободным, непредсказуемым и дерзновенным, каким был...

О всегдашне-повсеместное, мемориальное это словцо – «был, был, был» – гвоздями во гроб этого мира – где всё «было» и ничего нет...

В одной из уже последних бесед с Кизером Кин выразил приблизительно такую мысль: «Да, музыка имеет язык, но это язык – не словесно-понятийный, а мелодический». А Кизер совсем уже поэтически вторит ему: «Надтекст есть парение музыки в умственном небе».

В чём же их согласие? Ведь где ум, там и понятие? – восклицает средний завсегдатай философского кафе.

Небо есть достояние ума, данного человеку Богом. Там нет понятий, там *сверх*понятия, там опять музыка, метамузыка Ангелов. Надтекст есть чертог музыкального гештальта, в котором музыкальная личность (произведение) общается с этими сверхпонятиями, с метамузыкой небес. В этом общении и нет ничего словесно-понятийного, но природа музыкального гештальта, его прозрачность и глубина влекут и несут нас ввысь, откуда пришла к нам Музыка. Земная музы-

ка есть преломление и отражение музыки Небес, она и отдаёт Небесной музыке самое высокое, природное и истинное, что посеяно и возвращено в ней Той музыкой, которой она обязана собой, с которой свободно и природно сливается воедино в Умственном небе. В этом высота, трансцендентно-космическая немерянная сила старой музыки, сила Духа, освящающая её. Старые композиторы – имели же они силу так сочинять! Сила эта – в связи с Богом, в Божьем благословении. Эту силу не исследуешь, не изучишь, не измеришь, она от Бога. Молись – и она Божьей волей дастся тебе, но ты уже не захочешь её измерять, сосчитывать. Мы утратили эту силу, потому что утратили молитву, связь с Богом – вот весь и секрет. Кто-то, может быть, не утратил, пусть молится – ничего не «было», всё есть, потому что когда всё и всегда возможно Богу, то всегда возможно и человеку.

«Уста наши отверсты к вам, Коринфяне, сердце наше расширено. Вам не тесно в нас; но в сердцах ваших тесно. В равное возмездие (говорю как детям) распространитесь и вы» (II Кор. 6, 11-13).

Это переживание *надсловесности* надтекста (он и есть *надтекст!*) есть, наверное, высший дар Бога человеку в познании музыки, сходящей с Небес, Которая есть Матерь всякой музыки здесь на земле. Его (это переживание) не объяснишь, ему не научишь, оно есть предел всякого музыкального знания. Но уподобление этого переживания неизбежно должно войти в соприкосновение со словесными символа-

ми, понятиями, текстами. Последние, однако, не есть самоцель и окончательное постижение, но только *подведение*, направление к таковым. Конечно, надтекст, как чертог духовной целостности музыкального гештальта, обращается к источнику всей духовности на этой земле – к Священному Писанию, Евангелию, но ведь и само истинное понимание этих священных текстов заключается вовсе не в словах и понятиях, не в интеллектуальном «содержании», а в *самой жизни* по этим заповедям; а жизнь – она ведь в сущности тоже надсловесна *подобно* музыке – и только пользуется словом как, в своём роде, наводящим инструментом. Кизер говорит так: надтекст неотделим от музыкальной личности в целом, от гештальта, в котором мы её (эту музыкальную личность) познаём, следовательно, надтекст есть, попросту говоря, иначе выраженный гештальт – и всё в целом возвращается к музыке, к Музыке, насколько каждый из нас смиренных может её или Её познать, насколько в равную меру распространились и мы.

И вот, Идея

Но прежде чем вплотную приступить к этой большой и важной главе, Робби Кизер должен уведомить читателя об одном весьма существенном обстоятельстве, касающемся её автора (авторов?!). Впрочем, об этом обстоятельстве внимательный читатель уже догадывается, по крайней мере, оно не станет для него такой уж большой новостью. Дело в том, что Робби и Оливер, будучи людьми разными – по характеру и воспитанию, по возрасту и образованию – разным образом понимали и представленную к обсуждению тему – о надтексте органных сонат Баха. Это разное понимание росло с годами, по мере вхождения в реалии, далеко не лежащие на поверхности. Оливер представлял себе сонаты как некоторые библейские картины или сюжеты: надтекст (термин Кизера) имел в его понимании наивно-объективную окраску шести выбранных (для юного Вильгельма Фридемана) библейских и евангельских моментов – избранных так, чтобы они составили вместе как бы конспект, «выжимку» всей Священной истории, предназначенную к назиданию упомянутого молодого джентльмена. Основание и убедительная сила этих представлений Оливера состояли и состоят в интуитивном чертоге музыкального гештальта, его меткие суждения и отгадки покоряли сразу и навсегда. Когда Робби, ранее относившийся к органным сонатам как к «чистой музыке»,

услышал от Оливера, что начало второй сонаты «изображает» изгнание Адама и Евы из рая, и как Ангел восклицает своё Weg! (вон) и потрясает мечом (пример 4 а), он принял это сразу же, и его осенило, что и другие сонаты заключают в себе, наверное, подобные же сюжетные сцены. Робби начал допытываться об этом у Оливера, и тот рассказал ему ещё кое о чём, например, что тема третьей части шестой сонаты запечатлевает евангельский момент как Христос учит Апостолов отряхнуть от своей обуви прилипший прах той земли, где не примут их проповедь Евангелия (срв. Лк, 9, 5):

Пример 9. Соната №6, III ч.

Allegro



(Alto)

И эта интуиция также сразу убедила Робби, не обладающего столь ярким музыкальным воображением, в гештальтной точности такого именно видения. Оливер, впрочем, сказал, что он сам не продумал ещё все сонаты до конца, но у Робби-то, не столь интуитивного, но зато более основательного, стала складываться понемногу *своя система*; кое-что из гештальта он надумал сам, но главное – у него мало-помалу выстраивалась в голове – притом помимо особых и уси-

лий – картина и идея многообразных и многосторонних взаимодействий между разными сонатами – связей прежде всего тональных (см.: Тональный план Шести), затем парности, симметрии, концентричности, общности мотивно-тематической и т.д... то есть, он начал видеть в сонатах то, что видят обычно в тематических собраниях (таких как, например, Kunst der Fuge). И он стал понимать, что интуиции Оливера не есть единичные феномены и только лишь отдельные картины, а это – звенья одной цепи, охватывающей всю сонатную Шестёрку, весь Опус (теперь так!) в его Целом. Вот откуда взялась у Кизера идея Катехизиса.

Сила Оливера в его поистине стихийной гештальтной музыкальности. Его высказывания о музыке были продолжением его игры, то и другое неразделимы... Однажды в дружеском собрании после концерта кто-то, поднимая бокал, произнёс: «Ты – органнй Моцарт!..»

Как передать дух его музыкальных интуиций?

Теперь он живёт в свидетельствах о нём, но не в них только: мысль порождает мысль, cogito ergo sum, давший жизнь не умрёт, но продолжит жить в ней...

Необходимо, впрочем, внести одну поправку. Если понимать термин Катехизис в применении к сонатам буквально, то он вызовет справедливые и резкие возражения. Катехизис есть, кратко (и упрощённо) выражаясь, Конституция веро-

учения. Такого в надтексте сонат, конечно же, нет. Но если под Катехизисом понимать также и *наставление* в вере, которое обращается, для пояснений и примеров, и к тем или иным эпизодам и изречениям Священного Писания (а это в Катехизисе тоже присутствует), то такая характеристика, несомненно, ближе к надтексту Шести – наставление в вере через картины и темы Священного Писания. Итак, не просто картины, как (главным образом) видит Кин, а наставление в вере через картины, «Катехизис» (в кавычках), как это понимает Кизер.

Систематическое наставление в вере! – уточняет и подчёркивает Кизер. Вот и пришли опять почти к тому, с чего начали – к «Катехизису». Снова объяснять? Но если читатель понял, что надтекст – это занятие музыки, писателя, читателя, «не своим делом» – Кизер будет уже выражаться как ему удобно, не заботясь излишне о громоздком педантизме.

Ибо когда Робби нашёл негде следующую чёрным по белому прописанную дефиницию: «программная музыка есть музыка с узаконенным надтекстом», у него волосы встали дыбом и он стал седым, как теперь. Ему объяснили его самого. Надтекст не может быть узаконен, иначе это не надтекст, он вне закона, «за станом» (срв. Евр. 13, 13). Следовательно, в программной музыке нет надтекста, его прихлопнули, «узаконили» программой (или снова его изобретать? сверх программы?)!

Слава Богу, шесть сонат не есть такая музыка – в ней воз-

дух Неба, в ней – Надтекст!

– * –

Теперь, когда о надтексте сказано вполне достаточно, чтобы никому не пришло в голову спутывать его с программой, с чем-либо навязанным музыке откуда-то извне, с *содержанием*, оболочкой колбасного батона и т.п. – Кизер представит таблицу толкования общего надтекста каждой сонаты в согласии или расхождении с О. Кином.

Толкование общего надтекста шести органных сонат И. С. Баха

Таблица №1 (и последняя)

№ сонаты	Надтекст	
	О. Кин	Р. Кизер
I	Сотворение мiра. Ио. 1, 1-3	Бог-Троица Творец мiра.
II	Изгнание Адама из рая (собств. 1 ч.)	Грехопадение человека. Потоп (3 ч.).
III	Исход (бегство) евреев из Египта. Погоня фараона (особ. 3 ч.)	Ветхий Завет (в общем смысле).
IV	Благовещение. Архангел Гавриил и Дева Мария (особ. 1 и 2 чч.). Осенение Св. Духом (3 ч.)	Христос и Крест.
V	Крещение (отряхивание воды, 1 ч.). «Се отрок мой, льна курящегося не угасит...» (Мф. 12, 18-21) 2 ч.	Крещение. Сладчайший Иисус. Пасха.
VI	Христос посылает Апостолов на проповедь Евангелия: «где не примут вас, оттрясите прах...» (Лк. 9, 5) (3 ч.)	Апостольская проповедь (идут). «Оттрясите прах...» - согласен.

Первый же внимательный взгляд на эту таблицу отметит некоторое неоднозначное согласие левой и правой её половин. Второй взгляд выделит коренное несогласие в строке, отведённой четвёртой сонате. Ну, а далее вдумчивый читатель без труда увидит разницу и в согласных, на пер-

вый взгляд, характеристиках. Левые характеристики (принадлежащие О. Кину) окрашены более частно-феноменально, т.е., представляют собой отдельные интуиции в области гештальтных особенностей (интуитивный чертог гештальта) и связываются главным образом не со всей сонатой, а с отдельными её частями или даже отдельными в ней характерными мотивными штрихами (V – «оттряхивание воды», «льна курящегося не угасит»; VI – «оттрясите прах»), персонажами (IV – Архангел Гавриил и Дева Мария) и т.д. Правые характеристики (выражающие надтекст в понимании Р. Кизера), не порывая, а где-то и соглашаясь с этими частными интуициями, имеют больше вид обобщений, идущих далее отдельных подробностей и включающих последние в единое и широкое тематическое поле, обусловленное действием факторов композиционно-конструктивного чертога выявления надтекста – в первую очередь тонального плана Шести, а далее и других, о которых последует речь. Причина столь существенных расхождений заключается не только в разности самих этих личностей (о чём уже сказано) и даже не только в том, что Кизер формулировал концепцию уже после смерти Кина, не успевшего её додумать, а в разности самого их подхода к предмету размышления.⁹ Помимо того, что, как мы уже знаем, Кизер, не отменяя интуиций, большое значение придаёт композиционно-конструктивному чертогу гештальта и надтекста, он принимает во внимание действие бахов-

⁹ Надтекст – это не то, что исследуют, а над чем размышляют.

ской мультипликации¹⁰ – что означает умножение, усиление, прояснение одного и того же качества или значения многими параметрами (музыкальной композиции). Пример: исходя из одного лишь мотивно-ритмического параметра сонаты №4, e-Moll, можно надумать разные надтекстовые трактовки или не придти ни к какой. Но принимая во внимание 1) её тональность, облик и роль последней в тональном плане Шести 2) четырёхчастность этой сонаты 3) мотивное сходство её с сонатой Божества – №1, Es-Dur, см. прр. 3 а б, но и 4) парадоксальность (по отношению к первой сонате) не восходящего, но нисходящего направления её мотивов 5) первое её место в триаде новозаветных сонат, поневоле и без труда, почти «понуждаемый» *множеством факторов*, приходишь к пониманию её как сонаты Креста Христова: Христос Распятый стоит в основе её надтекста, и Кизер не представляет себе, как вы будете с ним спорить!

Теперь предстоит рассмотреть надтекст каждой из шести сонат и в его отдельности и в его участии в общей идее сонатного суперцикла. В основу рассмотрения положены – как основательно проработанные во многих отношениях – воззрения Кизера. Но не могут быть забыты, конечно же, и блистательные интуиции покойного Кина, подарившего не только саму идею, но и ключ, и тон к её воплощению. Дароподатель же всех и вся – Бог, Ему же слава, честь и поклонение во веки веков.

¹⁰ Переведённый на родной язык термин П. Малкензи (multiplicatio).

Аминь.

«Пишите, я не возражаю»

Оливер Кин.

1 соната

Надтекст великой темы сонаты №1 – именно первой её части – осмыслен Р. Кизером в предыдущих работах (под другими именами), да уже и здесь – осмыслен многообразно – так что нет надобности к нему возвращаться. Прозвучавшая только что хвала Богу пусть будет к сему ещё одним приношением.

Касательно интуиции Кина: Сотворение мира. Конечно, музыка творит свой мир, и всё, что она творит, есть мир, есть мир. Сотворение *мира*? Бог есть мир. Творец мира есть Бог – Мир, Бог – Любовь. Он и стоит в основе надтекста этой великой сонаты – Творец мира Бог – Отец и Сын и Дух Святой, Троица. Да упокоит Бог в своих вечных обителях раба Своего Оливера за его дар этой сонате и Кизеру – за приложение к ней текста Евангелия от Иоанна, 1, 1-3. Вот это Божие слово:

В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог.

Оно было в начале у Бога.

Всё через него начало быть, и без Него ничего не начало быть, что начало быть.¹¹

К этим трём стихам Кизер присоединил бы и четвёртый:

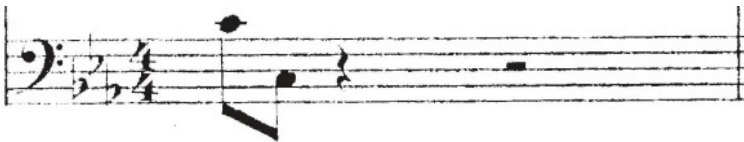
¹¹ Этот текст читается в церкви за Пасхальным литургическим богослужением.

В Нём была жизнь, и жизнь была свет человекoв.
Это – соль в ми-бемоль мажорном трезвучии.
Пример 10.



Читатель да разумеет, что здесь сказано, а «кто не разумеет, пусть не разумеет» (1 Кор. 14, 38). Одна весьма примечательная особенность, касающаяся тематизма, отличает эту сонату от всех прочих: все темы во всех частях имеют свои обращения. Если кто возразит, что это происходит по условиям разделённой двухчастной формы во II и III частях, то этот довод опрокидывается реальностью: во II части третьей сонаты, во II части шестой сонаты эта форма обходится без обращений. В *первых частях* всех прочих сонат также нет тематических обращений, кроме нижеследующего в I части второй сонаты:

пример 11 а



превращается в
пример 11 б



, о чём пойдёт речь в своём месте. Бах ценит тему во многом исходя из того, что можно с ней сделать. Чем больше можно с ней сделать, тем, очевидно, она ценнее. Аналогичная вещь происходит в *Kyrie Klavierübung III BWV 669-671*. Во всех трёх частях *Kyrie* их темы получают обращение, тема же третьего *Kyrie*, *Gott heiliger Geist BWV 671*, имеет вид двухголосия, составленного из прямого и обращённого вариантов. Так непреложно выясняется отношение надтекста

первой сонаты к Божеству, Божественной Троичности. Итак, Сам Бог – Творец (не сотворение твари!) стоит в основе надтекста, а затем уж, «по ассоциации», и сотворение¹².

Тема I части раскрывается кверху, а её обращение вопро- сительно закрывает её вниз: Кто же это? «Никто не восходил на небо, как только Сшедший с небес Сын Человечекый, Су- щий на небесах» – Ио. 3, 13. «А восшёл» что означает, как не то, что Он и нисходил прежде в преисподние места земли? Нисшедший Он же есть и восшедший превыше всех небес, дабы наполнить всё» – Еф. 4, 9-10.

Тема II части начинается ниспадающей (в отличие от I ча- сти) квинтой в параллельном с-Moll, ниспадает и далее усту- пами, вплоть до нижнего до:

Пример №12. Соната №1, II ч.



(Soprano)

¹² Сотворение, по всей вероятности, символизируется числом нот в первой теме I ч.: 18 (сонатный универсум) = 6 (сонат) x 3 (голоса). Об этом числе будет ещё речь в дальнейшем обсуждении надтекста сонат.

Эту «уступчивость» квинт хорошо заметим.

Надтекст этой части определяется Кизером также по подчинению сверху вниз. I часть связывается с надтекстовой характеристикой Бога-Отца (и сотворения мира). II часть – Бог-Сын, Иисус Христос, Его нисхождение, истощание (кенозис), вочеловечение, а далее – Божественное предведение о грехопадении человека (Адама), предвечный Совет Святой Троицы о ниспослании Сына. В надтексте большое значение имеет так наз. «толкование по ассоциации». С этим явлением и понятием о нём читателю придётся столкнуться и далее. В одном гештальте может происходить сочетание, сопряжение, слияние нескольких разных, но взаимосоприкасающихся надтекстов. Нисходящая квинта соль-до есть «Пророчество о Второй сонате», нисхождение Сына Человеческого (соль) к падшему человеку (до).

III часть сонаты №1 почти однозначно связывается Кизером с надтекстовой характеристикой Святого Духа. Именно: в Книге Бытия Бог, творящий мир, несколько, даже много раз восклицает – «Как это хорошо!» (См. Быт., 1). Так вот: это Он восклицает Духом Святым – Духом Своим Святым радуется, что Его другое, мир, творимый Им, приобщится Его радости и блаженству. Покойный (увы, увы!) Оливер, можно сказать, «в виде исключения» (ибо многое не принимал!) одобрил эту интуицию Кизера, сказав: «Спасибо». Это слово (спаси Бог) никогда не было у Кина данью вежливости, а всегда выражало искреннюю и горячую благодарность тому,

кто мог обогатить его какой-либо дельной мыслью, которую он принимал и ценил. Известный оттенок юмора совсем не «вредит» этому гештальту, напротив – придаёт ему теплоты.

2 соната

Первая соната начинается с одинарного удара баса es (см. пример 1): №1. Вторая соната начинается с двух басовых ударов с¹-с (см. пример 4а): №2. Гештальт главной темы I части второй сонаты полностью выведен из темы II части первой сонаты, в чём нетрудно убедиться, сравнив обе эти темы с их квинто-октавными падениями (примеры 4а, 12 и 13). Интуиция Кина великолепна в своей живописной меткости: вон из рая! И Херувим, которого поставил Бог охранять сад Едемский и дерево жизни, потрясает огненным мечом (срв. Быт. 3, 23)! Но умозрение Кизера заслуживает не меньшего внимания: так Бах, объединяя эти две сонаты по принципу парности¹³, строит сонатный суперцикл подобно тематическому собранию, где первые две пьесы в каждой группе пьес (сонатный суперцикл состоит из двух групп-подциклов) представляют собой пару – по сходству или по различию. Здесь сопоставляются II часть первой сонаты и I часть второй сонаты: Бог (Иисус Христос, вторая ипостась Святой Троицы) и падший человек. Да, исполнилось Божие предведение, человек тяжко согрешил, но Бог его не бросает, Он станет человеком и обезвредит грех – так интуиция Кина обретает в этой завершённости и точности надтекста – Бог и Его другое

¹³ Об этом принципе и его роли в композиции баховских тематических собраний см. на родном языке: Малкензи, *Kunst der Fuge*, etc.

– глубину и основание. Квинто-октавные ниспадания продолжают в теме и далее, за её девизом, что также нужно хорошо заметить и запомнить (вспомним также II часть первой сонаты):

Пример 13. Соната №2, I часть, тт. 3-4.



Здесь, если говорить языком интуиций О. Кина, Бог-Отец в гневе огорчения бросает Свою раскрытую кверху квинту es^1-b^1 (I часть сонаты №1) вниз и делает это не один, а три раза во всех голосах, реальных и скрытых. Или это Моисей, возвратившийся с Синая от Бога к вероломному народу, сделавшему идолов, в гневе огорчения разбивает Божественные скрижали... (Исх. 32, 19.)

Как у Баха эта Божественная математика становится над-текстом! Какая прозрачная наглядность! Это бросание Бо-

жественных квинт вниз встретится нам и далее; везде оно будет сопряжено с таким надтекстом.

Дальнейшее наполнение этого гештальта аффектом «гнева и смятения в страшной беде» более всего связано с *passus duriusculus* второй темы (впервые с т. 8 I части), а также с обращением вспять октавного басового мотива, который в этом виде сопровождает *grüeni* главной темы, а далее – её распространённую разработку в сочетании с некоторыми новыми мотивами. Обращение басового октавного мотива весьма примечательно, так как далее во всём сонатном суперцикле техника обращения не просматривается. Кизер не имеет на основании этого факта каких-либо непосредственных интуиций, но видит в этом обращении фактор *парности* к сонате №1 (в которой обращение тематизма – явление композиционно-конструктивного гештальта – прямо относится к надтексту – качественному характеристикам Божественного). Необходимо помнить: парность может быть осуществлена не только на мотивном, но на любом другом уровне композиции – жанровом, конструктивном – и иметь *непосредственное отношение к надтексту*, что и видим: Бог и Его другое – Бог и человек – первая и вторая сонаты.

II часть второй сонаты даёт, быть может, самый сложный, даже до противоречивости, надтекст во всём суперцикле Шести. Противоречие достигает здесь границ некоей антиномии. Но обо всём по порядку.

Трёхчетвертной гештальт этой части и тональность Es-

Дуг, как это ни покажется странным, дают парность к III части первой сонаты. Такая интуиция видит эту музыку, конечно, в характеристике Божественной: Largo, скорбь Святого Духа о грехопадении человека (особенно с переходом в c-Moll (т. 16 след. и окончание). Бас в первых двух тактах и далее даёт раскрытые кверху триады I части первой сонаты. Это, вне всяких сомнений, Бог. Однако альт в т. 1-4, дискант в т. 9-12, и т. д. представляют совсем другой гештальт: изгибы и извивы змея. Искусителя? Кизер поначалу так и думал, представляя себе здесь сцену искушения первых людей змеем. Но концы не сходятся. (Это и тогда было понятно, но ребус не разгадывался.) В самом деле, в I части Адам уже изгнан, а во II ч. он ещё только искушается? Похоже на Баха? Как же быть? Да, это змей, но не тот, который искусил в Эдеме первых людей. А какой? В помощь призовём Священное Писание. В Книге Чисел повествуется о том, как народ Божий на пути из Египта в землю обетованную стал малодушествовать в пустыне, роптать на Бога и на Моисея, требуя воды и пищи, вспоминая комфортную жизнь в египетском рабстве. «И послал Господь на народ ядовитых змеев, которые жалили народ, и умерло множество народа из сынов Израилевых». Тогда народ раскаялся в своём ропоте и попросил Моисея помолиться Господу, чтобы удалить змеев.

Моисей помолился.

«И сказал Господь Моисею: сделай себе медного змея и выставь его на знамя и... ужаленный, взглянув на него, оста-

нется жив». Моисей сделал так, и любой ужаленный человек, взглянув на змея, оставался жив (Числ. 21, 4-9). Итак, эта мнимая антиномия Божественного и демонического снимается Христом, ибо в Евангелии медный змей на знамени прообразует Христа на кресте (Ио. 3, 14). Теперь понятно, почему этот «змей» II части второй сонаты имеет такое сходство с Агнцем хоральной прелюдии из Orgelbüchlein O Lamm Gottes unschuldig BWV 618:

Пример 14 а. Соната №2, II ч.



Пример 14 б. O Lamm Gottes unschuldig BWV 618, начало.

Adagio

Canon alla Quinta

Кизер допускает в этой надтекстовой ассоциации наложение ещё одного надтекста: Божьего пророчества о Семени Жены и семени змея – «оно будет поражать тебя в голову, а ты будешь жалить его в пяту». Это изречение тоже считается ветхозаветным обетованием спасения человека Христом, «Семенем Жены» (срв. Быт. 3, 14-15).

Субъект и Гештальт выступают в музыке Баха в наивысшей мыслимой степени гармоничности и взаимопроникновения. Субъект есть то, что относится к тематическому, к теме в широком понимании; гештальт есть совокупность всех качеств произведения, соотносящихся с его субъектностью вообще, то есть, с несводимостью всех этих качеств и характеристик к единству Личности. То и другое, Субъект и Ге-

штальт, имеют равнозначную важность, нет здесь важнейшего и второстепенного, любая «деталь», любое «маловажное» обстоятельство может выступить на субъектном, тематическом уровне, равно как и тематизм в свою очередь представляет собой как бы Лицо всецелого гештальта. Вот и здесь, во второй части II сонаты вы услышите и тематический гештальт, и гештальтный тематизм. Это вознесённый Змей-Бог, Бог-Агнец (не змей как бог, не искуситель, осторожно!), т.е., это Бог в Своём творении. Бог в змее?¹⁴. Да нет же! Это – Бог в человеке, в Своём другом – образе Своём и подобии! Вот, этой музыкой созерцаемая – тайна Воплощённого Христа. Какой мир, какое смирение в этих ми-бемоль мажорных

¹⁴ Бог-Змее-Агнец? Не пожелает ли читатель подняться вместе с Р. Кизером ещё по лестнице умозрений? Вершины в альтовом голосе пр. 15: es^2, d^2, c^2, b^1, a затем – c^2, f^2, as^2 – не есть ли они рога Агнчи? А три длинные ноты дисканта, располагающиеся *ниже альты*: b^1, as^1, g^1 , а далее шестнадцатые – не есть ли они «путы» или «ветви», в которых запутался Агнец своими рогами? А это представление приводит нас уже к настоящему видению: Ветхий Завет, Книга Бытия: «И возвёл Авраам очи свои и увидел: и вот, позади овен, запутавшийся в чаше рогами своими. Авраам пошёл, взял овна и принёс его во всесожжение вместо Исаака, сына своего». (Быт. 22, 13.) Это – святоотечески признанное прообразование спасительной миссии Христа-Агнца. Потому что «под» этой сценой (а на самом деле «над») царят Божественного баса! А вот Новый Завет, Откровение: «И я взглянул, и вот посреди престола и четырёх животных и посреди старцев стоял Агнец как бы закланный (тремя длинными пронзающими нотами? – Р. К.), имеющий семь рогов и семь очей (множественность вершин, отмеченных в примере звёздочками? – Р. К.), которые суть семь духов Божиих, посланных во всю землю». (Откр. 5, 6.) В свете этих видений яснее выступает рогатость и других тем: первой темы 3 ч. II сонаты, см. пр. 16, первой темы 3 ч. IV сонаты, см. пр. 6Б. Эти примеры можно умножить.

Божественных созвучиях! (Пока Свет Божественного Лица не заслонится прозрачным облаком до минорной скорби о согрешившем человеке.)

Пример 15. Соната №2, II ч.



[Божественные триады баса]

В совокупности этих трактовок надтекст II части второй сонаты выступает (после I ч., изгнания Адама из рая) как Божественное обетование человеку о спасении, т.е., если буквально по сонате: «Бог не оставил человека и после изгнания из рая, но обещал ему в будущем времени спасение через Христа».

Так всё-таки подтверждается идея Кизера о некоем «Сонатном Катехизисе». Ибо баховский сонатный надтекст, как видим, не вполне совпадает с исторической канвой событий Священного Писания, но даёт их переизложение, делает из них вывод, своего рода «идейную выжимку».

III часть второй сонаты представляется надтекстовому писателю не менее сложной задачей, нежели предыдущая. Более того, богатство и неоднозначность гештальта II части делают возможным широкий выбор надтекста – вплоть до воз-

возможности заблудиться и пойти по ложному следу¹⁵. В III же части гештальт если и не менее богат (наличествуют, в частности, две темы), то не даёт такого непосредственного повода к надтекстовым интуициям. Есть разные гештальты – с разными возможностями надтекстовых суждений о них, чуть ли не до «нулевой» – есть открытые, есть сокрытые. Кин отнюдь не брался определить характер всех частей суперцикла, не давал себе подобного обязательства и Кизер. Тем не менее, возможности для такого определения, даже в гештальтах более сокрытых, как, по-видимому, в III ч. второй сонаты, многообразнее и шире, чем это обычно себе представляют; эти возможности надтекстового определения включают размышления и умозрения не только интуитивного, но и композиционно-конструктивного порядка, а также – сопоставления с некоторыми другими гештальтами – одним словом, включают поиски *мультипликации* – многих, совпадающих в одной точке, координатных показателей. Тогда оказывается, что то, что было не под силу простому или прямому интуитивному усмотрению, успешно решается с помощью *многостороннего* умозрения¹⁶. Вот этим именно образом придётся поступить в настоящем случае.

¹⁵ Имеется в виду жестокое заблуждение самого Кизера, когда он принимал Божественный бас II ч. (с самого начала) за слова змея-искусителя: «вы будете как боги» (Быт. 3, 5).

¹⁶ В прошлом этот термин подвергался репрессиям как «идеалистический». Но умозрение означает зрение ума, которым мы одарены, в отличие от животных, Богом.

И прежде всего: какие вообще могут быть здесь варианты решений?

Адам и Ева, настигаемые Божьим гневом, бурей, как на картинках Доре, бегут из рая? Гештальт красивый и даже в чём-то совпадающий с внешне-музыкальной характеристикой, но... пустой. Ведь в I ч. эта сцена уже прошла – и притом в весьма действенном гештальте. Для чего же повторять её снова? Обрамление? Но это совсем не в стиле суперцикла. Бах если и не придерживается в нём строгой последовательности событий Священной истории, то уж во всяком случае даёт поступательный их ход вперёд, неуклонный, из части в часть, из сонаты в сонату, *ход идей*, в котором нет места повторам и обрамлениям.

Обратимся к тональному плану Шести. В соответствующей до минору тональности, но только мажорной, стоит пятая соната. В таблице «Толкование общего надтекста шести сонат И. С. Баха» её надтекст определён Кизером следующим образом: Крещение. Сладчайший Иисус. А в тональном плане Шести до мажорная тональность осмысливается как Погружение. То есть, *сладость* этого погружения (Сладчайший Иисус!) есть до мажор (а не минор). Размышление о пятой сонате ещё впереди, но если взглянуть на третьи части двух этих сонат, второй и пятой, то будет нетрудно усмотреть подобие их композиций: это концертно трактованные фуги. Бах любит ставить фуги в финалы своих концертов (органные сонаты – немножко и «концерты»), они дают всему цик-

ду хороший итог. Каков же итог второй сонаты? В пятой это – сладость вновь обретённого мира (не мира!), Жениха, Христа. После погружения в воды Крещения, смерти ветхого человека, это – Воскресение нового, Пасха! А здесь – во второй, в до миноре, в фуге её III части? Потоп! Не погружение ветхого человека в воды Крещения, когда он тонет и... обнимает вдруг сладчайшего Иисуса, а потоп – в водах здешних, кромешных – потоп нераскаянных грешников в водах материальных, вечная смерть!

Обе фуги на две темы¹⁷. В III ч. пятой сонаты вторая тема несёт аффект радостного кларинного торжества. В III ч. второй сонаты вторая тема более резко, чем в той же части пятой сонаты, противопоставлена первой теме. Это – второй план ужасающей общей сцены потопления всех и вся – суетящиеся фигурки пытающихся спастись, цепляющихся за камни, друг за друга, сталкивающих друг друга в бездну и – поглощаемые нахлынувшей пучиной первой темы все без остатка в невозвратное до минорное чрево.

К возможности изображения Потопа в музыке – см. пример 16.

Пример 16. Соната №2, III часть.

¹⁷ Они не образуют контрапункт, представлены наподобие главной и побочной в характере сонатной формы.



В гештальте первой (главной) темы уже знакомые брошенные вниз квинто-октавы Божьего гнева. Амбитус темы, покрывающий верхние ноты, обозначает верхнюю границу потопления, возвышенности и горы, на нижнюю бездонную границу указывает басовое С (т.30-32 и под.). Бас в примере 16, ходящий по воде (срв. Wir glauben all an einen Gott BWV 680, Klavierübung III, педальный бас), определяет глубину вод хождением по ним Иисуса – так как лучший способ усилить впечатление глубины вод – пойти по ним сверху. Как понять? Потоп ведь! Какой Иисус? – Бог управляет всем, а Христос, не знаете разве? – всегда был, есть и будет!

И эта истина, созерцаемая Музыкой Умной, всегда пребывающей на небесах и сходящей к нам время от времени на землю в сих неземных творениях, предстаёт перед нами бедными в *третьей же* части четвёртой, первой новозаветной сонаты в си миноре, тональности ещё на полтона ниже, *глубже*, потопа. Иисус, явившись нам грешным на землю, Своим Божественным смирением потопляет сам Потоп!

Какое удивительное гештальтное сходство главных тем обеих этих третьих частей! Какая глубокая мысль надтекста

заложена в этом сходстве! (См. приложение с примерами, прр. 8а и 8б = 6б.)

3 соната

ре минор, хотя и входит в тройку Ветхозаветных, но её номер, число 3, придаёт ей особый статус в суперцикле, ставит её как промежуточный рубеж в осуществлении всего универсума сонатной шестёрки. Упомянутое число 3 выступает в гештальте I части сонаты не только, подобно первым двум, в виде знака нумерации:

Пример 17

Andante



(Basso, Ped.)

но и в мелодическом гештальте дисканта – пр. №2 а.

Кизер сопоставляет первые темы первых частей третьей и шестой сонат (см. прр. 2а, б и пояснение к ним), имея в виду не только симметричную арочность конструкции 3 <-> б, которая выступает, в композиционном отношении, на суперциклическом уровне, но таковую же суперциклическую арочность надтекстов. Именно: как первая тема третьей сонаты, так и первая тема шестой дают весьма отчётливый ге-

штальт некоего движения: весьма умеренного (Andante) в I ч. третьей сонаты, скоро-оживлённого (Vivace) – в I ч. шестой сонаты. Эти гештальты знаменуют некоторое движение народов Ветхого и Нового Заветов к определённой, поставленной им Богом цели. Если же это так, то должны быть и знаменосцы, несущие хоругвь, знамя Бога. А то, что написано на этом знамени, определяется, говоря прозаически, уровнем знания этого народа о своём Боге, знамя Которого они несут. Вполне понятно, что знание о своём Боге Ново-заветного народа намного более точное, ясное и конкретное. Но об этом знании предстоит размышлять в соответствующей статье о шестой сонате. Пока же – I часть третьей сонаты даёт – кроме этой постоянной опоры на тройку в метроритме басового голоса – гештальт к надтекстовым интуициям весьма неопределённый. Соната эта из всех шести сонат суперцикла самая мрачная и безысходная – не вторая, до минорная, а эта. До минор – тональность, по крайней мере, определённая, из неё через общие тоны возможен выход куда-то дальше, в движение, в покаяние. Из ре минора третьей сонаты нет выхода, это – тупик. Это на один тон выше до минора, и всё, ничего более. Знаменосцы третьей сонаты, кроме этой вот периодической декларации числа 3, никакой конкретной информации о своём Боге представить не могут и никуда в конечном счёте свой народ не приводят. Хотя этот народ, Ветхозаветный, тоже предназначался к какой-то великой цели: нести всем прочим народам Древнего мира свет

знания об Истинном Боге. Но кроме этой вот изящной камерной элегии, говорит Бах, что-то как-то у них ничего не получилось, и никто их толком не услышал.

Тогда они решили, что да, они точно избранный народ, и будем-ка исполнять заповеди. Ведь их Бог устами Моисея сказал им: Вот я сегодня предложил тебе жизнь и добро, смерть и зло. Если будешь слушать заповеди Господа Бога твоего... любить Господа Бога твоего, ходить по всем путям Его и исполнять заповеди Его... то будешь жить и размножаться, и благословит тебя Господь Бог твой на земле, в которую ты идёшь, чтоб овладеть ею; если же отворачится сердце твое, и не будешь слушать, и заблудишь, и станешь поклоняться иным богам... то я возвещаю вам сегодня, что вы погибнете и не пребудете долго на земле... для овладения которой ты переходишь Иордан... жизнь и смерть предложил я тебе, благословение и проклятие. Избери жизнь, дабы жил ты и потомство твое, любил Господа Бога твоего... и прилеплялся к Нему... (Втор. 30, 15-20 с сокр.) И вот F-Dur II части этой сонаты – это какая-то еврейская мечта, ветхозаветная идиллическая утопия! Не «рождественская пастораль», нет, здесь нет места Христу – а ответ на этот риторический вопрос: что было бы, если бы этот народ избрал благословение и жизнь, исполнял заповеди и любил Господа Бога своего, резал бы до сих пор своих быков и баранов, «а солнце бы светило ярче, чем на Мадагаскаре»?

Это – тональность несбыточная, отвлечённая, так и хочет-

ся сказать: выдуманная из головы. Это *их* мир и мир, *шалом*, где все гоим побеждены, и они наконец одни! О, если б навеки так было!

«Жизнь и смерть предложил я тебе, благословение и проклятие»...

Они выбрали проклятие! Да, интуиция Кина великолепна: исход Евреев из Египта, погоня Фараона. Это настолько наглядно-прозрачно, что нечего добавить: здесь, вместе с , и тройки басов, и триоли мануалов, и мрачно-поспешный фригийский тетрахорд-остинато:

Пример 18 а. Соната №3, III ч.

Vivace



(Pedal)

Пример 18 б. Соната №1, II ч.

Adagio



(Pedal)

и общее торопливо-бежащее движение народа – но не забывающего: раз, два, три, раз, два, три – избранный, избранный!

Но зловердный Кизер делает из этой весёлой картинки надтекстовую ассоциацию – это не исход из Египта. Это их исход в ничто, в геенну, где мрак, где плач и скрежет зубов. Не верит Робби ре минору. Нет в ре миноре весёлых сочинений. Ре минор – это крошечный адский мрак, стон и скрежет зубов!

Они выбрали проклятие...

По прошествии времени Кизер отказался от столь радикалистской трактовки. На самом деле, тон этой сонаты более объективен. В гештальте первой части запечатлено пребывание Евреев в Египетском плену. Этому соответствует сокрытая опора на 3 в нетроичном размере и общий элегически-жалобный аффект в «нетрадиционном» для первой части *Andante*. Это ещё не богоносный народ. Более явная открытая троичность первой части шестой сонаты вправлена в тот же нетроичный размер, который здесь знаменует весь мир вообще, т.е., пребывание христиан (3) среди мира (2) как противостояния внутри и вовне («похоть плоти, похоть очей и гордость житейская», «весь мир лежит во зле» – I Ио. 2, 16; 5, 9). Но христиане, в отличие от иудеев, не пленники, внутренне свободны от мира в оживлённо-полётном *Vivace*. II часть третьей сонаты музыкально объективирует соблазны

и прелести рабской, но обеспеченной жизни евреев в Египте, ради чего они потом, в пустыне Синайской, роптали на Моисея и Аарона – зачем они вывели их в это пустынное место, где нет ни пищи, ни питья (см. Книгу Чисел). Из этого гештальта исходит единственное в сонатном суперцикле баховское dolce. Так что фа мажор II части – тональность не столько «отвлечённая и выдуманная» (как полагал автор), сколько тональность чуждой сладости, соблазна, «прельщения народа Божия в язычество». Третья часть, будучи «Исходом Евреев из Египта», приводит троичность всего гештальта (здесь явную) в единство с троичностью размера, что демонстрирует решимость ветхозаветного народа Божия выйти из рабства, преодолев невзгоды пустыни, войти в землю обетованную. Аналогичный размер имеет и IV часть четвёртой сонаты, которая гештальтно отражает путь уже Новозаветного народа – Христиан через пустыню мира ко Христу и Царству Божию, т.е., в землю обетованную Заповедей Блаженства: «блаженны кроткие, ибо они наследуют землю». (Мф. 5, 5.) В масштабе всего суперцикла это уже скорее противопоставление. Подобные же противопоставления Ветхозаветного и Новозаветного на уровне суперцикла представлены: в финалах второй и пятой сонат: размер 2 – во второй – как строгостильный, «Ветхозаветный» размер Потопа – в пятой – как освобождённый размер «Потопа сладкого» – Крещения, ведущего в жизнь; во вторых частях третьей и шестой сонат с их общим . II часть шестой сонаты против-

полагает «соблазнам» фа мажора третьей сонаты истинную «сладость христианской молитвы», о чём автор ведёт речь в своём месте¹⁸.

Тональный план Шести – основополагающая и всеобъемлющая идея Робби Кизера – предопределяет в сонатном суперцикле всё остальное: композицию отдельных сонат и всего суперцикла, весь гештальт и надтекст. Вернее же, всё это ею поверяется; и так как в гештальте не отделить одно от

¹⁸ Некто рассказывал, что Р. Кизер сообщил ему впоследствии другую версию трактовки надтекста третьей сонаты. Именно: I часть – выход Ноя с семейством и животными из ковчега после Потопа на пустынную и обновлённую землю. Радуга – знамение завета между Богом и Ноем: тт. 56 (последняя восьмая) – 60 и 84 (посл. 8-я) – 92 (расширение с перестановкой мануальных голосов). Гештальт даёт здесь аллюзии на радугу, животных и поклоны 24-х старцев в Апокалипсисе: 4, 3, 6, 8-11. II часть – Ной устроил жертвенник Господу и принёс жертву во всеожжение из животных и птиц, выведенных им из ковчега. «И обонял Господь приятное благоухание и сказал Господь Бог в сердце своём: не буду больше проклинать землю за человека... и не буду больше поражать всего живущего, как Я сделал...» (Быт. 8, 21). Гештальт II части и заключает в себе, по этой версии, «обоняние приятного благоухания». III часть остаётся в трактовке, представленной в основном тексте, и, таким образом, по версии сноски, представляет, сравнительно с первыми двумя частями, событие уже позднейшего времени. Здесь Р. Кизер, в дополнение к представленному в основном тексте, обращал внимание, «яко по суху путешествовав Израиль по бездне стопами, гонителя фараона видя потопляема»: т. 17-24 и, соответственно, в Da Caro; т.е. «как по суше прошёл Израиль по дну Чермного моря, видя потопление Фараоновой погоны» (Первая песнь канонов).

другого, целое не делимо – то она есть индикатор, указатель, маяк, светящий и указующий всем осиливающим дорогу идущим, плывущим и ставящим опыты. Когда что-либо не согласуется с нею, идёт вразрез с её державным строем и ходом, то – пусть даже поддержано какой-то мультипликацией – должно быть если не сразу отброшено, то подвергнуто сомнению и тщательной проверке. И напротив – когда что-то как будто и не соотнобразуется с какими-то другими доводами, но поддержано идеей Тонального плана – оно должно быть если не сразу принято, то по крайней мере, подкреплено немедленным и тщательным отысканием доводов, которые всё-таки подкрепили бы это высочайшее одобрение. Это не просто отвлечённая философия – ибо в целом гештальте всё едино и переплетено, а не разъединено и разрознено. И потому, если мы мыслим что-либо в противовес тональному плану Шести, поостережёмся – не на неверном ли мы пути?

4 соната

Она, эта соната, стала *камнем преткновения* между Оливером Кином и Робби Кизером. Ни тот, ни другой не могли принять воззрений друг друга на надтекст этой сонаты, настолько эти чувствования и интуиции были разными. О. Кин видел в сонате e-Moll, первой сонате Новозаветного подцикла, начало Новозаветной истории – Благовещение Пресвятой Богородице и Приснодеве Марие. В I части, Adagio, представлялось ему дуновение крыл архангела Гавриила, его вход к Деве и приветствие (срв. Лк. 1, 26-28). II часть, Vivace, согласно его видению, печатлеет следующий стих: смущение и размышление Приснодевы об этом приветствии (29). III часть, Andante, знаменует дальнейшие стихи (с 30), где Архангел ободряет Деву Марию и сообщает Ей благую весть: о зачатии и рождении Божественного Сына, о наречении Ему имени Иисус, о его будущей Божественной и Царственной Миссии на земле как Сына Божия. Особо Оливер отмечал в первой теме этой части слова ангельского благовестия: «Дух Святой найдёт на Тебя и сила Всевышнего осенит Тебя» (Лк. 1, 35), см. пример 6-б. Если Робби правильно помнит, то предыдущий стих (34): «...как это будет, когда Я мужа не знаю», вместе со стихом 29 о смущении и размышлении Девы об Ангельском приветствии¹⁹, соотносился

¹⁹ В Святах поясняется, что Приснодева смутилась не от появления Ангела,

Оливером со II частью, Vivace. Последний, самый важный для нашего спасения, стих этого евангельского повествования о Благовещении: «Се, раба Господня; да будет Мне по слову твоему» (38) должен прийти, таким образом, на последнюю, IV часть, Un poco Allegro, . Отчётливого указания Кина на этот надтекст относительно IV части четвёртой сонаты Робби не припомнит. Впрочем, о такой пунктуальной точности Оливер, видимо, не помышлял, имея в виду скорее общую направленность своей интуиции.

Когда Оливер впервые изложил Робби идею о Благовещении, удивлению Робби не было конца. Он никак не ожидал возможности такого видения. Первый вопрос, который Робби задал сначала самому себе, а потом и Кину: «А где же Сам Иисус Христос? Кто, Какая Личность стоит в начале, в основе Нового Завета, которой следует посвятить первую сонату Нового Завета?» «Но Евангелие повествует сначала о Благовещении», – возразил Оливер, – «этому и посвящена четвёртая соната, а затем Христос появляется уже в пятой сонате, в Крещении». Робби счёл это слабым возражением, ибо в таком случае Христос получает лишь *косвенное* отражение в событиях, где Он участвует уже в качестве Крещаемого, но ещё не будучи представлен как Личность; т.е. участвует отнюдь не как подлежащее в предложении: Предтеча Иоанн крестит (крестил) Иисуса. А кто такой Иисус? Где Он в качестве подлежащего? «Во второй части пятой сонаты.» Та-

ибо они являлись ей и ранее, а от необычного входа и приветствия.

кой ответ Кизера тоже несколько не устроил, так как это, по его мнению, совсем непохоже на Баха. Представить такую личность, как Иисус Христос, Бах должен был в Первой, заглавной части, в основной тональности, а не во второй и не в третьей, конечно же, частях, которые никак не являются подлежащими в «сонатном предложении». Итак, ничто сказуемое об Иисусе Христе или имени Его, или участии Его в каких-либо событиях не может заместить подлежащего – представления Его Самого, Его Личности в центре, в заглавии композиции. Сюда же приходит и довод со стороны профессионального умустройства: очевидно, что именно Личность Иисуса Христа Бах поставил бы, как лютеранин, во главу угла сонаты, открывающей Новый Завет.

Что он и делает – сказал Кизер со всей ответственностью.

Стоп! Кизер сказал за Баха, да ещё со всей ответственностью? Нет, Кизер такого не говорил!

Разве Бах сочинил *надтекст*? Нет, Бах сочинил сонату №4 e-Moll, а о «надтексте» – ни в этом, ни в каком другом подобном случае – ни из какого документа ничего не явствует.

Утвердить (узаконить, присвоить) надтекст – убить его. «Вы уже получили здесь свою награду» (гонорар). Нет, надтекст парит в умах, он – достояние Личности, а это – не продаётся, за это не платят, это не подчиняется никаким законам музыкальной логики, стиля, ничему, что «выработало культурное человечество», не подчиняется даже, страшно вымолвить! самому Тональному плану Шести!

Музыкальное богомыслие – и «законы сонатного цикла»? Это всё равно что сетью ловить летящего ангела!..

Так как же быть?

А какая красивая интуиция Кина о Благовещении? Это воздух, дыхание рая... А почему минор? Ми минор – чуткая хрупкость Божьего мира, смирение Богоотроковицы: «Се, раба Господня; да будет Мне по слову твоему. И отошёл от Нея Ангел».

Гештальтное сходство тем первых частей четвёртой сонаты и первой сонаты почти лежит на поверхности. Это раскрытая кверху триада с общей терцией соль, затем общей секстой до – асцендирующей в первой и десцендирующей в четвёртой сонатах, и нисходящим поступенным движением нот, тождественных по названию и разных только по альтерации:

Пример 19 а. Соната №1, I ч.



Пример 19 б. Соната №4, I ч.



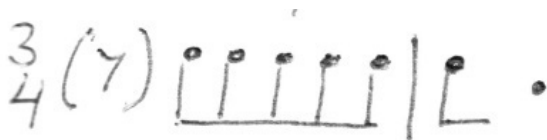
Божественность (говоря языком надтекста) темы четвёртой сонаты выясняется этим сходством с прозрачной очевидностью: эта тема принадлежит Божественному Лицу, Единому от Святыя Троицы, Иисусу Христу. В короткой четырёхтактной (крест!) I части эта тема образует неточный трёхголосный канон, чем сразу и *иконописно* («Где это вы виде-

ли у Баха иконы?») ставится её сверхзначимость, сверхценность. Концентрация гештальта в материальной малости – это тоже о Боге. «Бог есть Дух» (Ио. 4, 24), безтелесен. II часть сонаты №4, *Vivace*, с размером и гештальтом, подобным III части Божественной сонаты №1 (там Святой Дух), ставит Личность Иисуса Христа с ещё большей достоверностью. Нужно обратить здесь внимание на брошенные вниз квинты Божьего гнева – сопоставь со второй сонатой, т. 3-4. Во второй сонате (I ч.) квинты брошены по три раза и распространены по всем голосам, включая скрытые – брошены на всё человечество. Во II части четвёртой сонаты квинты брошены *четыре раза*, только в каком-либо одном голосе и без скрытых – Сын Божий принимает на Себя Крест – эту чашу Божьего гнева, которую за всех людей выпить до дна суждено Ему одному. Это умозрение Кизера сочетается и с интуицией: в теме – с четырьмя брошенными квинтами, в общем смятенном гештальте II части, однако же в Божественном размере и с очень решительным концом – слышатся Кизеру слова Господа, сказанные Им одному желавшему пойти за Ним, куда бы Он ни пошёл: «лисицы имеют норы, и птицы небесные гнёзда, а Сын Человеческий не имеет где приклонить голову» (Лк. 9, 58). Смятенность II части ответвляет от этой ассоциации ещё одну: с рысканьем этих самых лисиц²⁰, преследуемых охотниками – врагами Господа фарисеями и книжниками. Ко всему этому и вышеописан-

²⁰ И, можно добавить, летанием и порханием «птиц небесных»...

ному Божественному (пассионному) гештальту примыкают ещё и фигуры: Incarnatus – т. 7-9, 49-51 и др.; turbae – в первые т. 25 и далее:

Пример 20.



III часть.

Хотя Робби не может схватить её единым гештальтным видением, вернее, не имеет видения к ней (о видениях дальше), тем не менее христологический гештальт и здесь весьма прозрачен. (Кизер всё охотнее заменяет «однозначность» «прозрачностью»: к надтексту это выражение подходит куда лучше.) И прежде всего – часть начинается с apostroph – tasto solo баса: h – Я – Господь. Так персоналистически начинается из всех средних частей суперцикла только одна эта, что как нельзя лучше характеризует отношение её надтекста к Богу – Иисусу Христу. А далее – параллели из других сочинений. Цепи кварт (кварты – крест):

Пример 21. Дорийская fuga BWV 538/II



Тональность си минор: органная прелюдия h-Moll BWV 544/I с её мелкодольностью, которая означает у Баха терновый венец, капли крови, виноградные грозди слёз: Mattheus-Passion, Erbarme dich, mein Gott (№47), где мелкодольность окрашена еврейско-восточной мелизматикой (Бах и Восток – тема ненаписанной докторской диссертации для пока незаведующего вновь открываемой университетской кафедрой), Johannus-Passion, Betrachte, meine Seele, Arioso (Bass) (№31). Тема III ч. движется к западу (десцендирует) фригийским оборотом во всех голосах, сохраняя при этом удивительную мягкость: Иисус Сладчайший и в страданиях, ещё до пятой сонаты (не «сладостный», не путать!). Если бы Кизера попросили в двух словах охарактеризовать Иисуса: вот, он человек, как увидеть в Нём Бога? – Он и на Кресте – Сладчайший.

Весьма примечательно, что десцендирующая тема кварт проводится близко к концу III части в узком каноне двух мануальных голосов с сопровождением педальных мотивов, близких к таковым же I части – что, соотносясь с трёхголосным (неточным) каноном I части, образует арку двух этих частей: 1) речь идёт об одной и той же Личности Господа Иису-

са Христа (канон с давнего времени – признак атрибуции Персоны), 2) части первая и третья, начинаясь, к тому же, одним и тем же образом – «tasto solo» педали – знаменуют в общей композиции сонаты две из четырёх сторон Креста (об арочности и Кресте речь будет и далее). Канонические построения такой композиционной сложности и гештальтной важности за пределами четвёртой сонаты не просматриваются во всём суперцикле.

Тональность III части h-Moll ещё на полтона ниже c-Moll, тональности грехопадения – истощание Иисуса потопило человеческий грех, часть оканчивается закатом дисканта на h, предельно низкой ноте сонатного диапазона для верхнего голоса (низкие ноты шестой сонаты – другой гештальт). Это обстоятельство служит ответом на вопрос: Как это Бах не написал медленную часть в параллельной тональности, в соль мажоре, как он делает это в других минорных сонатах – до и ре минорной; как он делает это во всех мажорных сонатах (I, V, VI) – пишет медленные части в параллельном миноре? Ответ: соната четырёхчастная, а не трёхчастная, 4 = Крест. Она, в отличие от всех прочих, в буквальном смысле «церковная соната» («не концерт») – чтобы во всём суперцикле быть Крестовой – представлять Личность Христа и Его основной атрибут – Крест. Медленная часть здесь не II, а I, Adagio, а III часть (в соответствии с формой церковной сонаты) имеет не столь медленный темп, но всё-таки арочно объединяется с I – сходством тематического гештальта и ха-

рактором темпа (всё-таки умеренно медленного). Это – два конца креста. Ещё два конца – II и IV части, обозначающие не прогрессию (Adagio – Andante), а регрессию темпа (Vivace – Un poco Allegro) и уменьшение размера: стало . О IV части ещё предстоит рассуждать. Но уже сейчас ясно, говорит Кизер, что гештальт I и III частей качественно Личность Самого Христа, II часть есть Его «путь», а IV – поразмышляйте-ка!

К размышлению: размер I и III частей тождествен – ; во II – , а в IV – , в два раза мельче!

Потому эта соната выпадает из «всеобщих правил» – она представляет Христа, Крестовая. Почему же Бах для первой арки взял тональность h-Moll, тональность заката, Incarnatus (помимо того, что соль мажор он, очевидно, приберёт для последней, шестой сонаты) – это теперь лежит на поверхности. В самом деле:

Первая соната Бога (так кратко) – Es – Вторая – Греха – с.

Четвёртая соната: I ч. Личность Христа – e (выше на полтона даже Божественной!)

III ч. – Его истощание, закат – h (на полтона ниже даже человеческого греха опустился, чтобы его обезвредить, исцелить!).

К сему Слово Божие:

«Он, будучи образом Божиим, не почитал хищением быть

равным Богу; (I часть – Р. К.) но уничтожил Себя самого, приняв образ раба (h-Moll III ч. – Р. К.), сделавшись подобным человекам, и по виду став как человек; смирил себя, быв послушным даже до смерти, и смерти крестной» (h верхнего голоса в конце III части – Р. К.) (Флп. 2, 6-8).

И музыкальное этому слову подтверждение: тема III части четвёртой сонаты обнаруживает удивительное сходство с первой темой III же части второй сонаты, но только на полтона ниже и мелодически мягче, смиреннее. Сын Божий *топит Потоп*, принимая гнев Божий на себя.

К IV части четвёртой сонаты Кизер тоже не имеет видения, но – умозрение – надеясь в скором времени рассуждать о тех и других. И тут, как и в иных случаях, о которых уже шла речь, может помочь гештальтное сходство. Размер выставлен в III части третьей сонаты и знаменует там, при весьма скором темпе *Vivace*, некоторое поспешное до торопливости движение к некоей цели. Пусть они убегают от погони Фараона, как видит Кин, но бегут-то они не в никуда, а, не мало не много, в землю обетованную – где, по Библии, «земля течёт молоком и мёдом».

Что же здесь? Тоже . Тоже гештальт движения. Два движения, но сколь разные. Разные и тональности: тупиковый Ветхозаветный ре минор праведных фарисеев, из которого разве что в геенну огненную, и Новозаветный ми минор, где и ми, и соль, и си (не греховное до, а мы смирились *ниже*

do!) – все цвета Христианской радуги!²¹

Не торопливое Vivace, а Un poco Allegro. Что это значит, как перевести? Немного скоро? *Немного* стоит такой перевод. *Не без радости* – вот как это переводится! Да, наш путь в этом мире скорбен – тот же *passus duriusculus* при довольно прозрачно уразумеваемом фригийском *ostinato*. Но посмотрите бас в примере 5 б: «Тогда ученик, которого любил Иисус, говорит Петру: это Господь» (Ио. 21, 7). «Филипп сказал Ему: Господи! Покажи нам Отца и довольно с нас». (Покажи нам ми-бемоль мажор, говорят знатоки, тогда поверим, что ты прав, а то что ми минор! Нет, не верим!) А Господь отвечает Филиппу: столько времени Я с вами (почти всю сонату), и ты не знаешь Меня, Филипп? Видевший Меня видел Отца; как же ты говоришь: покажи нам Отца?» (Ио. 14, 8-9.) «Я есмь путь и истина, и жизнь; никто не приходит к Отцу, как только через Меня» (Ио. 14, 6.) И в самом деле, посмотрите, неверующие мастера с верными им подмастерами: вот Божественный бас начала II части второй сонаты:

Пример 22 а.

Largo

²¹ Сходный гештальт с IV частью сонаты №4 являет второй раздел Фантазии на хорал *Jesu, meine Freude* BWV 713 – тоже e-Moll и на (под баховской ремаркой *dolce*) и тоже – «путь христианина». См. об этом в хоральной работе Кизера под именем Эдуард Эм.



А вот бас Иисуса Христа в IV части четвёртой сонаты (ну-мерация *2):

Пример 22 б.

Un poco allegro



Уверовали? Наш путь, наш крест вдвое легче Иисусова:
: 2 = (соотношение размеров II и IV чч. Четвёртой сонаты)!

Да, поистине наш лёгкий путь не без радости – и такой, в которой тонут все скорби этого мира! «И се, Я с вами во все дни до скончания века. Аминь» (Мф. 28, 20.)

Чем дальше, тем всё более Кизер заменяет слово видение словом видение. Да, надтекстовая интуиция есть видение. (Интуиция и видение – понятия хотя и близкие, но не тожде-

ственные – хотя Кизер иногда и отождествляет их. Но в точном смысле интуиция есть скорее побуждение к видению, смутное, неясное видение, предрасположение к молниеносной ослепительности, осенённости видения, но ещё не само оно.) Видение пронизывает весь гештальт, невозможное делает: обнимает весь гештальт в его необъятности. (Нельзя объять необъятного. – Можно! Видением!) И теперь очевидно, что это возможно только сверхпонятию, надтексту, слову Божию. Видение облекается в слово Божие, потому что всё благое и истинное в этом мире должно облечься в слово, чтобы в нём быть действенным. Но оно сверхпонятийно (сверхсловесно, не *безсловесно* – это частая и жестокая ошибка: «Слова, слова» – Шекспир – а истина или жизнь, говорят, вне слов, *безсловесна!*); оно перекрывает простую сообщительность слов тем смыслом, который, как жизнь, познаётся Духом Одним, Умом – не разумом, не рассудком.

«Душевный человек не принимает того, что от Духа Божия, потому что он почитает это безумием; и не может разуметь, потому что о сём надобно судить духовно... Ибо кто познал ум Господень? А мы имеем ум Христов.» (I Кор. 2, 14, 16.) Видение молниеносно, и оно не зависит ни от чего (но это не значит, что оно «*безсловесно*»: сверхсловесность не уразумевается, как целое, разобщёнными силами нашего падшего существа). И потому, чем более видение (надтекста), т.е., музыкальное богомыслие, вынуждено доводами разума, тем ценность такого видения, *качество* надтекста –

ниже. И напротив, чем более видение есть как бы отпечаток целого гештальта, схваченный сразу в своей целокупности – тем более это настоящий надтекст, дыхание Небесного Царства, полёт ангельских крыл²². Надтекст – свободное произволение верующего сердца, нет здесь ничего от науки, к этому невозможно принудить – свободный полёт окрылённого воображения в умственное небо.

И в этом – Кин. Он в своих видениях, пусть иногда неясных, «недоработанных», пусть порой, может быть – не отвечающих той или иной «реальности», тому или иному контексту, подтексту, «культурному достоянию» и... да Бог-то с ними! Он, Кин, всё равно... *безмолвно прав!* Потому что *цель-то* какая?! Да Бог-то и с музыкой! Если Бог с музыкой, то с музыкой всё в порядке. Цель – Богомыслие. К этой сверхцели направляется музыка, поэзия, любовь, даже безсловесная природа, и та – ибо в этом «оправдание добра» всего сущего.

Кин – король видений. Но иное дело – умозрения. И здесь неограниченный монарх – Кизер.

Умозрение начинается усилием. Ты напрягаешь способности своего ума до выхода за рамки убогого восприятия, начинаешь видеть мелкое в увеличительное стекло, в микроскоп; крупное – обнимаешь вдруг орлиным взором с ка-

²² Как сказал некто негде: «Барокко – это унижение разума». Но какого? Если того, который потом унизил ум Просвещением, тогда да, тогда Вольтер – мотыльщик человечества.

кой-то головокружительной надгорной высоты. Ты начинаешь понимать и осмысливать то малое, чему близорукое восприятие не может придать значения – потому что это для него ускользающая мелочь. Ты обнимаешь и одним размахом уже орлиных крыл охватываешь крупное, что близорукый рассудок не может охватить и осмыслить, потому что ползает по этом огромному, как бескрылая муха. Ты рентгеновским лучом проникаешь в толщу гармонии, кинематографическим мигмом листаешь кадры построений.

Кизер – властелин композиционно-конструктивного чертога, ибо он видит целое вместе с мельчайшими его частицами как знамение и дыхание общей идеи, которая окрыляет, направляет и движет, которая есть путь и жизнь, и всё. Ибо Христос во всём, Он и в музыке, и в Музыке, вчера и сегодня, и во веки Тот же, и Им познаётся любая сущность, в мельчайшем и великом, в искусстве и жизни...

Видеть в музыкальной материи это подобие и есть умозрение. Оно начинается, может быть, с элементов, со строительных камешков (хотя с самого начала созерцает уже свою идею), но потом, разгоревшись, поднимется и к видению. Но это видение будет каким-то законченным могучим видением, где всё на своём месте, и так удовлетворяет, что иногда отходишь, чтобы перевести взор на что-то иное, пойти в лес, в парк, на Долгое озеро, посмотреть на архитектуру, поговорить с ближним – чтобы перевести дух, увидеть *Это же*, теперь безмолвное, в чём-то земном, природном, просто в му-

зыке, которую играешь, впрочем, как-то уже иначе... Или не иначе: ты – наивный – в своём другом, сокрытом...

Но тебе легко видеть сразу и схватывать без усилий, потому что научен вдруг самой важной науке, которая не наука...

Вот так умели когда-то – не постигать музыку – сочинять её! Здесь Божьим мановением благочестивый мастер обрел вдруг оба эти крыла – видение и умозрение – и мы до сих пор восторгаемся Богосотворённостью этой материи.

Зачем он вообще нужен, надтекст – зачем музыкальное богомыслие? И без этого, говорит Кизер где-то под другим именем, живут – и совсем не бедно. (Дело тут идёт, понятно, совсем не о материальном достатке, писатель имеет в виду богатство интеллекта и вообще всего того, чем человек отличается от животных.) Но надтекст не доставит большого достатка и интеллекту или, как неправильно говорят в этом мире – «духовным ценностям», почти приравнивая первое ко второму. Да, на надтексте много не заработаешь, науки из него, не создашь; и вообще, зачем он, если есть богословие, музыкознание?..

Но, знаете ли – всё есть и каждое из этого всего трактует только о своём. Музыковедение – о музыке, литературоведение – о литературе, богословие – о Боге. Но вот нет такой науки, которая *трактовала бы не о своём*. А вот искусство –

оно может! Кизер вообще определил бы искусство как способность человека (дарованная ему Богом) делать такое дело, которое занимается не своим делом, или – делать дело так, чтобы оно занималось не своим делом. Вот, как хотите, смейтесь там или как... Потому что всё время заниматься своим делом... скучно, знаете ли, да и – совсем не плодотворно!

Ведь каждое искусство стремится к своей противоположности. Литература (поэзия) – к музыке. Живопись – к музыке, литературе, поэзии. Фортепиано – к пению, орган – к ударности, колокол – к органу. Музыка... к надтексту²³... Не к литературе, потому что музыка всё-таки внесловесна. (Не безсловесна, грубая ошибка, безсловесно животное.) Слово Божие, молитва – стремится к музыке. Вот удивительная вещь! Музыка в церкви не для того, чтобы «заманивать в храм», а потому что слово Божие соприродно музыке и без неё теряет полёт к Богу, устремлённость к небесам. И молитвенное слово – обращается к образам пения, воспевания даже игrania (*ludus*), (в Псалтири). «И ныне просвети мои очи мысленныя, отверзи моя уста поучатися словесем Твоим, и разумети заповеди Твоя, и творити волю Твою, и *пети* Тя во исповедании сердечнем, и *воспевати* всесвятое имя Твое...» – так обращается к Богу одна из первых утренних молитв, начиная с прошения о просвещении *мысленных очей* (опять занятие не своим делом: у мысли есть очи? Очи

²³ Звучание стремится к тишине. Тишина же – мать надтекста.

мыслят?) и заканчивая пением *сердечным* (опять: сердце поёт? ах, скажут, метафора!), *воспеванием* Имени Божьего, когда человек, научившись исполнять заповеди Божии, *воспева*ет Бога – опять не своим делом занимается: ему бы кормить нищих, посещать больных, перевоспитывать преступников, а он – стоит, поёт, и глаза закрыл!..

Так как же это музыка стремится к надтексту? Стремление молитвы к музыке не остаётся без взаимности: музыка в свою очередь стремится к молитве. И вот, они во взаимном любовном стремлении друг ко другу идут навстречу, протягивают друг другу руки и встречаются в объятии на середине пути, и эта середина – Надтекст! Он не словесен (помните вначале?), он и не внесловесен (как музыка), но он надсловесен – и к этому стремится музыка. Словесная программа убивает надтекст, потому что убивает надсловесность – а она и есть эта вот середина пути, где встречаются возлюбленные, чтобы слиться в объятии, потому что музыка молится, а молитва поёт. Надтекст есть выражение музыки в надсловесности, а музыка есть запечатление слова надсловесного в слове внесловесном – и так они рожают плод. Какой?

Боговоспевания, Богохваления, Богомыслия. Ставьте в любом порядке.

Слаще, ароматнее, полезнее этого плода нет ничего ни на земле, ни там в раю на небесах. Потому что он рождён –

Занятием не своим делом!

5 Соната

Оливер Кин любил выслушивать и высматривать в сонатах характеристические движения, жесты, мимику. Может быть, он исходил из каких-то известных ему свойств баховского гештальта?..

В первом мотиве темы, с которой начинается соната, ему представлялось отряхивание воды после Крещения, а во втором мотиве, сопровождаемом октавными ходами баса, виделось творение крестного знамения: «отряхнулся от воды и перекрестился». Оливер вообще любил «отряхивание, оттрясывание», этот образ ещё встретится. По таким вот и подобным «приметам» Оливер прилагал к I части сонаты «заголовок» крещение. Это определение распространялось им на всю сонату. II часть имела, впрочем, особое видение, о чём в своё место. III часть, насколько Кизер запомнил, осталась без особого надтекстового указания.

Кизер принял, а лучше сказать, «унаследовал» этот данный Кином заголовок, однако разработал совсем другую его трактовку.

Здесь надо вернуться к тональному плану Шести, этой кардинальной идее Кизера. Теперь она примет вид окончательного и весьма яркого умозрения, в котором просветится и возвысится до простоты.

Одна только тональность *до* повторяется в сонатном су-

перцикле, все остальные – разные (хотя и координированы, как сказано, общей идеей).

До минор – тональность сонаты второй от начала (второй).

До мажор – тональность сонаты второй от конца (пятой).

Между этими сонатами (второй и пятой) протягивается концентрическая ось симметрии – композиционная и смысловая – соотношение надтекстов. В Новозаветном подцикле тональности ми (четвёртая соната), до (пятая соната) и соль (шестая соната) образуют сами *Триаду до мажора*, Триаду спасения падшего греховного до минора (второй сонаты). Таким образом устанавливается общий смысл Новозаветного спасения: до мажор призван как в частном (пятая соната), так и в общем (весь Новозаветный подцикл) *потопить* ветхого человека, его греховную природу в сладких водах (подобно тому как итогом второй сонаты грехопадения является III часть – Потоп ветхий, потоп смерти) – в сладких водах возрождения Адама, воскресения нового человека, христианина.

Что это за сладкие воды, нетрудно догадаться – воды Крещения.

Теперь некуда деться: пятая соната «обречена» стать Сонатой крещения. Хотя она идёт и дальше (но об этом в своём месте).

Ещё одна арка – арка парности – образуется первыми парами Ветхозаветного и Новозаветного подциклов.

Первая пара (сонаты I-II) Es – c – пара «грехопадения»,

Бог и падший человек, «Ветхий Потоп» – терция с-Moll.

Вторая пара (сон. IV-V) е – С – пара «Крещения», Христос и «Новый, сладкий Потоп» – терция С-Dur.

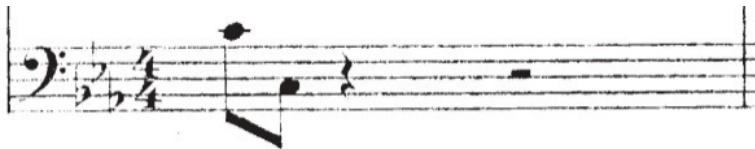
Эта арка ещё раз подтверждает непреложность Божьего обетования о спасении человека, так как ми минор (IV соната Иисуса Христа) предопределяет возможность большой терции от до (V соната Крещения).

Кизер тоже любит примечать «случайные мелочи». Три Ветхозаветные сонаты начинаются басовой нумерацией (срв.: первая соната – es; вторая соната – с¹-с; третья соната – d, e, f (пауза). Четвёртая и пятая сонаты вновь начинаются, как первая, одной нотой – это «наши» Божественные сонаты, никакой нумерации – Бог один, вне номера! А чтобы уж совсем не было никакого сомнения, Бах ставит эти педальные ноты «tasto solo», на паузе мануальных голосов. Так начинаются в суперцикле только эти две сонаты – четвёртая и пятая!

Вторая и пятая сонаты образуют в суперцикле, как сказано, концентрическую ось симметрии. Вторая начинается октавным падением баса: потрясанием меча (Кин), символом грехопадения (Кизер):

Пример 23 а.

Vivace



Пятая соната начинается

Пример 23 б.

Allegro



персоналистическим *tasto solo* педали (Я – Бог), а затем *трёхкратным* таким же падением баса: «отплатим им втрое»! Это уже не падение человека, это попирание врага, земля проседает под ним, проваливается он в преисподнюю:

Пример 24.



Мотивы первой темы в двух мануальных голосах – да, падают, тонут – но какое это сладкое падение: размер (срв. с III ч. первой сонаты, II ч. второй сонаты, II ч. четвёртой сонаты)²⁴ и пасторальная кроткая округлость – так что ничто не мешает здесь и рождественским ассоциациям. Да и подлинно – человек принимает крещение, рождается свыше, разве это не малое Рождество? И вся эта первая часть – она *топит*, в буквальном смысле слова, весь колюче-угловатый гештальт второй сонаты в своих округлых благовонно-сладких волнах – это воды Божьего мира, Божьей любви, обнимающей и ласкающей грешника всё новыми переливами, богатствами, курениями Божьей милости – да уже и не воды это! он, дурачок, думал утонуть в воде – а утонул в блаженном океане Божьего прощения, стал невестой из «Песни Песней»:

«Дщери Иерусалимские! черна я, но красива, как шатры Кидарские, как завесы Соломоновы. Не смотрите на меня, что я смугла, ибо солнце опалило меня... Он ввел меня в дом пира, и знамя его надо мною – любовь. Подкрепите меня вином, освежите меня яблоками, ибо я изнемогаю от любви. Левая рука его у меня под головою, а правая обнимает меня... Возлюбленный мой начал говорить мне: встань, возлюбленная моя, прекрасная моя, выйди!.. покажи мне лицо твое, дай мне услышать голос твой, потому что голос твой

²⁴ Напоминаем: размер в сонатах – непреложный атрибут Божества, теснее – Святого Духа, Которым совершается крещение.

сладок и лице твое приятно... Возлюбленный мой принадлежит мне, а я ему...»

(Песн. 1, 4-5; 2, 4-6, 10, 14, 16 с сокр.)

Что ещё добавить? Это совершенно новая музыка, это такая новая тональность, что в ней теряются последние обломки прошлого гештальта – закруглены, поглощены, забыты, оставлены и прощены – преобразились вдруг в чертоги, сады твоего рая, где ни усталости, ни сна, а лишь Сладчайший Свет Его Лица, где Божье всё, и всё твоё, и всё к Нему устремлено – «к Сыну Моему возлюбленному, о Нем же благоволих!» (срв. Мф. 3, 17.)

II часть сонаты снова загадка. Параллельный минор в медленных частях мажорных циклов можно считать у Баха традицией. Но здесь, в чертоге тонального плана Шести, ля минор выглядит неожиданным пришельцем. Об этом, впрочем, потом, теперь же – видение О. Кина.

«И последовало за Ним множество народа, и Он исцелил их всех. И запретил им объявлять о Нем: да сбудется реченное через пророка Исайю, который говорит: Се, Отрок Мой, Которого Я избрал, возлюбленный Мой, Которому благоволит душа моя. Положу дух Мой на Него, и возвестит народам суд; не воспрекословит, ни возопиет, и никто не услышит на улицах голоса Его (сейчас NB! Р. К.); трости надломленной не переломит и льна курящегося не угасит, доколе не доставит суду победы...» (Мф. 12, 15-20.) Эти евангельские слова о трости надломленной и льне курящемся Оливер

прилагал непосредственно к гештальту II части («победа» же остаётся, очевидно, за её пределами, сберегается для финала). Видение это настолько законченно в своём прозрачном совершенстве, что им можно только восхищаться! Оно есть поистине воплощение этой музыки в её надсловесном (уже не внесловесном!) инобытии там, куда она в своём неизреченном томлении жаждет стремиться, почти достигает и... остаётся музыкой, ибо сейчас достигнет, но не переступит чего-то малейшего, «льна курящегося не угасит...» Вот этим сказано о надтексте то, что Кизер хотел, но не мог сказать обыденным языком дефиниций...

Что ж, на этом закончим? Нет. Наступает черёд умозрений.

Кизер начнёт, однако, с ассоциации. Вспоминается вдруг «Мелодия» Кристофа Виллибальда Глюка из оперы «Орфей и Эвридика», когда означенный певец спускается в подземное царство Аида и видит там тени умерших, их стенания и тоску... И вот, звучит эта мелодия. Это, конечно, совсем другая музыка, но вот смог же классик передать эту тоску души об утраченном теле, это стенание существа о потерянной цельности, разъединении неразделимых в едином чертоге возлюбленных... Да, хорошо в этом Элизиуме, но плачет душа, витает и ищет... Нет, у Баха, конечно, не греко-римский Элизиум, у него душа христианка, но томительное витание тоскующей по телу души разлито и в этом гештальте... А если так, то мы здесь среди мёртвых – нет, не тех ре

минорных живых «мёртвых, которые хоронят своих мертвецов» (срв. Лк. 9, 60), а там, среди мёртвых верующих христиан, томящихся сном смерти (срв.: O Gott, du frommer Gott BWV 767, Part. 8).

Откуда эта ассоциация? Теперь Кизер обратится к Тональному плану. Тональности вторых частей мажорных сонат – первой, пятой и шестой – образуют идеальную ля минорную триаду, реально поставленную во II части пятой сонаты. Эта тональность ля минор составляет в суперцикле как бы оппозицию до мажорной триаде сонат Новозаветного подцикла (тоже идеальной): четвёртая – е, пятая – С, шестая – G. Ля минор располагается ещё на малую терцию ниже до мажора, самой низкой мажорной тональности суперцикла (если двигаться вниз от соль мажора) и является вообще самой низкой тональностью суперцикла (на тон ниже си минора III части четвёртой сонаты, тональности Incarnatus, истощания Иисуса). На этом и строится умозрение, согласно которому до мажорной триаде «живых верующих» (Новозаветный подцикл) противопоставляется в суперцикле ля минорная триада «умерших», но «умерших во Христе» (в отличие от ре минора, который зрится умом тональностью «живых мертвецов» – фарисеев, отвергших Христа). Но во II части пятой сонаты эта умпостигаемая ля минорная триада «умерших во Христе» реализуется в музыкальном гештальте, который и имеет своим надтекстом «музыку умерших во Христе». Прежде всего: тема II части начинается раскрытой

кверху Божественной триадой с секстой (тематическая линия Божественных сонат: первой, четвёртой, пятой – I и II чч. и, забегая вперёд, шестой – II ч.). Только что отзвучала I часть со своими Божественными триадами:

Пример 25 а



после которых ля минорная триада II части воспринимается в инобытии:

Пример 25 б



Этот надтекст имеет ещё один чертог своей вероятности в той концентрической оси суперцикла, о которой читатель уже знает: вторая соната – пятая соната. Соотношение I и II чч. второй сонаты: с-Es (о модуляции II части чуть дальше). Теперь концентричности указанной оси (в конструктивно-композиционном отношении) идеальным образом соответствовало бы такое соотношение тональностей I и II чч. пятой сонаты, в котором малая терция с-Es (II соната) полу-

чила бы *обращение*: С (не минор, а мажор) – а (не верхняя терция, а нижняя, не мажор, а минор). Далее: во всём суперцикле медленные части модулируют из исходной тональности опять же только в этих двух сонатах – второй и пятой. Во второй – II часть, начинаясь в Es-Dur, модулирует в автентический тон до минора G. Надтекст этой модуляции прозрачен: обетование о спасении человека, данное Богом, непреложно, но *сейчас* нераскаянные («содом-гоморрские») грешники получают возмездие – Потоп. Это «сейчас» и выражено переходом начального Es-Dur (обетование) в автентический G: «а сейчас получите своё!» В пятой сонате тональность обетования, Es-Dur (вторая соната, II часть) заменена тональностью C-Dur, ибо Крещение и есть исполнившееся обетование – спасение через крещение. В конце II части пятой сонаты происходит модуляция из a-Moll в автентический E. Но a-Moll – тональность умерших христиан – это, как раз напротив, то минорное «сейчас», из которого они перейдут в C-Dur, в тональность исполнившегося обетования (Финал), но через E. Поэтому и соотношения Es-G (II соната) и E-C (пятая соната) имеют взаимообратимое построение и противоположный смысл (надтекст). В самом деле, совершенно разные вещи – перейти из G прямо в потопный c-Moll (вторая соната) или из промежуточного E в обетованный C-Dur (пятая соната). Последний переход получит далее дополнительное пояснение в сноске 25.

Или это Он сам Своей крестной смертью нисходит во ад,

чтобы Самим Собою разрушить его власть над Своими братьями (умершими во Христе) и сделать их сопричастниками Своего славного Воскресения и жизни вечной (III ч. – см. далее). Надо обратить внимание на басовое начало II части, которое свидетельствует о справедливости этой мысли:

Пример 26.



Басовые начала в сонатах представляют собой весьма знаменательные символы, и их никак нельзя высокомерно считать «проходящей музыкальной случайностью», обращая своё драгоценное внимание лишь на самые весомые «факторы первостепенной морфологической важности». Нет, Кизер ставит в основу своих умозрений именно это «ничего не значущее»: «Посмотрите, братья, кто вы призванные: не много из вас мудрых по плоти, не много сильных, не много благородных; но Бог избрал немудрое мира, чтобы посрамить мудрых, и немощное мира избрал Бог, чтобы посрамить сильное, и незнатное мира и униженное и ничего не значущее избрал Бог, чтобы упразднить значущее, – для того, чтобы никакая плоть не хвалилась пред Богом». (I Кор. 1, 26-29.) В самом деле, вот Господь говорит о Себе: «Никто

не восходил на небо, как только Сшедший с небес Сын Человеческий, Сущий на небесах». (Ио. 3, 13.) А апостол Павел поясняет: «А «восшел» что означает, как не то, что Он и нисходил прежде в преисподняя места земли? Нисшедший Он же есть и восшедший превыше всех небес, дабы наполнить всё». (Еф. 4, 9-10.) Вот о чём «говорят» эти басы, облечённые одеждой света – вибрирующего и переливающегося – света Ангелов Ветхозаветной Троицы; так переливается светом нездешней радуги гештальт и надтекст этой музыки умерших во Христе, восшедших в тот лучший мир, где Бог всегда был и есть, в тот не лучший, а единственный мир, куда дай нам Бог перейти вместе с нашими братьями во Христе из этого, кажущегося таким значимым, мира – лжи и небытия.

И напоследок – ещё один знак – мистический, или, говоря языком Церкви, *тайнственный* – знак²⁵ такого надтекста, который, казалось бы, не может быть сокрыто запечатлён музыкальной материей, но однако же отпечатывается в её сокрытии – знак близости конца разлуки, воссоединения души и тела – исполнение витающего томления души, ищущей и не находящей в самой своей свободе своего другого, в пол-

²⁵ Музыкально выраженный заключительным дополнением в двух последних тактах II части, где она как бы переводится в III часть автентической каденцией тональности ля минор. Этот гештальт – не столь редкий в концертной литературе, здесь же, в сонатном суперцикле, один лишь раз явившийся – запечатлевает в его чертоге *единожды* мановением Божиим наступившее катастрофическое изменение: мир мёртвых (гештальтно: ля минор) разомкнут перед вступлением в состояние воссоединения души и тела, воскресения, Пасхи (III часть).

ноте с которым она подлинно душа. И вот это происходит, мiр разлуки разорван, и тому, что казалось вечностью, приходит конец. И этот конец становится началом III части одной лишь властной нотой – *tasto solo* баса: с. Вот оно, «ничего не значущее»: Я – Бог; яко Той рече и быша; Той повеле и создашася». (Пс. 148, 5.) Такое происходит из всех финальных частей суперцикла единожды – только здесь. Одна басовая нота открывает новую эру: воссоединение души и тела, теперь уже окончательное, во всеобщем Пасхальном воскресении. О том, что оно всеобщее (что это не Пасха Христова в тесном смысле, а воскресение, новосоздание всего мiра), свидетельствует в этой части всё, а прежде всего гештальт её главной темы: она, как и тема I части первой сонаты Сотворения, включает в себе 18 нот, сонатный универсум: 6 сон X 3 гол. = 18. Но облик темы Финала пятой сонаты (здесь арка идей: Сотворение и Новосотворение. «Се, творю все новое» – Откр. 21, 5) – совсем иной, вся она составлена из крестов, пронизана «знамением Сына Человеческого» (срв. Мф. 24, 30):

Пример 27. Соната №5, III ч.



Этой крестовостью тотчас охватывается вся партитура вплоть до вступления второй, кларинной темы, которая своими юбилеями восторга и ликования только немного сокрывает эти кресты, крестики, звёздочки из кресточков, окружая и оправляя позолоченными гирляндами винограда, колосьев пшеницы и всяких плодов – и всё это сияет, сверкает и ликует таким «концерто-гроссо», в котором слышится уже не органная трёхслойность, а всё богатство праздничного баховского оркестра с кларинами, валторнами и литаврами!

Кто решится утверждать: нет, это Крещение, это только Крещение!

Это – Resurrexit (и разве только не на !) – праздник Праздник; такой непосредственной радости, такого ликующего упоения нет даже в Шестой! Здесь такая Пасха, которая совершится, ну... может быть, в конце времён, когда повержен будет Антихрист со всей ратью рогатых патронов и припешников, сгорит вся ре минорная нечисть, пожрана будет

мирадами налетевших на неслыханный пир до мажорных орлов...

Какой богатый до мажор! Вобрал в себя всё, всё покорил себе – кроме разве ми-бемоль мажора: «Последний же враг истребится – смерть (ре минор! – Р. К.). Потому что всё покорил под ноги Его. Когда же сказано, что Ему всё покорено: то ясно, что кроме Того, который покорил Ему всё... да будет Бог всё во всё». (I Кор. 15, 26-28.)

Вот так, в этом сияющем Финале поставлена первая точка всего суперцикла. Вторую же и заключительную ставит

6 Соната.

Идея воссоединения души и тела в вечной жизни, во всеобщей Пасхе Бога с верными и всем творением, «когда буду пить с вами новое вино в Царстве Отца Моего» (Мф. 26, 29), гештальтно представляет в финале пятой сонаты образ будущего времени, это – эсхатологический трансцензус, прыжок из существования за гробом в грядущее обетованное Воскресение.

Но чувствование непрерывной целостности жизни во Христе и со Христом есть для христианского сердца не только надежда и упование на будущее, но устремление всего существа, всей личности, направленное на жизнь сейчас, в этом мире, в настоящем. Двухчетвертное движение первой части шестой сонаты есть своего рода продолжение двухчетвертного финала пятой сонаты – но продолжение, переводящее будущее время в настоящее, в образ действия, в следование по предначертанному пути. В этом образе действия, в этом следовании является определённно направленная личная воля – тематический гештальт, осознающий себя в личностной обособленности от общего метро-движения. Вот в финале пятой сонаты такой обособленности нет: обе темы едины с общим метро-движением. Этого нельзя сказать о первой части шестой сонаты: здесь тема одна и – личностно противопоставленная метру. Ещё в самом начале, а затем и

в статье о третьей сонате первая тема I части шестой сонаты сопоставляется с первой темой I части третьей сонаты (см. прр. 2 а, б). Теперь большую ценность для Кизера представит другое сопоставление: начальных тем первых частей шестой и первой сонат:

Пример 28 а. I ч. первой сонаты, начало.



(Alto)

Пример 28 б. I ч. шестой сонаты, начало.



(Soprano, Alto)

Необычайное гештальтное сходство двух этих тем весьма примечательно и в чисто музыкальном, и в надтекстовом отношениях. Вполне очевидно для внимательного созерцателя, что тема VI сонаты свидетельствует о глубоком усвоении ею и гештальта, и надтекста темы I сонаты – это во-первых; и во-вторых, что тема VI сонаты есть вообще другой, в применении к надтексту, субъект. Под усвоением Кизер ра-

зумеет то, что символ темы пр. 28 а усвоен тремя нотами соль пр. 28 б. В самом деле, в пр. 28 а предстаёт Св. Троица, а пр. 28 б начинается (на языке музыки) словами: «Во имя Отца и Сына и Святого Духа», изображёнными тремя нотами Сына (соль – признанный в сонатном суперцикле символ Сына). Тем самым непосредственно выясняется и второе положение, ибо вполне очевидно, что это возглашают идущие на проповедь апостолы (гештальт движения в I части VI сонаты не требует пояснений). Вся в целом тема пр. 28 б есть в сущности смысловое переизложение темы пр. 28 а – и только последний мотив темы а) поставлен в теме б) в обращении, так как вторая тема (из VI сонаты) расширяет нисходящее движение первой до целой гаммы: «во всю землю изыде вещание их, и в концы вселенная глаголы их» (Пс. 18, 5) – это сказано об апостолах, их вещании и глаголах, т.е., о благой вести, евангельской проповеди, пронесённой ими во все концы вселенной. Вот гештальты движения²⁶, выбранные из всего суперцикла: II соната 1 ч. (косвенно); III сон. 1, 3 чч.; IV сон. 2 ч. (косв.), 4 ч.; VI сон. 1 ч., 3 ч. (косв.?). Из всех этих примеров образ хождения по пути, вообще «путь» – не только как «дорога», но как «жизненный путь согласно учению» («яко весть Господь путь праведных, и путь нечестивых погибнет» – Пс. 1, 6) – из всех примеров этот гештальт движения по пути, причём движения в высшей степени целенаправленного, наиболее ярко в своей, так сказать, муд-

²⁶ Кизер имеет в виду «движение» как понятие надтекста.

рой осознанности, предстаёт именно в этой, последней сонате. Она вся вообще (а не только I часть) есть как бы последний вывод, твёрдое решение – «двигаться по предначертанному пути», пусть «узкому» (Евангелие), но единственно ведущему ко Христу, Свету и Жизни. Итак, для темы 1 части VI сонаты тема 1 ч. I сонаты есть «путь жизни по Богу», определяющейся не собственными похотениями, но миссией проповеди Евангельской истины всем людям, заповеданной Самим Христом. Этим знаменуется главенство трёхнотного мотива в темах и всех голосах партитуры, где мотив трёх нот, вообще «трёх», есть вождь, девиз и начало всего. В масштабе же всего суперцикла осью обсуждаемого здесь гештальта «движения по пути» (гештальт здесь понимается и как надтекст) является соотношение первых тем первых частей I, III и VI сонат. Первая даёт абсолютный ориентир такому движению в Троидном Боге. Последующие (III и VI) сонаты как бы отвечают на вопрос «что делать?» Третья, после грехопадения и Потопа второй, являет «путь Ветхого Завета», очищения первородного греха по предписаниям установленного Богом закона. Установленного Богом – ибо и в III сонате число 3 кладётся в основу – но скрытно, «непреднамеренно», остаётся скорее в глубине «внесловесной конструкции».

VI соната отвечает на вопрос «что делать?» совсем иначе: после прихода Христа, новой благодати, мотив «трёх» выходит на передний мотивно-тематический план и выступает те-

перь не в неведомой глубине и основе, но как девиз и знамя жизненного пути, запечатленные «не на скрижалях каменных, а на плотяных скрижалях сердца». (II Кор. 3, 3.) Но весь этот ход вещей, невзирая на данную Богом человеку свободу в определении своего пути и образа действий – III и VI сонаты – весь исторический путь природы и человечества предопределён Божиим Промыслом. «Ибо истинно говорю вам: доколе не пребудет небо и земля, ни одна иота или ни одна черта не прейдёт из закона, пока не исполнится всё.» (Мф. 5, 18.)

Итак, всё измерено до последней черты; и потому надтекст отнюдь не гнушается математическими измерениями: в теме 1 части I сонаты и в теме 1 ч. VI сонаты всё тот же сонатный универсум – 18 нот. 18 же нот, как указано, и в теме 3 части V сонаты. Творение нового человечества, Апостольской Христовой Церкви, соизмеряется всеобщими законами бытия, определёнными во веки веков Самим Богом.

II часть.

В приложении с нотными примерами тема этой части гештальтно сопоставляется с темой 3 части IV сонаты, какое сопоставление вполне приемлемо в качестве примера гештальтного сходства тем вообще. Но, как в предыдущем случае с темой 1 части, так и сейчас Кизер представит тему 2 части в другой гештальтной общности:

Пример 29 а. 6 соната, II ч. (нач.)

Lento

Пример 29 б. 4 соната, IV ч. (нач.)

Un poco allegro

Это гештальтное сходство тем – не из одной сонаты, а из разных частей разных сонат, и притом – медленной части с финалом – это сходство поразительно! Здесь в центре внимания не «стиль композитора», задача – определить надтекст композиции.

«Определить» не значит утвердить и, тем самым, убить; слово «определить» означает – поставить пределы, лучше даже – ориентиры толкования, ещё лучше – *возможные* ориентиры, так как тогда подвергается сомнению вообще наличие в толковании каких-либо ориентиров. Так или ина-

че, речь идёт об определенном *чертоге* надтекста, области возможных его значений, пребывания, витания. Ибо любая вещь, будь то материальная или нематериальная – но где-то же *пребывает!* И притом, не пребывать не может, а, следовательно, пребывает и «где-то» – хотя само это «где-то» имеет, конечно, множество *чертогов пребывания* – от материальных до духовных – от закусочной до Умного Неба, где пребывает Небесное Воинство.

Кизер вставил это лирическое отступление для того, чтобы у кого-нибудь не возникло подозрения, что Кизер тиранит надтекст. Да, Кизер – неограниченный монарх, но неограниченный монарх и тиран – вещи совсем не одинаковые!

Кизер имеет к этой части такую интуицию: ...вы не приняли духа рабства, чтобы опять жить в страхе, но приняли Духа усыновления, Которым взываем: Авва Отче!.. Мы не знаем, о чём молиться, как «должно, но сам Дух ходатайствует за нас воздыханиями неизреченными». (Рим. 8,15; 26.) В этих стихах Послания Павла к Римлянам звучит мысль о том, что христиане не рабы Богу, живущие в страхе (как законники-иудеи, отвергшие Христа); но в Духе Святом, принятым ими в Крещении, они сыны, взывающие к Богу: Отец (что по древнееврейски и значит: Авва). И они сами по себе и не знали бы, как и о чём молиться, но Сам Дух, живущий в них, воздыханиями неизреченными (мольбой невыразимой, взлетающей к Богу из глубины самого себя не познавшего

сердца) наставляет их и молится за них, ходатайствует, просит для них у Бога помилования.

Вот эта внутренняя сердечная сторона христианской жизни, молитвы в клети своего сердца, «где сам Царь-Творец восхотел скинию Себе создать» – как поёт причастный хорал – эта эзотерически-интимная жизнь Духа и в Духе и представлена гештальтно во 2 части VI сонаты, последней новозаветной, которая вся напоена этим Духом апостольства, Нового Завета, Апостольской Церкви.

Трудно, конечно, подыскать прямую параллель надтекста к прослеженному выше в примерах 29 а и б поразительно-му гештальтному сходству 2 части с финалом IV сонаты, но если последний печатлеет как бы жизненный путь христианина (: 2 =), то здесь, во 2 части, этот христианский путь гештальтно показан как бы в расширенном молитвенно-эзотерическом ракурсе (x 2 =).

Надо вообще заметить, что в трёх медленных частях суперцикла в размере – в III, V, VI сонатах – сокрыто запечатлены три мистические, эзотерические состояния души Ветхозаветного и Новозаветного человека. Во 2 части III (Ветхозаветной) сонаты параллельный ре минору «идеально отвлечённый» фа мажор печатлеет иудейский шалом, несбыточную мечту правоверного еврея, это грёзы наяву, эдакий Träumerei Роберта Шумана (тоже в фа мажоре), посвящённый, как надеется его тёзка Робби Кизер, хотя и не еврейскому дитяти, но окрашенный сходным восточно-мечтатель-

ным-кальянным гешталтом. (См. также прелюдию F/II из WtK самого Иоганна Себастьяна.)²⁷

2 часть V сонаты – с переливчатым мерцанием её прозрачно– (призрачно?) безплотного ля минора – звучивает, как показал Кизер, безтелесное состояние умершего христианина в ожидании обетованных «воскресения мертвых и жизни будущего века» (Символ веры). Здесь, во 2 части VI сонаты, запечатлено состояние хотя тоже глубоко эзотерическое – но имеющее всё-таки некоторое действенное отношение к молитве как прохождению жизненного поприща, следованию по пути к цели христианской жизни – «стяжанию Духа Святого» (св. Серафим Саровский). Отсюда отмеченная родственность облика этой части гешталтам движения. Об этом же сокрыто говорит и обозначение *Lento*, которое, в отличие от скорбно-безтелесного *Largo* 2 части V сонаты, имеет всё-таки отношение к направленному, пусть и внутреннему, движению.

III часть

Здесь, в отношении главной её темы, Кизер начнёт с меткой интуиции Оливера Кина: «А если где не примут вас, то,

²⁷ Вот не верит Робби в чистосердечность этих баховских *dolce* в органных партитурах! Однако, если *dolce* в фантазии *Jesu, meine Freude* BWV 713 имеет пусть не вполне ясный, но во всяком случае многозначный и, отчасти, комментирующий смысл (см. Бедный Эдвард...), то здесь, в III сонате, это *Adagio e dolce* воспринимается Кизером чуть ли не как прямая издёвка: «медленно, сладостно и ещё послаще», ибо никакой нужды не было просить нежности у этого и без того нежного гешталта!

выходя из этого города, оттрясите и прах от ног ваших во свидетельство на них». (Лк. 9, 5; см. пр. 9.) Лучшее Евангелие трудно подобрать к характернейшему штриху этой темы, как, равным образом, трудно было бы объяснить этот штрих в отрыве от евангельского гештальта, одной только «чистой музыкой». Тем более, что вторая тема (с конца т. 18), читая в своём начале один из мотивов первой задом наперёд (не оттрясение ли это и фарисейской талмудистики?), даёт тот же гештальт, а противосложение к ней усугубляет его пяти-нотным мотивом staccato с брошенной квартой:

Пример 30. 6 соната, III ч., фрагм.



Всё вместе производит едва ли не юмористическое впечатление, и даёт хороший повод для органного «чуждения». Оно, впрочем, уже зафиксировано в нотах, так что органисту, в данном случае, лучше бы думать не об «условностях записи», а играть, как написано. Гештальт «оттрясения праха» тем более ценен, что он рассыпан по всей части, подобно

тому как Бах поступает, откликаясь на что-либо в музыке с текстом.

И всё-таки, в дополнение к этому великолепному видению (так надо назвать это, как говорят, «наблюдение» – говорят неправильно – ибо *наблюдают* то, что есть, а видят то, чего нельзя наблюдать пока не увидишь, не *сотворишь своего*) – в дополнение Кизер представит ещё некоторые, уже действительно, «наблюдения», которые, как он надеется, обогатят означенный гештальт, придав ему широту и многозначность.

Во-первых, главная тема финала VI сонаты содержит то же число нот, что и тема 1 ч. I, финала V, и 1 ч. VI же сонат: 18. Эта преемственность сонатного универсума от I сонаты к последним двум Нового Завета наилучшим образом характеризует единство музыкальной идеи суперцикла и единство его надтекста: Бог, сотворивший мир, творит его заново в христианстве. Кроме означенных евангельских «оттрясений», в главной теме финала надо выделить ещё раскрытую кверху триаду Божества (см. I сонату): т. 2, от второй до четвёртой шестнадцатые: соль, си, ре. В своей малости это чрезвычайно важный штрих в единстве гештальта всего суперцикла: проведена единая смысловая линия от I и до VI сонаты! Чуть дальше, ещё до появления второй темы, слышатся «воздыхания Духа неизреченные» (Рим. 8, см. выше), «перешедшие» сюда, в финал, из 2 части (первый раз т. 8, дискант):

Пример 31 а



(т. 10, альт):
Пример 31 б



и т.д.

В середине (в разработочной стадии) эти «воздыхания неизреченные», выходя на первый план, характеристически

заостряют сам тематический рельеф. Какая проникновенная психологичность! В этом неуклонном движении финала всего сонатного суперцикла – движения как бы в продолженном времени – в бесконечности – в жизнь вечную – в этом неуклонном движении реки Апостольской в Океан Божества – слышатся эти воздыхания Духа, биения сердца во внутренней молитве, в непрестанно возносимом, вместе с дыханием, обращении к Богу, Иисусу Христу – *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ*²⁸. Кизер не побоится сказать: если бы могла существовать музыкальная иллюстрация к учению Святых Отцов, учителей и наставников Церкви, о сочетании «внутреннего делания», т.е., молитвы, с «послушанием», т.е., продолжением этого делания во внешней деятельности, труде христианина – то вот, эта музыкальная иллюстрация перед вами!

Река Апостольская, принимая в себя всё новые и новые реки и речушки, струит свои могучие воды в Океан Божества – финал суперцикла звучит и звучит в нашем молящемся сердце – чтобы со всеми верными втечь в не имеющий конца и края Океан Жизни вечной, где будет звучать непрестанно –

во славу Божию!

Аминь.

²⁸ Подобный же переход «воздыханий Духа неизреченных» также из пьесы е-Moll в пьесу G-Dur см. в Дуэтах I и III (BWV 802, 804). (Бедный Эдвард, Хоральная раб.)



Я – писатель, а не исследователь. Я строю свой мир! И я начинаю свой труд с молитвы к Богу. А Бах – это вторично.

Роберт Кизер.

Так единственный раз за всё время их общения взрычал Робби Кизер, когда Оливер Кин стал допытываться, откуда всё-таки у Кизера такая уверенность в его домыслах и как это он, Кизер, приписывает Баху то, что, по всей вероятности, и в голову ему не всходило?

Да, да! Каждый «чудит», то есть занимается не своим делом *в своём деле*. Оливер «чудил» на органе. И когда «чудил», вряд ли серьёзно задумывался, а сообразуется ли это с исторической достоверностью? Конечно, он хорошо представлял себе, «где», в каком чертоге он чудит. Но это представление всегда ведь за сценой, и, как сказал один неудавшийся художник: «циркач, когда ходит по канату, не вспоминает, чему его учили, а если вспомнит – полетит вниз». Кизер «чудит», то есть занимается не своим делом, в «чертоге слов». Да, он вроде бы занимается музыкой, но вдруг оставляет своё дело, бросается с надёжного теплохода и пускается вплавь, или на утлом судёнышке, на свой страх и риск

– в безбрежные волны бушующего Pangestalt.

Личность – вне времени – трансцендентна. И этой своей трансцендентностью она во все времена обращена к современности, а по существу – к вневременной вечности – или же наоборот – к этому вот мгновению времени, слитку безконечности, где время, умирая, встречается с вечностью. А обращаясь к этому мгновению умирающего времени, Личность обращается к Своему Другому, к душе, личности самого интерпретатора, который есть тот же поэт-Творец!

И вот, в этом-то и состоит «чудение» Кизера. Да, он начинает с какого-то «предмета», с музыки. Но долго на этом не застревает, а переходит сразу к музыкальному гештальту, ко Всецелому в музыке, к Музыке, от Которой совсем уж недалеко до всеобщих основ Сущего, от Которой крылья Ума простираются уже к Самому Создателю и Учредителю Своему – к Богу.

Гештальт, и музыкальный тоже, есть этот слиток мгновенной безконечности, встречающейся с вечностью, с основой всех вещей, со Словом, создавшим мир и всё в нём.» В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог. Всё через Него начало быть...» (Ио. 1, 1, 3.)

Гештальт есть в музыке Всё – и тема, и композиция, и гештальт, и надтекст. Гештальт есть весь мир, и музыкальный гештальт есть в этом мировом гештальте не «часть», нет! а всё тот же Всецелый Гештальт, в Котором, однако, занимающиеся музыкой музицирующие, сочиняющие, рассуждаю-

щие занимаются не своим делом, выходят, говоря простонародно, «за рамки своего ремесла», дерзают войти в безбрежные воды и волны Умного Моря, коему Властелин и Хозяин Бог, и – хочет того пловец или нет – он окажется вдруг не в горьких и солёных – в *сладких* водах Крещения, которые станут для него тихими и духоосенёнными водами Богомыслия.

Будем же знать Хозяина, и, приняв и утвердив на себе Его Знамение, окунёмся без боязни в благословенные воды Премудрости, Восторга и Упоения. Бог да пребудет с нами во веки веков.

Аминь. Аминь. Аминь.