

## ВОКАЛЬНЫЕ ПАРАЛЛЕЛИ VOCAL PARALLELS

**С. В. КЕКОВА**

*Саратовская государственная  
консерватория (академия)  
имени Л. В. Собинова,  
Саратов, Россия*

**А. И. ПАНКОВА**

*Саратовская государственная  
консерватория имени Л. В. Собинова,  
Саратов, Россия*

**SVETLANA KEKOVA**

*Saratov State Conservatoire,  
Saratov, Russia*

**ALYONA PANKOVA**

*Saratov State Conservatoire,  
Saratov, Russia*

### «MASS» ЛЕОНАРДА БЕРНСТАЙНА: ОТ КАТОЛИЧЕСКОЙ МЕССЫ К ТЕАТРАЛЬНОМУ ДЕЙСТВУ

#### АННОТАЦИЯ

В статье рассматриваются структурные и образно-стилистические черты самого масштабного, трагического и сложного для интерпретации произведения композитора Л. Бернштейна *MASS: a theatre piece for singers, players and dancers* («Месса: театральная пьеса для певцов, актеров и танцоров»). *MASS* Бернштейна – это музыкальный спектакль, театральное представление, в котором важную роль играют авторские ремарки. В статье подробно анализируется вербальная сфера *MASS*, представленная англоязычными текстами, авторами которых являются сам Бернштейн и композитор Стивен Шварц. Показано, что в *MASS*, с одной стороны, «разыгрывается» процесс литургической службы католической церкви, с другой, развивается процесс формирования «контрмессы», представляющей собой систему тропов и вставных номеров, разрывающих ткань богослужения. Благодаря разрастанию текстовой основы диалогического характера, рождается литургическая драма и мистерия.

### “MASS” BY LEONARD BERNSTEIN: FROM CATHOLIC MASS TO A THEATRICAL PLAY

#### ABSTRACT

The article discusses the structural and figurative-stylistic features of the most ambitious, tragic and difficult to interpret work of composer L. Bernstein «*MASS: a theatre piece for singers, players and dancers*»). «*MASS*» by L. Bernstein is a musical performance, a theatrical performance in which the author's remarks play an important role. The article analyzes in detail the verbal sphere of «*MASS*», represented by English-language texts, the authors of which are L. Bernstein himself and composer Steven Schwartz. It is shown that in «*MASS*», on the one hand, the process of liturgical service of the Catholic Church is «played out», on the other hand, the process of formation of the «counter-mass», which is a system of tropes and insert numbers, tearing the fabric of worship, develops. Thanks to the growth of the textual basis of the dialogical character, the liturgical drama and mystery are born. Being within the framework of tradition, L. Bernstein introduces into the structure of the mass topical themes

Находясь в рамках традиции, Бернштейн вводит в структуру мессы злободневные темы, связанные с политическими и социокультурными процессами, происходящими в мире. В статье показано, что характер появления тропов и отдельных номеров связан с зоной смысловой инверсии. Из анализа следует, что именно поэтому словесную «контрмессу» внутри мессы можно назвать мистерией *Non credo*.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** Л. Бернштейн, месса, троп, литургическая драма, литургический канон, мистерия, контрмесса, театральное действо.

related to political and socio-cultural processes taking place in the world. The article shows that the nature of the appearance of tropes and individual numbers is associated with the zone of semantic inversion. It follows from the analysis that this is why the verbal «counter-mass» within the mass can be called the mystery «Non credo».

**KEYWORDS:** L. Bernstein, mass, trails, liturgical drama, liturgical Canon, the mystery, contress, theatrical performance.

В творческом наследии выдающегося американского композитора Л. Бернштейна особое место занимает произведение, имеющее сложную жанровую природу, – *MASS*. На титульном листе партитуры автор так обозначает жанр своего сочинения: «Месса: театральная пьеса для певцов, актеров и танцоров» (*MASS: a theatre piece for singers, players and dancers*) [1]; Л. Бернштейн берет за основу литургическую практику католической церкви и включает в текст канонической мессы стихи Стивена Шварца<sup>1</sup> и собственные поэтические тексты. Американский исследователь творчества композитора Т. Хаббард отмечает, что сам композитор видел в произведении «средство выражения своих самых глубоких личных чувств в контексте времени» [2].

*MASS* Л. Бернштейна в отечественном искусствоведении исследована недостаточно; в работах Л. Сергеевой [3], Е. Кальченко [4], Н. Дубова [5] анализу подвергается прежде всего музыкальная структура произведения в плане соотношения традиции и новаторства в жанре мессы, то есть проблема неоканона. Е. Кальченко называет *MASS* образцом политенденций, в числе которых – полижанровость, полистилистика, полифункциональность и полиязычие [4, с. 97]. Исследователь признает высокую художественную ценность *MASS*, являющейся вершиной музыкального искусства в пространстве неоканона. Характерно, что Е. Кальченко определяет жанр сочинения Л. Бернштейна как «театрализованную мессу». Исследователь пишет: «“Театрализованная” месса Бернштейна отразила “дух времени” современной ему американской культуры с ее конфронтацией религиозных воззрений, существованием жанров серьезной и развлекательной музыки» [4, с. 138].

Однако такое определение не учитывает того факта, что перед нами не просто «театрализация» жанра мессы, а театральная пьеса, что требует не только музыковедческого анализа, а анализа искусствоведческого, учитывающего жанровую специфику произведения Л. Бернштейна. Характерным является тот факт, что в сочинениях Л. Бернштейна, связанных с религиозной тематикой (симфонии «Иеремия» и «Кадиш», цикл «Чичестерские псалмы»), исследователи отмечают трансформацию жанрового начала, его перерождение в новый – с чертами театрализации.

Новаторство Л. Бернштейна проявляется не только во включении вербального источника в музыкальный

<sup>1</sup> Стивен Шварц (р. 1948 г.) – американский театральный писатель и композитор.

материал симфоний и псалмов, что делали многие до него, а в том значении, которое этот текст имеет для воплощения идей композитора.

Для Л. Бернштейна текстовая составляющая превращает сочинения в часть спектакля, разворачивающегося перед зрителем. Так, по словам Р. Фрида: «Три части симфонии (“Иеремия”) образуют драматургическую последовательность: пророк передает свое послание – народ и священство издеваются над ним – опустошенный город оплакивает свою судьбу» [6]. Исследователь Б. Селдес также отмечает наличие театральности в жанрово-стилевом синтезе третьей симфонии: «Каддиш», по мнению исследователя, «является театральным произведением, представленным как симфония» [7, р. 137]. О влиянии театра на сочинение «Чичестерские псалмы» указывает Д. Дискау, говоря, что это прежде всего музыкальная драма, в которой «про-тагонисты и антагонисты, конфликт и его разрешение, иллюзия танца и его яркое отображение – всё наполняет партитуру» [8, р. 67].

Но наиболее ярко тенденция к превращению музыкального сочинения в театральное действие воплотилась именно в MASS. Л. Бернштейн не случайно особенно подчеркнул этот выразительный фактор, обозначив его в заглавии своего сочинения. Об этом говорит не только большой массив словесного материала, написанный для MASS, но и ремарки композитора, характеризующие действия героев пьесы.

Интересным является то, что Л. Бернштейн, следуя указаниям партитуры, дает сценические пожелания для каждой группы исполнителей, которые характеризуют их функцию в пьесе, их расположение на сцене и костюмы. Вот что пишет сам автор: «Оркестр разделен на два состава: первый – находится в оркестровой яме и состоит из струнных и ударных инструментов, а также двух органов (концертного и “рок”-органа); второй оркестр размещается на сцене, в составе медных и деревянных духовых инструментов, электрогитар и клавишных. Участники оркестра на сцене одеты в костюмы и выступают в роли актеров. Хор “уличных исполнителей” состоит из певцов и танцоров. Скамьи за сценой заполняет смешанный хор в мантиях. В дополнение, группа танцовщиков в мантиях с капюшонами играет помощников священника в ходе действия мессы» [1].

Важно отметить, что, наблюдая за поведением исполнителей на сцене, зритель имеет возможность осознавать полярность образных групп мирян и ортодоксальных католиков, замечать становление статуса Священника на протяжении службы, оценивать характер действующих лиц не только по звучанию их партий, но и по особенностям поведения, мимике, жестикуляции, наконец, видеть взаимодействие героев на сцене, а также следить за их психологической и духовной эволюцией. Так, к примеру, посредством ремарок, данных композитором в партитуре пьесы, зашифрован элемент облачения современного музыканта в священнические одежды, помещенный композитором в экспозицию его образа во втором номере первой ча-

сти *A Simple Song* («Простая песня»). У зрителя создается впечатление, что некий человек, не выделяющийся из числа многочисленных современников (согласно ремарке автора, «Священник с гитарой один на сцене, перед закрытым занавесом»<sup>2</sup> (Перевод авт. – А. П.), оказывается вовлеченным в толпу, но его мягкий и спокойный

<sup>2</sup> Здесь и далее переводы ремарок и текстов MASS выполнены авторами данной статьи и Е. Кальченко.

голос прерывает диссонантную и неразборчивую звучащую массу людских голосов и мгновенно выделяет его фигуру, наделяя ее особым статусом, – он, кажется, несет с собой свет, лучи которого пронизывают мутную и зыбкую топь вступительного антифона *Kyrie Eleison*. Это обретение высшего статуса по сравнению с остальными героями, превращение обычного певца в Священника, визуально воплощается в его внешнем преображении, которое композитор заключил в переоблачении героя. Первый этап этого процесса наступает по окончании *A Simple Song*, когда, согласно ремарке «Солирующий мальчик забирает гитару у Священника. Алтарные мальчики надевают на него простое облачение» (Перевод авт. – А. П.). Дальнейшее становление образа священника происходит в VI части *Gloria* («Слава»). Перед третьим номером этой части *Half of the people* («Половина людей») Л. Бернштейн дает комментарий: «Во время сцены алтарники надевают красивую епитрахиль на плечи Священника».

Перед номером *Confiteor* («Исповедую») для группы «уличных исполнителей» стоит указание автора «Во время этого хора некоторые люди из толпы становятся на колени, как в исповеди». В *Meditation* № 3 (Медитация № 3) для помощников священника есть указание: «четыре алтарных мальчика приносят Священнику сосуды для Причастия: Дароносицу, Чашу и Святой колокол».

Самый драматичный эпизод *MASS* также усилен комментариями композитора. Окончание кульминационной части *Agnus Dei* («Агнец Божий») обозначено следующими указаниями автора: «На последней ноте он (Священник. – Прим. А. П.) швыряет поднятые таинства на пол. Чаша разрушена; Дароносица разбита. Наступает ошеломленная тишина; и на протяжении всего действия никто не двигается, кроме Священника, который постепенно спускается по лестнице. Все собравшиеся падают на землю» (Перевод наш. – А. П.). И дальше, во время своего монолога *Things get broken* («Вещи ломаются») дается яркая характеристика поведения Священника: «Он рванулся к Алтарю с криком, дает выход гневу, раздирая ткань Алтаря, размахивая им словно вымпелом. Он прыгает на Алтарь и танцует на нем, как сумасшедший, одержимый одновременно радостью, болью и высоким ликованием. Он начинает срывать с себя облачения. Показывает свои порванные облачения всем. Он прыгает с Алтаря. Он в полном отчаянии бросается от одного к другому, к проповеднику, к алтарникам, хору и так выдвигается на авансцену, к зрителям» (Перевод авт. – А. П.).

Таким образом, имеет смысл говорить о том, что ремарки, используемые Л. Бернштейном в *MASS*, несут важную функцию. Они представляют собой дополнительный канал трансляции содержания, который является неотъемлемым пластом восприятия *MASS*; исключение этого пласта лишает художественно-смысловую сторону сочинения целостности и объективности. Однако анализа ремарок в произведении явно недостаточно для адекватного понимания смысла театрального действия, созданного Л. Бернштейном. Необходимо проанализировать вербальную сферу *MASS*.

Следует отметить, что в сочинении присутствуют все части католической мессы – и начальные обряды, и литургия слова, и евхаристическая литургия. Однако само действие – процесс отправления мессы – в музыкальной пьесе Л. Бернштейна трансформируется автором: так, например, исполнение части

*Credo* прерывается несколько раз вставными номерами – тропами, и принципиально важно выяснить, в какой момент это происходит и каков здесь замысел автора.

В целом вербальная сфера *MASS* Л. Бернстайна имеет сложно организованную структуру. Здесь мы встречаемся и с латинским текстом мессы, который практически никак не трансформирован автором, и с вставными номерами певцов «уличного хора», которые звучат на английском языке, и с феноменом сложной семантической игры, где участвует и латынь, и английский, и арамейский (разновидность иврита). Отдельную семантическую сферу являет собой речь священника, включающая в себя и латинские речевые элементы, и тексты на английском языке, в которые включены прямые или трансформированные цитаты из псалмов или других священных текстов.

Прежде всего следует обратить внимание на диалогическую природу словесной сферы *MASS*. Все вставные номера являются своеобразным ответом-размышлением на то или иное молитвословие, согласием или несогласием с тем или иным основанием веры. Диалогическая природа вербальной сферы *MASS* имеет несколько причин.

Во-первых, можно говорить о диалогичности, исторически укорененной в самой структуре мессы как службы христианской церкви. Литургический диалог связан с тем качеством службы, который можно назвать синергией, то есть с сослужением клира и мирян в процессе литургии. И в католической мессе, и в православной литургии присутствуют как словесные элементы диалога, так и элементы внесловесные – жесты, символы. Можно сказать, что литургия буквально пронизана духом диалога. Даже простое произнесение слова «аминь» в ответ на тот или иной возглас священника есть своего рода «символ веры в миниатюре», поскольку молитва священника воспринимается как молитва собственная.

Однако глубинная причина словесного диалога в *MASS* Л. Бернстайна связана с тем мировоззренческим конфликтом, который мы можем определить как конфликт веры и сомнения в ее истинах, конфликт веры и неверия, веры и бунта против нее.

Словесный конфликт между священником и мирянами возникает в той части *MASS*, где происходит обряд покаяния (часть IV *Confession*): «Исповедую перед Богом Всемогущим, блаженной Приснодевой Марией, блаженным Михаилом Архангелом, блаженным Иоанном Крестителем, святыми апостолами Петром и Павлом, перед всеми святыми и перед вами, братья, что я много согрешил мыслью, словом и делом» (Перевод авт. – А. П.) (*Confiteor Deo omnipotenti, Mariae semper Virgini, Michaeli Archangelo, Joanni Baptistae, Apostolis Petro et Paulo, sanctis Et vobis, fratres: Quia peccavi nimis cogitatione, Verbo et opere*). После призыва к покаянию, после песнопений на латыни, которые исполняет академический хор от имени мирян (*Mea culpa... – моя вина*), перед нами разворачивается драма души, ушедшей от Бога, не способной к покаянию, выраженная в тропе на английском языке *I don't know* («Я не знаю»): «Если бы я мог, я бы исповедался добродетельно и вдумчиво, чтобы облегчить душу, но как, Господи, я не знаю... То, что говорю я, не чувствую, то, что чувствую, – не показываю, то, что я показываю, – неправда, что есть правда, Господи, я не знаю, нет, нет, нет – я не знаю» (Перевод авт. – А. П.)

(*If I could I'd confess good and loud, nice and slow get this load off my chest yes, but how, Lord – I don't know... What I say I don't feel, what I feel I don't show, what I show isn't real, what is real, Lord – I don't know, no, no, no – I don't know*).

Второй троп *Easy* («Легко») углубляет тему и переводит ее в новую плоскость – вызова и бунта против Бога. Обряд покаяния здесь называется фарсом: «Очень легко сбросить с себя вину за любое преступление, нарочито разыгрывая этот фарс *mea culpa*» (перевод Е. Кальченко) (*It's easy to shake the blame for any crime, by trotting out that «mea culpa» pantomime*). Лейтмотив этой «нервной болтовни» (именно так определяет герой свои слова) таков: «Я не имею того, что мне нужно, я не владею тем, что имею, я не хочу того, чем я владею, а чего я хочу, Господи, я не знаю» (перевод Е. Кальченко) (*What I need I don't have, what I have I don't own, what I own I don't want, what I want Lord, I don't know*). Очень важно, что в словесную ткань этого тропа вплетены трансформированные, однако вполне узнаваемые слова апостола Павла из его послания к Римлянам: «Ибо не понимаю, что делаю, потому что не то делаю, что хочу, а что ненавижу, то делаю... Доброго, которое хочу, не делаю, а злого, которого не хочу, делаю» (Римл., 7. 15, 19). Можно сказать, что в целом словесная ткань этого тропа представляет собой семантическую вариацию на слова апостола Павла: «Ибо по внутреннему человеку нахожу удовольствие в законе Божиим, но в членах моих вижу иной закон, противоборствующий закону ума моего и делающий меня пленником закона греховного, находящегося в членах моих. Бедный я человек! кто избавит меня от сего тела смерти?» (Римл., 7. 22–24). Жизнь по законам греха и страдание от такой жизни – вот что является темой этого тропа. Однако послание апостола Павла, которое заканчивается словами «Благодарю Бога моего Иисусом Христом, Господом нашим. Итак, тот же самый я умом моим служу закону Божию, а плотию закону греха» (Римл., 7. 25), в этом тропе, можно сказать, в смысловом плане выворачивается наизнанку: «Ну же, Господи, если ты так велик, покажи мне, как и куда идти, сделай это сейчас – я не могу ждать» (*Come on, Lord, if you're so great, show me how, where to go, show me now – I can't wait*).

Этот лейтмотив подхватывают и уличные певцы: «Что есть правда, Господи, я не знаю, нет, нет, нет – я не знаю» (*What is real, Lord – I don't know, no, no, no – I don't know*). Таким образом, отказ от покаяния, вызов Богу – предлюдия перед новой частью литургии – *Gloria*. В основе тропа, «варьирующего» канонический текст на латыни (он назван Бернштейном *Half of the people* – «Половина людей»), лежит текст на английском языке, саркастически обличающий современную действительность, который утверждает тотальную невозможность нормальной жизни, потому что «половина людей идет ко дну, а другая половина плывет в неверном направлении». Нет спасения, нет хотя бы зацепки, все ориентиры – ложные.

Из «рассказа» девушки в тропе *Thank You* («Спасибо Тебе») становится ясна мысль, иллюстрирующая ситуацию в целом: внешне все, казалось бы, осталось прежним, изменилось внутреннее ощущение, исчезла благость как суть явлений. Значит ли это, что мир стал существовать механически, что из него пропала душа? Пожалуй, в этом и кроется основная социокультурная проблема, которую так остро ощутил Л. Бернштейн. А соло сопрано, столь проникновенно сфокусировавшее внимание на сути мироощущения человека XX столетия, можно назвать лирической кульминацией цикла.

Следующая часть – литургия Слова, когда в чинопоследовании мессы происходит чтение Апостола, Евангелия и произносится проповедь. Очень важный момент для понимания смысловой конструкции MASS связан с тем, какие тексты читаются и поются в этом месте спектакля – часть VIII *Epistle: The World of the Lord* (Послание «Слово Господне»). Зритель и слушатель MASS, а также читатель ее текста должны ввести произносимые слова в «священную сферу». Никаких авторских помет в тексте нет, и поэтому необходимо найти те места Священного Писания, которые читаются как бы прикровенно, но тем не менее структурно и семантически соответствуют общему замыслу Л. Бернштейна. Итак, слова Священника: «Братья: это Евангелие, которое я проповедую; и на этой службе я страдал, как преступник; да, как в тюрьме; но нет тюремного заключения; но никак нельзя сдержать слово Божие» (Перевод авт. – А. П.) (*Brothers: this is the gospel I preach; and in its service I have suffered I have suffered hard-ship like a criminal; yea, even unto imprisonment; but there is no imprisonment; but there is no imprisoning the word of Good...*) отсылают нас к Посланию Апостола Павла к филиппийцам, где Апостол Павел говорит о проповеди Евангелия и о том, что он находится «в узах» (то есть в заключении). После слов Священника звучит «голос юноши», произносящий слова другого Апостола – св. Иоанна Богослова: «Дорогие возлюбленные: не удивляйтесь, если мир вас ненавидит. Мы, которые любят наших братьев, чувствуем жизнь, но те, кто не любят, ожидают смерти. Каждый, кто ненавидит своего брата, является убийцей» (Перевод авт. – А. П.) (*Dearly Beloved: Do not be surprised if the world hates you. We who love our brothers have crossed over to life, but they who do not love abide in death. Everyone who hates his brother is a murderer*). Пометы автора здесь также отсутствуют, но человеку, знакомому с Новым заветом, ясно, что перед ним – первое послание апостола Иоанна Богослова: «Не дивитесь, братия мои, если мир ненавидит вас. Мы знаем, что мы перешли из смерти в жизнь, потому что любим братьев; не любящий брата пребывает в смерти. Всякий, ненавидящий брата своего, есть человекоубийца; а вы знаете, что никакой человекоубийца не имеет жизни вечной, в нем пребывающей» (Ин. 3, 13–15).

Однако чтение послания апостола Иоанна Богослова (голос юноши) сопровождается чтением другого «послания» (голос другого юноши). Это письмо родителям, и скорее всего оно написано из тюрьмы, хотя особых пометок этот номер не содержит. В словах Священника, где есть явная отсылка к Посланию Апостола Павла, как мы уже убедились, упоминается и тюрьма, и то, что, служа Христу, он страдал как преступник. Таким образом, намечается параллелизм между двумя «посланиями», они как бы приравнены в смысловом отношении друг к другу. В чем причина такого приравнивания? Во-первых, сама тема тюремного заключения здесь связана с тем явлением в жизни Америки, которое волновало Л. Бернштейна и которое отразилось в его MASS. Это – антивоенное движение, с активистами которого (многие из них были посажены в тюрьму) композитор консультировался (наряду с консультациями у католического пастора Д. Берригана) [7].

Таким образом, обнаруживается смысловой параллелизм между темой священного текста («узы» св. Апостола Павла и проповеди им Евангелия) и, если можно так выразиться, темой «текста» мирской жизни, раздираемой

противоречиями («узы» активиста антивоенного движения, посаженного в тюрьму, и «проповедующего» мир). Этот параллелизм имеет сложную природу: с одной стороны, соположенные «послания» как бы рифмуются друг с другом, с другой – находятся в позиции противопоставления.

Что касается чтения Евангелия, оно отсутствует в тексте спектакля, но в трансформированном виде присутствует в пении священника. Текст этого номера строится как столкновение смыслов – реалии мира XX в. и вообще всех времен греховного существования человечества сталкиваются с реальностью Слова Божьего. Если в целом охарактеризовать словесную составляющую этого номера, то необходимо отметить злободневность и обличительный характер монолога священника, направленного против сильного мира сего: «Ты можешь арестовать всех смелых людей, пойди и арестовать всех своих смелых людей, и держать их на привязи» (*You can lock up the bold men, go and lock up your bold men and hold men in tow*), но власти земной он противопоставляет власть Слова Божьего, с которым никакие земные власти сделать ничего не могут: «Но ты не можешь запереть Слово Божье... потому что Слово Божье было при начале всех начал» (Перевод авт. – А. П.) (*But you cannot imprison The Word of the Lord... For the Word was at the birth of the beginning*). В среду «словесного мусора» и «словесного шума» помещены слова Евангелия от Иоанна: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог». Творение мира Словом Божьим разворачивается в следующих микротекстах: «Оно создало небеса и землю и заставило их вращаться», «Слово сотворило почву и оживило его».

Смысловый центр спектакля – его девятая часть (*Gospel-Sermon*): *God Said*. Это евангельская проповедь, которую, однако, произносит не Священник, а «проповедник» – представитель «мирян». Пародийный, издевательский тон этой «проповеди» (*Gospel*) противопоставлен пению Священника. В словесном плане это продолжение темы творения мира, но здесь совершается своего рода «движение вспять» – от первой главы Евангелия от Иоанна к Книге Бытия. В словесном выражении эта «проповедь» на тему *God Said* является вариацией на события Первого Дня творения мира, о которых речь идет в первой главе Книги Бытия. В начале «пересказываются» 3–5 стихи первой главы, но уже в этом пересказе мы сталкиваемся с подменой: вместо слов «Отделил Бог свет от тьмы» проповедник поет: «И сказал Бог: да будет ночь, и была ночь» (*God said: Let there be night. And there was night*). Но главная подмена состоит в том, что рефрен к каждому дню творения «И увидел Бог, что это хорошо», который и является темой проповеди, меняет свою форму. Уже речь идет не о том, что увидел Бог благость Своего творения, а о том, как оценивают Божие творчество люди: «И это было хорошо, брат», – поет хор. – «Это было чертовски хорошо» (Перевод авт. – А. П.) (*And it was good, brother, and it was goddam good*). Употребление слова «чертовски», с виду вполне невинного жаргонизма, здесь далеко не случайно. И не случайно в словах о Пятом и Шестом Днях творения – Днях, когда были созданы птицы, рыбы, животные, происходит извращение Слова Божия. Суть этого извращения в том, что, согласно Библии, цепь взаимного истребления, которую мы видим в природе, возникает в результате грехопадения человека, она не создана Богом. В проповеди же твари (мошки, рыбы, крысы, кошки) поедают друг друга по слову Божию: «И сказал Бог: да будут мошки, да будут мелкие



рыбы, рыбы, которые кормятся мошками, а потом рыбами кормятся крысы, делая их толстыми. И толстеют, и становятся прекрасной едой для кошек. И они толстеют, брат, они все страшно толстеют» (Перевод авт. – А. П.) (*God said: Let there be gnats let there be sprats, sprats to gobble the gnats, sprats may nourish the rats, making them fat, fat, fine food for the cats. All but the gnats, brother All They all grew fearful fat*). Таким образом, вина за «неправильное» устройство мира возлагается на Бога. И последняя часть проповеди – о Шестом Дне творения, когда был создан человек – венец природы, продолжает эту тему: «Бог сделал нас главными, Бог дал нам крест, мы превратили его в меч, чтобы нести Слово Божье. Мы используем Его святыя заветы, чтобы творить, что нам вздумается» (Перевод ваш. – А. П.) (*God made us the boss God gave us the cross We turned it into a sword to spread the Word of the Lord. We use His holy decrees to do whatever we please*).

По сути, перед нами разворачивается словесно выраженный бунт, находящийся продолжением в тропях, прерывающих исполнение Символа веры. И если в обрядах покаяния, явленных в пьесе, лейтмотивом проходит сомнение, выраженное сочетанием слов (*Don't know*) («Не знаю»), то в евхаристической литургии, начинающейся исполнением Символа веры, другой лейтмотив (*Non Credo*) («Не верую»).

В нескольких местах текста Символа веры происходит разрыв и вторжение в этот текст тропов, выражающих рефлексия ума, сомневающегося в истинности христианского откровения. Первый «разрыв» в тексте Символа веры наступает после слов его третьего члена, где речь идет о вочеловечении Христа.

В тропе *Non Credo* («Не верую») исполнитель как бы «зацепился» за фразу «и вочеловечился» – и из отрицания именно этой истины вырастает «словесное тело» этого тропы: «И вочеловечился. И сотворен был человек. И Ты вочеловечился, Ты, Господь, решил стать человеком, дабы нанести нашему миру дружеский визит. Я так тебе скажу: ты сам никогда не был человеком. Почему? Ты имел выбор, когда жить и когда умереть, и после вновь стать Богом. И после всего этого такой притворный бог, как ты, имеет наглость говорить мне, что делать, чтобы стать человеком» (Перевод авт. – А. П.) (*Et homo factus est and was made man... And you became a man You, God, chose to become a man. To pay the earth a small social call. I tell you, sir, you never were a man at all. Why? You had the choice When to live When to die, and then Become a god again. And then a plaster god like you has the gall to tell me what to do To become a man*). Второй раз запись прерывается на седьмом члене Символа веры – там, где речь идет о Втором Пришествии и грядущем Суде. В соло меццо-сопрано рефлексия над этими словами Символа веры опять содержит вызов Христу. В этом тексте вина за то, что в мире всё так плохо, возлагается на Христа: «Ты сказал, что ты придешь снова. Когда? Когда дела будут совсем плохи. Потому ты заставил нас сносить тяготы, и они становились все суровее, все труднее и труднее» (Перевод авт. – А. П.) (*You said you'd come again. When? When things got rough. So you made us all suffer while they got a bit rougher, tougher and tougher. Well, things are tough enough*).

Сам седьмой член Символа веры тоже разорван, поэтому в записи повторяется шестой член Символа и седьмой член целиком; эти части Символа веры заканчиваются словами о грядущем Царстве Божиим «...Его же Царствию не будет конца». Хор уличных певцов после этих слов исполняет

троп *World without end* («Мир без конца»): «Не будет конца. Мир без конца. Шепот жизни, эхо тревоги, иллюзия улыбки на исходе утра. Бесконечный мир продолжает вращаться, и лишь люди, некогда жившие здесь, ушли в небытие, ушли в бессрочный отпуск, ушли в ожидании следующего воплощения» (Перевод авт. – А. П.) (*Non erit finis World without end... Whispers of living, echoes of warning, phantoms of laughter on the edges of morning. World without end spins endlessly on, only the men who lived here are gone, gone on a permanent vacation, gone to await the next creation*). Постапокалиптическое видение мира предстает как бессмысленное, бесконечное вращение все той же ветхой земли, пережившей катастрофу.

Вставные номера, разрывающие Символ веры, образуют единый текст, представляющий собой своего рода текст-отрицание, некий альтернативный символ веры от тех представителей контркультуры, которые показаны нам в *MASS* Л. Бернштейна как «новая паства», не принимающая христианских истин. Мы находим в этом «новом символе веры» и следы увлечения восточными практиками, и экзистенциальную тоску потерявшей Бога души, и антивоенную и экологическую проблематику, которая так волновала участников контркультурного движения.

Проанализировав ключевые номера словесной сферы в театральной пьесе *MASS* Л. Бернштейна, сделаем вывод, что композитор мастерски создает в своем сочинении новый синтетический жанр: внутри спектакля о процессе совершения мессы образуется новая структура – своего рода «контр-месса», со своей *Gloria*, своим «апостольским» и «евангельским» чтением, своим *Credo*, своим «антиевхаристическим» каноном. Вершина мессы – евхаристический канон, вершина «контрмессы» – разбитая евхаристическая Чаша.

«Контрмесса» возникает внутри мессы по образу и подобию того процесса, который породил в средневековом театре литургическую драму и – в более поздних вариантах – мистерию: «словесная масса» тропов начинает разрастаться и постепенно превращается в мистериальное действо<sup>3</sup>. Именно такой процесс, как мы показали выше, происходит в словесной сфере *MASS* Л. Бернштейна: тот или иной троп на английском языке «подхватывает» тему, заданную латинским текстом, он появляется как реплика на канонический текст, но не варьирует его, как это происходит в литургической драме и мистерии, а опровергает. Сам характер появления тропов и отдельных номеров связан с зоной смысловой инверсии. Именно поэтому словесную «контрмессу» внутри мессы можно назвать мистерией *Non credo*.

Подводя итог исследованию, сделаем следующие выводы.

В структуре *MASS* мы обнаруживаем воплощение разных видов идеологических и духовных конфликтов: конфликт мировоззрений священника и «паствы», конфликт между верой и неверием, конфликт, возникающий между «уличными» участниками действия, конфликт в душе Священника и т. д. Все эти виды конфликтов реализуются в музыкальной и словесной структуре *MASS*, образуя сложно организованную полижанровую и полистилистическую систему. Органичное воплощение замысла композитора осуществляется благодаря тому, что *MASS* организована как синкретическое театральное действо.

<sup>3</sup> Дегтярёва Н. И. Музыкальная культура западноевропейского Средневековья [9].

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Bernstein L. Mass: A Theater Piece for Singers, Players and Dancers: Text from the Liturgy of the Roman Mass / Additional Texts by St. Schwartz and L. Bernstein / Vocal Score / L. Bernstein. New York / London: Amberson Enterprises / G. Schirmer, 1971. – 267 p.*
2. *Hubbard T. Crossing Borders in Leonard Bernstein's Mass. Syracuse University Honors Program Capstone Projects, 2009. Available from: [https://surface.syr.edu/honors\\_capstone/417](https://surface.syr.edu/honors_capstone/417) (Accessed 20.05.2018).*
3. *Сергеева Л. А. «Месса» Л. Бернстайна. К проблеме жанрово – стилевого синтеза // Стилиевые искания в музыке 70–80-х гг. XX века. Ростов н/Д, 1994. С. 146–160.*
4. *Кальченко Е. В. Месса в музыке XX века: к проблеме неоканона: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 2016. – 281 с.*
5. *Дубов Н. А. Месса Леонарда Бернстайна: краткий анализ и слово в защиту // Musicus. Вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, 2015. № 1 (41). С. 21–30.*
6. *Freed R. Symphony no. 1, «Jeremiah» / The Kennedy Center. Available from: <http://www.kennedy-center.org/artist/composition/2307> [Accessed 07.05.2018].*
7. *Freed R. Symphony no. 1, «Jeremiah» / The Kennedy Center. Available from: <http://www.kennedy-center.org/artist/composition/2307> [Accessed 07.05.2018].*
8. *Dickau D. A study and performance of the Chichester Psalms of Leonard Bernstein. D. M. A. diss., University of Southern California, 1986. – 133 p.*
9. *Дегтярева Н. И. Музыкальная культура западноевропейского Средневековья: учебное пособие. СПб.: Композитор, 2018. – 164 с.*

## REFERENCES

1. *Bernstein L. Mass: A Theater Piece for Singers, Players and Dancers: Text from the Liturgy of the Roman Mass / Additional Texts by St. Schwartz and L. Bernstein / Vocal Score / L. Bernstein. New York / London: Amberson Enterprises / G. Schirmer, 1971, 267 p.*
2. *Bernstein L. Mass: A Theater Piece for Singers, Players and Dancers: Text from the Liturgy of the Roman Mass / Additional Texts by St. Schwartz and L. Bernstein / Vocal Score / L. Bernstein. New York / London: Amberson Enterprises / G. Schirmer, 1971, 267 p.*
3. *Sergeeva L. A. «Messa» L. Bernstayna. K probleme zhanrovo – stilevogo sinteza [To the problem of genre-style synthesis]. In: *Stilevyye iskanya v muzyke 70–80kh gg. XX veka* [Style searches in music of 70–80s. XX century]. Rostov-na-Donu, 1994. Pp. 146–160. (In Russ.)*
4. *Kalchenko E. V. Messa v muzyke XX veka: k probleme neokanona [Mass in the music of the XX century: the problem of the neocanon]; diss. ... kand. isk.: 17.00.02. Moscow, 2016. 281 p. (In Russ.)*
5. *Dubov N. A. Messa Leonarda Bernstayna: kratkiy analiz i slovo v zashchitu [Mass of Leonard Bernstein: a brief analysis and a word in defense]. In: *Musicus, Vestnik Sankt-Peterburgskoy gosudarstvennoy konservatorii im. N. A. Rimskogo-Korsakova* [Musicus, Bulletin of the St. Petersburg State Conservatory on Rimsky-Korsakov], 2015. № 1 (41), pp. 21–30. (In Russ.)*
6. *Freed R. Symphony No. 1, «Jeremiah» / The Kennedy Center. Available from: <http://www.kennedy-center.org/artist/composition/2307> [Accessed 07.05.2018].*
7. *Freed R. Symphony No. 1, «Jeremiah» / The Kennedy Center. Available from: <http://www.kennedy-center.org/artist/composition/2307> [Accessed 07.05.2018].*
8. *Dickau D. A study and performance of the Chichester Psalms of Leonard Bernstein. D. M. A. diss., University of Southern California, 1986, 133 p.*
9. *Degtyareva N. I. Muzykal'naya kul'tura zapadnoyevropeyskogo Srednevekov'ya: uchebnoye posobiye [The musical culture of the Western European Middle Ages: a training manual]. Saint-Petersburg: Kompozitor, 2018, 164 p.*

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Кекова Светлана Васильевна – доктор филологических наук, профессор кафедры гуманитарных дисциплин Саратовской государственной консерватории (академии) имени Л. В. Собинова.

E-mail: [kekova@yandex.ru](mailto:kekova@yandex.ru)  
ORCID: 0000-0002-7332-5856

Панкова Алёна Игоревна – преподаватель факультета среднего профессионального образования Саратовской государственной консерватории (академии) имени Л. В. Собинова.

E-mail: [frolova89@mail.ru](mailto:frolova89@mail.ru)  
ORCID: 0000-0002-8642-1986

Кекова С. В. , Панкова А. И. «Mass» Леонарда Бернштейна: от католической мессы к театральному действу // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2019. № 3. С. 122 – 133.  
DOI: 10.35852/2588-0144-2019-3-122-133

#### ABOUT THE AUTHORS

Svetlana Kekova – Dr. habil. in Philology, Professor at the Humanities Department of Saratov State Conservatoire.

E-mail: [kekova@yandex.ru](mailto:kekova@yandex.ru)  
ORCID: 0000-0002-7332-5856

Alyona Pankova – Lecturer, faculty of specialized secondary education of Saratov State Conservatoire.

E-mail: [frolova89@mail.ru](mailto:frolova89@mail.ru)  
ORCID: 0000-0002-8642-1986

Kekova S. V. , Pankova A. I. “MASS” by Leonard Bernstein: from catholic mass to a theatrical play. In: Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2019, no. 3, pp. 122 – 133.  
DOI: 10.35852/2588-0144-2019-3-122-133